

ANNALES 8

MUSEO DE  AMÉRICA

2000

Z-642



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE





MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Información y Publicaciones

N.I.P.O.: 176-00-126-4

I.S.S.N.: 1133-8741

Depósito Legal: M-25.079-2000

Imprime: ABROTÉS, S.L.

ANNALES 8

MUSEO DE  AMÉRICA

2000



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

DIRECCIÓN GENERAL
DE BELLAS ARTES
Y BIENES CULTURALES

SUBDIRECCIÓN GENERAL
DE MUSEOS ESTATALES

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES:

Museo de América

COORDINACIÓN:

Ana Verde Casanova

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Paz Cabello Carro

Andrés Escalera Ureña

Concepción García Saiz

Jose Luis Jordana Laguna

Nieves Sáenz Gracia

Araceli Sánchez Garrido

Ana Verde Casanova

Juan Zozaya Stabel-Hansen

Carlos Nieto

CORRESPONDENCIA:

Anales Museo de América

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

28040 Madrid

Teléfonos: 91 549 26 41 y 91 543 94 37

Fax: 91 544 67 42

e-mail:mamerica@mail.ddnet.es

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



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

Ministra de Educación, Cultura y Deporte
Pilar del Castillo

Secretario de Estado de Cultura
Luis Alberto de Cuenca y Prado

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales
Joaquín Puig de la Bellacasa

ANALES 8

MUSEO DE  AMÉRICA 2000

| | |
|--|-----|
| La controversia de los aportes europeos en la Arquitectura Virreinal Peruana ANTONIO SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN | 9 |
| Más interrogantes sobre el marcaje de la platería americana. "Los cuños monetarios" CRISTINA ESTERAS MARTÍN | 29 |
| Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador. (Sevilla c.1573 - Lima 1626) RAFAEL RAMOS SOSA | 45 |
| El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa Doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera. (Ciudad de México, 1695) GUSTAVO CURIEL | 65 |
| Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586 IVÁN A. QUINTANA ECHEVERRÍA | 103 |
| Un proyecto de Silvestre Pérez para Colombia RAMÓN GUTIÉRREZ | 111 |
| Viaje Filosófico al interior de la América Portuguesa. La expedición de Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792) MARÍA DE FÁTIMA COSTA - PABLO DIENER | 123 |
| Costumbrismo en el Museo de América: Tipos Populares Limeños. CARMEN RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE | 147 |
| Vestido y calzado de la población cubana en el siglo XIX ISMAEL SARMIENTO RAMÍREZ | 161 |
| El Misionero Checo Miguel Sabel y el comercio del cristal de Bohemia en América: sus posibles consecuencias iconográficas. PAVEL STEPÁNEK | 201 |
| Los tejidos prehispánicos del Museo de América y la reconstrucción del pasado Andino M.ª JESÚS JIMÉNEZ DÍAZ | 225 |
| La cestería en El Carmen, Departamento de General La Madrid, Provincia de la Rioja, Argentina CECILIA PÉREZ DE MICOU - ADRIANA CALLEGAN - MARÍA AGUEDA CASTRO | 273 |
| La búsqueda de la Quivira en Texas: Fray Hidalgo y el Marqués de Aguayo ANTONI PICAZO MUNTANER | 287 |
| La conjunción de noticias de Mociño sobre Nutka y los análisis de laboratorio: Nuevos aportes sobre la composición de algunos objetos del siglo XVIII de la Costa Noroeste PAZ CABELLO CARO - ANDRÉS ESCALERA UREÑA - RAQUEL CARRERAS RIVERY | 293 |
| Actividades del Museo de América | 303 |

La controversia de los aportes europeos en la Arquitectura Virreinal Peruana

I. CONTRAPOSICIÓN ENTRE HISPANISMO Y EUROPEÍSMO

Con el mismo título de este trabajo, pero ampliado a toda la arquitectura virreinal hispanoamericana, presentó George Kubler una ponencia en el Seminario celebrado en Caracas sobre *La situación de la historiografía de la arquitectura latinoamericana*. Respondía entonces al más actualizado momento de los estudios sobre la arquitectura virreinal, tanto en los planteamientos historiográficos vigentes por aquellos años, cómo en cuanto al desarrollo del conocimiento histórico, basado en las fuentes de archivo conocidas hasta el año de 1967.

No emprendió entonces Kubler una revisión en profundidad, de las tesis historiográficas propuestas desde aproximadamente el año de 1950; sino una redistribución de las áreas de influencia a las que se sometía la arquitectura virreinal; y acaso también un deslinde más conceptual que delimitativo entre el criterio usual de la geografía política subyacente en las historiografías en uso, y el criterio, entonces entrevisto como categoría arquitectónica y estilística de la geografía artística. Tampoco pretendió llegar a una exposición sistemática y comprensiva de la arquitectura virreinal, en función de los nuevos aportes europeos no ibéricos y de las zonas europeas de donde provenían. La tarea resultaba desproporcionada en 1967, y parece seguir siendolo todavía, en relación a la enorme dispersión de la arquitectura virreinal hispanoamericana, al profundo espectro cronológico comprendido entre los años de 1500 y 1800, y a la parquedad de las influencias europeas no ibéricas, constatadas y dispersas, dentro de las amplias coordenadas mencionadas. Pero al presentar Kubler un repertorio, entonces somero e inicial, de aportes europeos no ibéricos miraba hacia adelante, para lo que desbrozaba unas sendas a seguir, no una exposición terminal acabada. Matizaba por ello que sus observaciones, propuestas sobre la base de la conocida *Historia del arte hispanoamericano* de Angulo Iñiguez y de la obra de Kelemen, así como sus propias colaboraciones con Martín Soria, “no deben tomarse solamente como una autocrítica, sino también como una indicación de cómo se espera que sea el futuro desarrollo en este campo” (Kubler: 1968:113).

El mensaje de Kubler transcendía a los escuetos hechos propuestos en su ponencia; suponía que estos datos proyectaban una intencionalidad programática, en cuanto que otros

investigadores subsiguientes habrían de proseguir la búsqueda de nuevas influencias arquitectónicas constatables, transmitidas desde los centros europeos no ibéricos hasta la arquitectura virreinal latinoamericana. Sin embargo, el resultado ha sido que casi 25 años después de la propuesta de Kubler, los seguidores han dejado evaporar el impulso innovador que debería desarrollar en el futuro la historiografía. No sólo no se han ensanchado las brechas por donde se habrían de colar otros muchos aportes europeos no ibéricos posteriormente investigados, sino que además, las observaciones de Kubler han devenido para los epígonos en un catecismo que reiteran sin innovar ni ampliar; de igual modo que los epígonos de la orilla opuesta prosiguen reiterando el catecismo aprendido en los textos clásicos. Se repite una y otra vez que la arquitectura virreinal hispanoamericana recibió aportes europeos no ibéricos, pero el repertorio de ellos continúa reducido a los que propuso Kubler en 1967, y ninguno otro adicional, además de no haber valorado su vigencia.

Concluía Palm en el mismo Seminario su abrumadora recensión bibliográfica acerca de la historiografía de la arquitectura virreinal, muy conforme al aparato crítico de los investigadores alemanes, con este resumen sintético valedero hasta el año de 1967: *“Los modelos por medio de los cuales se ha tratado de organizar la historia de la arquitectura hispanoamericana se reducen a tres: la integración de una historia nacional americana, la integración en una historia nacional europea (la de España), la integración en la historia de las ideas estéticas supranacional. En el fondo de los dos primeros esquemas exegéticos bulle una misma idea imperial, aún cuando la interpretación de las categorías nacionales se vuelve una especie de imperialismo al revés”* (Palm:1968:32), lo que supone que las realizaciones arquitectónicas de cada ámbito geográfico expresan y desarrollan formas distintas de las del resto del mundo.

La posición de Kubler, claramente expresada, es muy simple: *“El objeto de esta ponencia es por lo tanto quitar la máscara imperial de los invariantes Hispánicos del aspecto de la arquitectura colonial americana, con la esperanza de poder ver más claramente que antes, cuales fueron los antecedentes europeos (fuera de la península Ibérica) de aquellas formas arquitectónicas que componen la tradición latinoamericana desde 1.500 hasta la Independencia”* (Kubler: 1968:105).

No tienen la misma incidencia historiográfica, al menos en cuanto al ámbito geográfico, las dos interpretaciones imperiales de la arquitectura virreinal, señaladas por Palm. La integración en una historia nacional americana arraigó vigorosamente en la historiografía mexicana, basándose en el substrato de una relevante arquitectura prehispánica, y en la multiforme y abundante arquitectura virreinal de la Nueva España. No ha sido este el caso del Virreinato del Perú, el otro gran centro arquitectónico virreinal, pues ni las investigaciones hasta ahora publicadas se equiparan cuantitativamente a las mexicanas, ni tampoco se ha formulado una tesis historiográfica de la arquitectura virreinal compenetrada con el espíritu de la peruanidad. Vemos, en efecto, cómo ni la arquitectura inca ha sido vinculada por los historiadores del arte con la virreinal, ni ambas, unidas o separadas, han pasado a convertirse en componentes ideológicos privilegiados de la peruanidad. Los clásicos del pensamiento peruanista, José Carlos Mariátegui y Víctor Andrés Beláunde, no han incorporado la arquitectura entre los factores culturales de la peruanidad; y por supuesto, tampoco los historiadores de la arquitectura virreinal o inca las han trasvasado al proyecto de interpretar el Perú.

La versión hispanista vincula, en cambio, las diversas arquitecturas virreinales hispanoamericanas como provincias de la arquitectura hispánica transmitidas y reducidas bajo modalidades diferenciadas. Pugnaba Kubler en 1967 por incorporar la arquitectura virreinal hispanoamericana, y en cierta forma también la hispánica, dentro del ámbito más abarcador de la arquitectura europea no ibérica. Al romper el cerco o corsé imperial mantenido infranqueablemente por la historiografía hispanista, podría acaso constatar que algunas expresiones arquitectónicas remitían a otras arquitecturas europeas como complemento de la preponderante arquitectura hispanista.

Conviene precisar que el intento original de Kubler correspondía entonces a los mismos planteamientos de Anguló y Marco Dorta, aun cuando ensanchaba y corregía las fronteras dentro de las que circularían las transmisiones de los modelos. Las arquitecturas virreinales continuaban siendo "*provincias*" dentro de otro orden geográfico ampliado a las arquitecturas cultas europeas. Es importante advertir que el estudio de Kubler no apuntaba entonces, ni siquiera concomitantemente, a revisar el concepto de "*provincia arquitectónica*" en cuanto categoría historiográfica; ni tampoco a cualquier clase de revisión valorizadora o desvalorizadora de las provincias arquitectónicas virreinales. Sucedió, pues, que las arquitecturas virreinales hispanoamericanas permanecían en su condición originaria de provincias, sólo que no ya exclusivamente dentro del imperio artístico español, sino dentro de la ampliada y diversificada arquitectura europea, al fin y al cabo otro imperio más amplio que involucraba en su seno la arquitectura hispánica. El flujo de los aportes externos continuaba nutriendo ininterrumpidamente las arquitecturas virreinales; mientras que las transmisiones discurrían siempre a través de la ruta transatlántica en el mismo sentido direccional, aunque se había ampliado el origen de donde procedían esos flujos. La revisión de las fronteras artísticas no atenuaba la idea imperial de la arquitectura. Una máscara imperial era suplantada por otra.

Veremos posteriormente cómo algún otro historiógrafo, sin aportar ninguna otra influencia formal europea concreta, sobreañadida a las propuestas por Kubler en 1967, hizo desviar la interpretación historiográfica desde los contenidos arquitectónicos existenciales hacia las categorías formales y hacia las valoraciones de sentido emocional acerca de la arquitectura virreinal entendida como provincia. Se creaba de este modo un instrumento exegético apriorista, en lugar de haber progresado por las sendas rotuladas por Kubler del conocimiento objetivo de las aportaciones arquitectónicas europeas no ibéricas constatables. Los hechos arquitectónicos en sí y sus conexiones de dependencia estilística no cuentan ahora como objeto primario del conocimiento historiográfico; viene a ocupar su lugar el sistema de las categorías interpretativas y de las valoraciones emocionales, es decir un esquema formal desprovisto de contenido objetivo y superpuesto a priori a las objetividades arquitectónicas existenciales e históricas.

II. LOS CONCEPTOS FORMALES DE LA HISTORIOGRAFÍA

No abordamos aún el análisis de los aportes europeos no ibéricos presuntos o reales recibidos en la arquitectura virreinal peruana. No interesa de momento precisar cuál es el repertorio de los conceptos formales, mediante los que se formula la interpretación historiográfica de la arquitectura virreinal, en función de los aportes europeos no ibéricos recibidos en ella.

Menos que nadie podía suponer Kubler que el desarrollo de la arquitectura virreinal derive sólo del simple acto de la recepción de los aportes europeos, cualquiera que fuera su procedencia. Los aportes llegaron en monumentos determinados y en un tiempo concreto, mientras que se prosiguió creando arquitectura en los virreinos a lo largo de procesos históricos prolongados. Kubler (1968:106) ha definido una doble transmisión por cuyo conducto se habría canalizado la recepción y subsiguiente reelaboración de los aportes europeos. Es importante citar sus palabras textuales: *“he definido estas dos clases de transmisión como horizontal, por ejemplo, la transatlántica; y vertical, por ejemplo, etnográfica, en la difusión de orígenes europeos en expresión popular en diferentes niveles de la sociedad latinoamericana”*.

La articulación de las dos transmisiones para el desarrollo de la arquitectura virreinal, conforma un mecanismo mucho más complejo de lo que a simple vista pudiera parecer. Los alarifes virreinales, aún cuando inicialmente, durante el siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII, se nutrieran de transmisiones horizontales generales y después, en grado decreciente, de transmisiones esporádicas y episódicas, no perdieron nunca su capacidad creadora de producir innovaciones originales en los distintos grados de la jerarquía eclesiástica. Nos encontramos, pues, con un tercer factor distinto de la doble transmisión. Algunos historiadores lo han marginado sistemáticamente, unos de modo explícito y otros de modo implícito pero no menos radicalmente. Creemos, sin embargo, que resulta imposible explicar la formación de auténticas escuelas regionales en la arquitectura virreinal, al menos en la peruana, sin contar con la intervención progresivamente incrementada de esta posibilidad, nunca sojuzgada ni reprimida de crear arquitectura en la propia situación histórica.

La tarea primaria de revisión historiográfica que había propuesto Kubler había de consistir en *“reintegrar los imperios a su adecuada condición como partes de la historia del arte europeo”* (1968:105). Entendemos que esta revisión derivaría del alumbramiento de nuevas transmisiones objetivas constatables entre las arquitecturas europeas y las virreinales; pero no de la simple reinterpretación de los esquemas conceptuales epistemológicos, independientemente de los contenidos arquitectónicos existenciales. Señalaba Kubler (1968:115) que *“una de las debilidades del historiador es la de considerar que la geografía política determina la geografía artística. La realidad es bastante diferente: la geografía artística sigue reglas de asociación diferentes. El efecto de un diseño que ha tenido éxito en Bruselas repercutía en Lima antes que en Madrid o en Roma”*. Pero una cosa es describir con clarividencia la necesidad de reorganizar las fronteras de la geografía artística, en lo cual mostró Kubler una genial intuición, y otra diferente la de llegar a establecer límites definidos y relaciones estables y comprobadas entre las regiones arquitectónicas, sobre todo cuando no se ha progresado nada en la investigación de nuevas transmisiones objetivas distintas y complementarias de las mencionadas por Kubler en 1967. No olvidemos esta confesión de encomiable modestia intelectual: *“Nuestros mapas de las provincias artísticas son tan arbitrarios y tan vagos como los mapas de los geógrafos físicos del año 1.500.... Y si nosotros no podemos trazar estas conexiones con exactitud ¿cómo podemos relacionar a México, Lima, Quito y Bogotá al campo de fuerzas que le dió forma a la Historia del Arte Europeo?”* (Kubler: 1968:116).

La constatación de las diferencias entre la arquitectura de los diversos virreinos hispanoamericanos, de suyo patentes para que algún historiador pudiera marginarlas, atañe también

a una diversificación de sus relaciones artísticas con España, dentro de la unidad del gobierno y de la administración política de España con sus dominios de Ultramar. También para esta corrección de las fronteras arquitectónicas buscó Kubler fundamento en la diversa incidencia de los aportes europeos no ibéricos sobre las grandes regiones virreinales: *"Entre tales transmisiones, en todas las provincias de América del Sur, probablemente tienen importancia las diferencias arquitectónicas existentes entre la Nueva España y suramérica. La Nueva España estaba más estrechamente ligada a la Península y se parece más a esta última que América del Sur, con sus múltiples conexiones europeas"* (Kubler1968:114). Para que no quede duda acerca de los presuntos medios por los que hubieran fluido esas presupuestas transmisiones europeas, señala Kubler (1968:114) el de los textos clásicos de la arquitectura y acaso también, el de la experiencia profesional de los religiosos europeos no ibéricos, *"como los jesuitas, frailes y otros sacerdotes Neerlandeses, Bohemios e Italianos"*.

Esta explicación representa ya un modo de destacar la eventual influencia de los aportes europeos no ibéricos, en la formación y desarrollo de las arquitecturas virreinales diversificadas. Anotemos, por lo pronto, que esta interpretación se ha formulado en el plano de las más amplias generalidades. Si bien es cierto que la arquitectura virreinal novohispánica difiere de todas las suramericanas, no lo es menos que estas últimas no forman una provincia arquitectónica unitaria y homogénea, ni dentro de ellas, ni en sus relaciones con la arquitectura de España o con las de otros centros europeos no ibéricos transmisores de presuntas influencias. En efecto, no son menos acentuadas y constatables las divergencias entre la arquitectura virreinal peruana y las de Quito, Bogotá, Chile, Argentina, y Paraguay. Los diseños de las portadas cuzqueñas del siglo XVII o los de las arequipeñas del siglo XVIII no trascendieron ni siquiera a otras regiones arquitectónicas peruanas; y mucho menos encontraron algún eco fuera de los límites del Virreinato del Perú.

Basándonos ahora en el presupuesto objetivo de esta diferenciación entre las arquitecturas de América del Sur, está justificado prescindir de las arquitecturas virreinales suramericanas no peruanas para los efectos del presente estudio. Las Ordenes Religiosas comenzaron muy pronto a desmembrar las provincias religiosas de Quito, Charcas y Chile respecto de las del Perú; de tal forma que el arribo de religiosos europeos no ibéricos a América del Sur no significa que el campo de sus actividades religiosas apostólicas, y eventualmente de sus actividades arquitectónicas y artísticas, fuera en concreto el del Virreinato del Perú. Los últimos religiosos jesuitas, españoles por cierto, y verdaderamente artífices llegados al Perú para trabajar como tales, fueron los que levantaron la tercera iglesia del Colegio de San Pablo en Lima; los historiadores de la arquitectura virreinal peruana no conceden la menor importancia al tema de los planos traídos de Roma por el jesuita Mastrilli para esa iglesia; mientras que para la construcción de las iglesias de Trujillo, Arequipa, Huamanga y Cuzco, los jesuitas contrataron a los alarifes más destacados en esas ciudades. Notemos también que no hay constancia documental de que los agustinos, mercedarios, dominicos y franciscanos recibieran religiosos europeos no ibéricos para construir sus conventos e iglesias en el Perú. El agustino Fray Gerónimo de Villegas pudo ser español o peruano; el dominico Fray Juan García acaso fuera español; el también dominico Fray Diego Maroto era peruano de nacimiento; el mercedario Fray Pedro Galeno, cualquiera que fuera su país de nacimiento, sólo llevó a cabo los planos trazados por los alarifes Alonso de Arenas y Andrés de Espinosa; y el también mercedario Fray Cristóbal Caballero había nacido en Lima, según la documentación de archivo que he descubierto y que rectifica lo afirmado por Harth-Terré. El caso de Egidiano y de Rehr será analizado después.

La dualidad de límites muy generales entre la arquitectura de la Nueva España y de toda la América del Sur, esbozada por Kubler, sin dejar de ser cierta, resulta holgada en demasía para comprender el problema específico de los aportes europeos no ibéricos, en relación a la arquitectura virreinal peruana específicamente tal. Dentro pues de este marco más restringido, queda por determinar todavía en base a constataciones concretas y fehacientes, cuales fueron los aportes europeos y los religiosos de este origen que tuvieron incidencia real, en cuanto al origen y desarrollo de la arquitectura virreinal peruana, claramente diversificada de las restantes arquitecturas virreinales suramericanas. Señalamos los siguientes aspectos a investigar: a) quienes fueron los religiosos europeos no ibéricos venidos al Perú, y cual ha sido su aporte específico en el desarrollo de la arquitectura virreinal peruana; b) en qué modo esos presuntos aportes fueron acogidos y transmitidos en otros monumentos virreinales distintos de los que hubieran recibido directamente su presunta intervención personal; c) en qué manera esos presuntos aportes europeos no ibéricos han contribuido a definir la especificidad peculiar de la arquitectura virreinal peruana en cuanto tal; d) cuál sería la reintegración efectiva y claramente delimitada de la arquitectura virreinal peruana condicionada por esos presuntos aportes no ibéricos como "*parte de la historia del arte europeo*", por usar las palabras de Kubler. Mientras no se investiguen estos problemas específicos, carece de sentido hablar de la conformación constitutiva de la arquitectura virreinal peruana como provincia receptora de los aportes europeos no ibéricos.

Se replicará acaso, que las tareas propuestas son demasiado amplias como para obtener una respuesta inmediata. Pero esta objeción no es obstáculo para que se vaya avanzando en la presentación, evaluación y discernimiento de nuevos hechos concretos, que permitan comprobar la incidencia efectiva de los religiosos europeos no ibéricos y de sus aportes sobre la arquitectura virreinal peruana. El estado actual de la historiografía no nos permite detenernos sólo en lo avanzado en la ponencia de Kubler, presentada en 1967.

El ambicioso "*proyecto a realizar*" esbozado por Kubler, con metas a conseguir, sendas para encaminar las investigaciones y algunos aportes europeos no ibéricos aducidos y diseminados por toda la amplia y prolongada arquitectura virreinal hispanoamericana, ha quedado pretificado por los escritos de Gasparini, en un catecismo de respuestas estereotipadas para definir y encuadrar la arquitectura virreinal hispanoamericana, y de recetas esotéricas para desvalorizarla despiadadamente. Los escritos de Gasparini, repiten reiteradamente la tesis de la existencia de aportes europeos no ibéricos, como una fórmula genérica y carente de contenido objetivo, pero sin enriquecerla con otras nuevas aportaciones constatadas y comprobadas. La propuesta programática y metodológica de Kubler se ha estancado porque los seguidores han acallado el impulso investigador del maestro. La misma fórmula de la diferenciación genérica entre la arquitectura de la Nueva España y la de América del Sur, y la misma justificación de esta diferencia por los aportes europeos no ibéricos, transmitidos por los religiosos de esta procedencia a las arquitecturas suramericanas, reaparece una y otra vez sin ampliaciones ni complementaciones en los escritos de Gasparini (1972, 1982) pero justificándola insistentemente con las palabras de Kubler. Los mecanismos para el flujo de estos presuntos aportes han sido asumidos también por Gasparini del estudio de Kubler, con la única aportación original de modificar la terminología en tres clases de transmisiones: "A) *las transmisiones de tipos ibéricos; B) las transmisiones del repertorio europeo no ibérico; C) las transmisiones internas basadas en la repetición, difusión y transformación de los puntos A y B*" (Gasparini: 1972:182).

A partir de estos presupuestos conceptuales y sin proponer además otros análisis formales ni investigaciones de archivo, derivó Gasparini una concepción historiográfica de la arquitectura virreinal hispanoamericana. No es propósito del presente estudio hacer el análisis completo de la historiografía arquitectónica de Gasparini; interesa ahora tan sólo presentar los conceptos categoriales con los que se estructura esa teoría, para analizar posteriormente su aplicabilidad a la arquitectura virreinal peruana en particular. El propio Gasparini (1972:25) lo ha compendiado en el siguiente fragmento: *“La variedad de los aportes europeos, el carácter provincial de la expresión arquitectónica colonial, las condiciones de dependencia, el disparate nivel cultural entre la colonia y la metrópoli, la influencia ejercida por el medio ambiente, -como las soluciones antisísmicas-, el uso de materiales diferentes y el empleo de una mano de obra muchas veces inexperta, son factores que ayudan a conformar la especificidad de muchas obras coloniales”*. Notemos que los últimos factores aducidos atañen más bien a la ejecución material de los modelos que a la especificación formal de la arquitectura. Habla también Gasparini de toda la arquitectura virreinal hispanoamericana en general, sin establecer distinción alguna entre las diversas regiones que la componen.

Ha leído Gasparini que por la vía de las transmisiones hispánicas y por la de los aportes europeos no ibéricos, conducidos por los religiosos no españoles llegados a Sur América, *“existieron transmisiones”* estilísticas sobre la arquitectura virreinal hispanoamericana; y sin tomarse el trabajo de precisar cuantas y cuales fueron esas transmisiones fehacientemente comprobadas, y sin aquilatar qué repercusión tuvieron para la formación y desarrollo de la arquitectura virreinal hispanoamericana en cada una de sus regiones en particular, deduce que la arquitectura virreinal en cuanto tal, en su conjunto y sin diferenciación alguna, *“consiste sólo”* en las transmisiones recibidas. El clásico Angulo Iníguez, dentro de su concepción hispanista, englobaba las arquitecturas hispanoamericanas como provincias de la arquitectura española; Kubler propuso el proyecto de revisar esta geografía política para vincular las arquitecturas virreinales como provincias de la amplia arquitectura europea; pero Gasparini avanza un paso más adelante pues *“deduce”* por la vía de una inferencia *a priori* que la arquitectura virreinal, en cuanto tal y esencialmente, *“consiste sólo en ser provincia receptora de transmisiones externas”*. Para no pecar de injustos con su pensamiento, consignamos sus palabras. No se trata de una concepción que resuma o compendie amplias experiencias o investigaciones; tampoco se llega a este concepto como recapitulación de los estudios analíticos acerca de las diversas arquitecturas suramericanas; se formula pura y simplemente como una definición *a priori* de la que seguidamente deriva su exégesis historiográfica condicionada por el apriorismo del punto de partida, formulada como válida en general para toda la arquitectura suramericana, sin diferenciar entre las diversas regiones o escuelas. Escribe así Gasparini (1982:389): *“El concepto de arquitectura colonial está inevitablemente vinculado al provincialismo, y en el caso de América Latina, la provincialización la establece su condición de zona receptora relacionada y dependiente de los centros de influencia culturales europeos. Según Palm “es provincia todo lo que en la evolución de las ideas no marcha a la cabeza de su tiempo”. Para el caso latinoamericano la arquitectura se distingue por recibir con retardo los elementos de los centros creativos”*.

Resulta innegable la diversidad de centros arquitectónicos regionales dentro de la arquitectura virreinal de América del Sur. Notemos, sin embargo, que el concepto de la provincialización elimina de plano cualquier otro factor originante de las diferencias regionales que no sea el de las transmisiones retardadas desde los centros creadores europeos. Es tal la rigidez del esquema

exegético propuesto por Gasparini que suprime hasta el menor indicio de la creatividad original en los alarifes virreinales, a no ser el que correspondería al nivel del arte popular. La arquitectura planiforme surperuana denominada por algunos “*estilo mestizo*”, ha sido considerada como una de las manifestaciones más originales de la arquitectura hispanoamericana virreinal. Para Gasparini (1982:355), esta arquitectura planiforme “*no propone ninguna alternativa de cambio en los esquemas arquitectónicos europeos y sólo se refiere a una modalidad decorativa*”. Y puesto que además interpreta esta decoración planiforme como arte popular, no le atribuye otra calificación a su juicio más apropiada que la de “*expresión dialectal*” (1982:355-439). Por contraste con la posición de Gasparini, y sobre la base de un amplio y objetivo análisis directo de la arquitectura del altiplano puneño, escribía Ramón Gutiérrez (1981:385) que ella “*no encuentra paralelo con centros creadores europeos en el siglo XVIII, simplemente porque reitera soluciones anteriores y las adecúa a sus circunstancias*”.

Algún sucedáneo debía encontrar Gasparini para suplir la eliminación de la originalidad creadora en los alarifes y artífices virreinales. A falta de ella introduce el factor mecanicista de la “*reelaboración de las formas recibidas*”. Supone Gasparini (1972:201) que esta dinámica de las transmisiones internas habría dado origen a lo que él denomina expresiones regionales, en lugar de escuelas regionales, para no tener que reconocer la originalidad creadora de los artífices virreinales. Merecen citarse estas palabras reiteradas en varios de sus escritos: “*La descentralización, la distancia y el escaso contacto entre una zona de influencia y otra, facilitan la formación de las expresiones regionales. A fin de cuentas, las expresiones regionales americanas son consecuencia de un proceso de transmisiones internas dentro de áreas limitadas, que se manifiestan con variantes formales derivadas de modelos que reciben prioridad de aceptación: lo esencial es señalar que se producen con la aceptación tardía de elementos formales que aparecen primeramente en centros urbanos de importancia y en monumentos considerados como modelos y por tanto, iniciadores de la serie formal*” (1982:396).

Tanto Angulo como Kubler profesaban, cada uno a su manera, una idea imperial de la arquitectura virreinal hispanoamericana, incorporada como provincia en el imperio español según Angulo, o en el más vasto imperio europeo según Kubler. Sin embargo, ninguna de esas dos ideas imperiales anulaba la espontaneidad creadora de los alarifes virreinales. También profesa Gasparini una idea imperial de la arquitectura virreinal; sólo que esta se afianza y se consolida por la degradación absoluta a que somete la arquitectura virreinal suramericana: el ser constitutivo de la provincia consiste en quedar reducida a la consideración de simple zona receptora; sus producciones arquitectónicas no conforman escuelas propiamente dichas, sino simples expresiones regionales; y mientras que Kubler (1968: 115) reconocía en base a su gran versación histórica que “*el efecto de un modelo que ha tenido éxito en Bruselas repercutía en Lima antes que en Madrid o en Roma*”, Gasparini afirmaba rotundamente, con la seguridad de quien hubiera sido testigo presencial de los hechos, que los artífices virreinales estaban constreñidos por la dominación virreinal, que los sojuzgaba a recibir con retraso los modelos europeos, y que ello no podía ser de otro modo. El estudio directo de centenares de conciertos notariales de obra firmados por los alarifes virreinales limeños durante el siglo XVII, me ha permitido constatar la libérrima creatividad con que esos alarifes ejercieron su arte, según su leal saber y entender, sin sentirse en ningún momento oprimidos por ninguna clase de dominación; pero Gasparini, que no ha leído, estudiado o transcrito ninguno de estos conciertos notariales de obra limeños del siglo XVII, formula su teoría historiográfica según la que

los alarifes virreinales hubieran estado sojuzgados bajo una dominación más opresora y restrictiva que la que en verdad ejerció sobre ellos la administración virreinal. Lo que sucede es que la realidad histórica funcionaba, al menos en el Virreinato de Perú, conforme a normas y comportamientos sociales totalmente distintos de los que propone *a priori* la historiografía de Gasparini.

Señalemos todavía algunas diferencias entre la posición de Gasparini y la de Kubler. En la ponencia de 1967 Kubler presentaba datos concretos y objetivos acerca de algunos aportes europeos no ibéricos; de tal manera que se movía en el plano de los "*hechos históricos*"; mientras que Gasparini, que no se ocupa de los hechos objetivos, sólo propone "*conceptos formales*". Perdura en ambos expositores la idea imperial de la arquitectura virreinal suramericana; pero Gasparini la refuerza con los conceptos formales de la provincialización, de la condición de dependencia, y del retraso en la recepción de los aportes europeos, mediante todos los cuales degrada sistemáticamente la arquitectura virreinal hispanoamericana. En la exposición de Kubler no están involucrados los conceptos formales; y tampoco aparecen exigidos por las transmisiones de los aportes europeos no ibéricos mencionados por Kubler. Se trata, pues, en estos conceptos formales, de unos componentes constitutivos de la historiografía peculiar de Gasparini. En consecuencia, se hace preciso investigar cuál es la fundamentación objetiva sobre la que se basa la historiografía de Gasparini acerca de su conceptualización formal, por lo menos en lo que puede hacer referencia a la arquitectura virreinal peruana.

III.- ANÁLISIS DE LOS APORTES EUROPEOS NO IBÉRICOS PROPUESTOS

El proyecto programático de Kubler abarcaba, al igual que la obra clásica de Angulo-Marco Dorta, el amplio panorama de toda la arquitectura virreinal hispanoamericana. Puesto que dentro de ella, la arquitectura virreinal peruana difiere por su especificidad respecto de las restantes regiones suramericanas, y de la arquitectura de la Nueva España, interesa investigar más en concreto cuales fueron los aportes europeos no ibéricos y los religiosos de esta procedencia que los transmitieron; así como también qué clase de influencia ejercieron unos y otros sobre la conformación y especificación de los modelos de la arquitectura virreinal peruana. El repertorio se limita a los aportes mencionados por Kubler en 1967, ya que Gasparini sólo dedujo de ellos una teoría historiográfica como conceptualización formal, pero no ha añadido a los aportes antes mencionados por Kubler ningún otro complementario. Nos limitamos, pues, a los que hacen referencia a la arquitectura virreinal peruana en particular.

- Primer aporte: *Las bóvedas de cate y yeso.*

Escribía Kubler (1968:113-114): "... es claro ahora que el lado tecnológico de la colonización ibérica provenga más del Norte de Europa y de fuentes de Europa Central, que de la misma Península..., y la introducción de la bóveda de caña y yeso en los Andes Centrales por obra del Padre Rehr, un jesuita bohemio de mediados del siglo XVIII".

He publicado en la *Revista Histórica*, tomo XXXIII, un largo estudio acerca de la reconstrucción de la Catedral de Lima después del terremoto de 1687, acompañado de la documentación de archivo antes inédita con los "*pareceres*" de los alarifes consultados (San Cristobal:1981-82a). Me limito pues a señalar, que de la documentación allí publicada se deduce claramente que fueron

reconstruidas entonces en la Catedral de Lima, bajo la dirección del maestro mayor de fábricas reales Fray Diego Maroto, diez bóvedas de crucería en lugar de otras tantas derruidas, para las que se emplearon materiales de madera de cedro y yeso; además de que consta igualmente en esos documentos que el mismo Maroto, había construido en la iglesia de su Convento de Santo Domingo, antes de 1687, otras bóvedas de crucería con los mismos materiales ligeros, que resistieron los efectos destructores del terremoto citado. Esta nueva tecnología fue desarrollada en Lima por el propio dominico Fray Diego Maroto, que había nacido y vivido en el Perú, y que nunca viajó a Europa. Consiguientemente, no llegó a Lima la tecnología de las bóvedas ligeras de madera y yeso, por la vía de alguna transmisión horizontal o externa desde Europa o desde España. Tampoco se recibió esa tecnología en Lima tardíamente a mediados del siglo XVIII, sino que había sido aplicada antes y después del terremoto de 1687. Resulta que el jesuita Rehr se ocupó de reconstruir La Catedral de Lima después de terremoto de 1746; es decir, medio siglo después de que Fray Diego Maroto, dominico y maestro mayor de fábricas reales, hubiera introducido ese mismo tipo de bóvedas de madera y yeso en Santo Domingo y en La Catedral. El jesuita Rehr no fue portador de ningún aporte europeo no ibérico que fuera desconocido en Lima; reactualizó simplemente lo que había sido aplicado medio siglo antes de su llegada al Perú.

Si aplicamos a este caso la definición dada por Palm, y reiterada por Gasparini, para desvalorizar la arquitectura virreinal, tendremos que reconocer que, al menos en lo que atañe a esta tecnología, la arquitectura virreinal peruana no fue provinciana ni receptora de aportes europeos; sino que marchaba a la cabeza de su tiempo, pues creó la tecnología en el preciso momento en que fue necesario aplicarla. De este modo, el provinciano y receptor resultó ser el jesuita Rehr, según una transmisión interna de sentido inverso, que discurrió desde la arquitectura virreinal limeña hacia el religioso extranjero.

- Segundo aporte: *Los paneles de muro rústico*

Escribía Kubler (1968:114): “*Un ejemplo de ello (de la intervención de los religiosos europeos no ibéricos) es el caso de J. B. Coluccini, un jesuita toscano de Lucca, el cual trabajó en Granada después de 1605. Posiblemente este es el originador suramericano del uso del estilo rústico de paneles colosales, el cual se difundió a través de los Andes desde Bogotá en el siglo XVII, y llegó a formar parte del lenguaje arquitectónico del Perú, en Cuzco y Lima, después de 1650*”.

La participación del italiano Coluccini como constructor de la iglesia y colegio de La Compañía en Bogotá ha sido revisada por Mesa-Gisbert (1985:87). Pero, al margen de ello, nos interesa destacar que esta técnica constructiva de paneles con franjas alternas de ladrillo y piedra fue usada por los alarifes limeños, por lo menos desde comienzos del siglo XVII, y desde luego mucho antes de 1650. El concierto notarial, firmado por los alarifes Alonso de Arenas y Andrés de Espinosa con el Convento de La Merced de Lima, para hacer la obra de la capilla mayor y del cruce de la iglesia¹ describe esta misma técnica de albañilería. Los dos alarifes mencionados estuvieron activos en Lima desde finales del siglo XVI y principios del siglo XVII; es decir, desde antes de que llegara a Nueva Granada el italiano Coluccini; y sin duda empleaban tal tecnología desde

¹ A.G.N., escribano Francisco Hernández, 1613, protocolo 822, folio 102 y siguientes

el comienzo de sus actividades profesionales. Tampoco hay motivo para suponer que la introdujeron en Lima Alonso de Arenas y Andrés de Espinosa. Se trata, pues, de una tecnología antigua que estaba en uso común en la arquitectura virreinal peruana, sin necesidad de recibirla tan tardíamente desde Bogotá; con la única diferencia que en Lima recubrían los paneles de ladrillo y piedra con una mezcla de cal y arena, y parece que en Bogotá los dejaban al descubierto. Consideramos, pues, que no hay fundamento alguno para suponer que se trate de un aporte europeo no ibérico, transmitido a la arquitectura virreinal peruana desde Bogotá a mediados del siglo XVII. Por la calidad de las construcciones, y por la jerarquía de los alarifes, la arquitectura virreinal de Lima tenía rango artístico y tecnológico superior a la de Bogotá.

- Tercer aporte: *La planta ortogonal de las iglesias.*

El tema atañe a uno de los conceptos formales peyorativos empleados por Gasparini para desvalorizar la arquitectura virreinal: el de la *condición de dependencia* que no dejaba “*otra alternativa que aceptar los conceptos espaciales deducidos de formas arquitectónicas preestablecidas, y aceptándolos pasivamente, se impide el surgimiento de procesos críticos y la búsqueda de experiencias directas*” (Gasparini: 1972:206).

Por esta vez, la crítica al dogmatismo antivirreinal de Gasparini procede directamente del mismo Kubler. Merece citarse el largo fragmento de Kubler (1967:115) respaldado por su magistral versación histórica: “*Pero entonces surge otra fase del problema de nuestra renuencia en la historia del arte a aceptar la realidad de que una arquitectura barroca de ondulantes formas, fuera limitada en el siglo XVII al norte y centro de Italia. En otras partes, en el Sur de Italia, Francia, Alemania, los Países Bajos, Inglaterra y Escandinavia, las formas del barroco romano fueron aceptadas generalmente hasta el siglo XVIII, y para entonces se hizo solamente bajo la forma de diferentes adaptaciones a las condiciones regionales. En el siglo XVII en Europa, exceptuando a Italia, se prefirieron las construcciones tradicionales de planta rectilínea y de elevación rectangular*”. Y añade todavía Kubler esta sagaz observación: “*Es por lo tanto probable que la semejanza entre las cualidades planas de la arquitectura de la Península y en América Latina sean semejanzas genéricas, compartidas también por Latinoamérica con el resto de Europa*”.

Es cierto que Gasparini, tan acerbo crítico de la arquitectura virreinal a causa de la aceptación generalizada de las plantas ortogonales y de las elevaciones estereométricas, cita las palabras finales de Kubler; pero sin que ellas mellen lo más mínimo sus apasionadas críticas contra la arquitectura virreinal y su condición presunta de dependencia. Podemos preguntarnos ahora, dado que la arquitectura virreinal hispanoamericana en general y la peruana en particular, compartieron con las del resto de Europa el empleo de las plantas ortogonales, ¿implicaría esto que todos los países europeos, excepto el norte y centro de Italia, se encontraban también en situación de dependencia, que impedía en ellos el surgimiento de soluciones críticas de las plantas ondulantes? . Y puesto que cabe suponer que los países europeos no merecían el calificativo de dependientes cuando aceptaban las plantas rectangulares rectilíneas, ¿qué razón habría para atribuir esta condición a las arquitecturas virreinales que aceptaban el mismo diseño, durante el mismo periodo de tiempo que los países europeos?. Deducimos de todo esto que el apasionamiento antivirreinal ha prevalecido sobre los análisis científicos e históricos. Se trata de la “*nuencia a aceptar la realidad*” de que hablaba Kubler; y también de que “*es vano y hasta malicioso insistir en el estatismo espacial*”, como decía el mexicano Tovar de Teresa (1982:173) en el Simposio de Roma sobre el barroco.

- **Cuarto aporte:** *La cornisa abierta en arcos*

Escribía Kubler (1967:110): “*Por lo que respecta a los primeros ejemplos de la característica de la composición del frontón de Lima, roto o disuelto, no se hace mención* (por Marco Dorta) de los diseños ornamentales del Norte de Europa similares a los de Wendel Dietterlin y tampoco se examina la influencia continua del Serlio”. Por su parte, Gasparini² ha desarrollado el mismo tema y ha tratado de corregir en parte a Kubler, para intentar demostrar el origen flamenco de éste ornamento aparecido en el barroco de Cuzco posterior al terremoto de 1650. Debemos recordar que desde el punto de vista de la idea imperial hispanista de la arquitectura virreinal, el historiador Jorge Bernales (1982) aduce los antecedentes del frontón curvo roto, en los retablos sevillanos derivados de una tradición manierista.

Creemos, sin embargo, que antes de buscar antecedentes europeos, españoles o no ibéricos, de los que pudiera haber derivado presuntamente una transmisión externa hacia las portadas barrocas cuzqueñas, es necesario seguir la secuencia retrospectiva de ese motivo desde las mismas portadas hasta sus antecedentes ciertos en la arquitectura virreinal peruana. Los partidarios, en sus dos versiones, del origen europeo del motivo peruano han cortado abruptamente la tradición histórica, haciéndola comenzar en la portada de la Catedral de Cuzco posterior a 1650.

Es necesario ante todo hacer una clara definición del motivo peruano. Por lo pronto anotamos que no se trata de un frontón curvo roto abierto, como se suele caracterizar al motivo; ya que los brazos de un frontón propiamente dicho se superponen a la cornisa del entablamento en los extremos de ella, y además, son distintos de la misma cornisa: pudieran muy bien desaparecer esos brazos del frontón sin que la cornisa sufriera menoscabo alguno. Pero el motivo peruano consiste en la misma cornisa del entablamento que, en lugar de proseguir su trayectoria horizontal, se abre en arcos verticales por el centro de la entre calle. No se trata, pues, de un frontón superpuesto a la cornisa y distinto de ella, sino de la trayectoria en arcos verticales seguida por la misma cornisa. Baste esta aclaración para descartar radicalmente la portada inglesa de *Sta. Mary the Virgin* de Oxford propuesta por Gasparini como antecedente flamenco del motivo peruano en La Catedral de Cuzco. La portada inglesa de 1637 tiene un frontón distinto de la cornisa, no una cornisa abierta en arcos. A ello se añade que los arcos abiertos de la cornisa forman parte integrante de un esquema estructural más amplio, conformado por un vano o recuadro inferior de mayor tamaño, albergado entre las columnas que soportan la cornisa comenzada a abrirse en arcos sobre ellas, y también una cartela o recuadro o vano menor apuntalado por los arcos de cornisa.

La conformación hasta ahora más antigua, según documentos históricos del motivo peruano completo aparece en los respaldares de la sillería del coro de la Catedral de Lima, que fueron diseñados por el ensamblador-escultor Martín Alonso de Mesa, uno de los postores que a causa de su muerte no pudo participar en la ejecución de la sillería (San Cristobal: 1981-82b). Ni que decir tiene que el diseño trazado por Martín Alonso de Mesa es anterior a la portada inglesa de Oxford aducida por Gasparini; pero de la que seguramente no se tenía la menor noticia en el Perú durante el siglo XVII.

² Ver el capítulo sexto “Ecos flamencos e italianos de los Andes al Caribe” en *América...* de G. Gasparini, pág. 227 y siguientes, ver págs. 441-447

A partir de esta primera aparición fehacientemente documentada del motivo peruano, podemos seguir un doble desarrollo en la arquitectura en madera y en la de portadas: el de la escuela de Lima y el de la escuela del Cuzco. En Lima, el motivo pasó desde la sillería a la portada del Perdón en la misma Catedral, a la portada de Ntra. Sra. de Copacabana encargada al ensamblador Asensio de Salas, y a algunos retablos de la primera mitad del siglo XVII, como el retablo-sepulcro del arzobispo limeño Don Fernando Arias de Ugarte, obra del ensamblador Tomás de Aguilar nacido en el Perú, no en España como supone Harth-Terré³. La trayectoria cuzqueña del motivo se originó con la llegada a Cuzco del ensamblador Pedro de Mesa, hijo de Martín Alonso de Mesa y formado junto a su padre, que lo talló en la sillería del coro del Convento de San Francisco del Cuzco; y antes de aparecer en la portada de la Catedral, había sido incorporado en los recuadros laterales de algunos retablos del ensamblador Martín de Torres. Cuando en 1654 fue tallado el motivo en la calle central y en las hornacinas laterales del primer cuerpo de la portada cuzqueña catedralicia, tenía una larga vigencia en las arquitectura en madera de retablos y sillerías en la misma ciudad de Cuzco. Esta doble evolución de la cornisa abierta en arcos en la arquitectura virreinal peruana desde la década de 1620, descarta cualquier arte europeo, español o no ibérico, con el que se pretenda fundamentar su apariación.

La portada de La Compañía de Cuzco es posterior a la de La Catedral de la misma ciudad, y ha constituido una especie de aporía artificiosa para algunos historiadores de la arquitectura virreinal peruana. El problema, no ofrece la menor dificultad si no hubieran involucrado en su génesis al jesuita flamenco Egidiano, a quien el Padre Vargas Ugarte, llevado del prestigio institucional de La Compañía, transformó de eficiente obrero mayor como entonces se decía, o administrador económico de las obras, en arquitecto; con lo que vino a convertirse automáticamente en el autor del diseño de la portada. Todavía Mesa y Gisbert (1985) acogían la versión de la paternidad de Egidiano sobre la iglesia y la portada, mientras que Bernal Ballesteros (1982) hace precisiones que considero definitivas y acertadas, descartando tal suposición. El ensamblador Diego Martínez de Oviedo, hijo del artífice Sebastián Martínez, y no nacido en el Perú, firmó el concierto notarial de obra, publicado por Cornejo Bouroncle, para tallar la portada de La Compañía cuzqueña; el diseño que él presentó a los jesuitas expresaba la transición arquitectónica y retablista del Cuzco, a partir de la sillería coral de San Francisco. Creemos, pues, que el famoso “*sello flamenco*” atribuido a esta portada no refleja otra cosa que la creencia infundada de que el jesuita Egidiano había sido el autor de su traza-diseño. Si Vargas Ugarte no hubiera confundido las cosas atribuyendo condición de arquitecto al flamenco Egidiano, nadie hubiera parado mientes en ese sello flamenco de la portada.

Aduce Gasparini algunos motivos de la obra de Dietterlin, como que hubieran sido incorporados en la fachada de la nueva iglesia limeña de San Francisco. Antes que nada deseo advertir que no figura la obra de Dietterlin en el registro de los libros que quedaron por bienes de Manuel de Escobar, alarife constructor de San Francisco, que aparece en el *Inventario de Bienes* que he descubierto en el Archivo General la Nación de Lima. A pesar de todo, podríamos aceptar la transferencia de estos motivos europeos no ibéricos. A modo de aclaración, distinguimos dos clases de

³ En el Seminario de 1990 sobre el arte y los archivos, organizado por el Museo Pedro de Osma y el Instituto Riva-Agüero, presenté un estudio con documentación inédita acerca de este retablo sepulcro.

ses de aportes externos sobre la arquitectura virreinal peruana: lo que denominaremos aportes primarios, que confieren carácter estilístico a las obras que los hubieran recibido, como los que llevó a Quito el jesuita Marcos Guerra; y los aportes ornamentales secundarios que no influyen sobre el estilo del edificio, ni determinan su conformación, sino que lo adornan con ciertos detalles individuales no transmitidos de unos monumentos a otros, como son las ventanas en los cuerpos bajos de las torres de San Francisco de Lima. El problema de la especialidad de la arquitectura virreinal peruana no radica en la presencia de algunos aportes europeos no ibéricos secundarios y ornamentales; sino en si existieron verdaderamente aportes europeos no ibéricos primarios y determinantes de la especificidad de esta arquitectura. Mientras que no se demuestre la existencia e influencia de estos aportes primarios, no podrá ser considerada la arquitectura virreinal peruana como una provincia estilística subordinada a los centros europeos creadores de modelos.

Pues bien, es manifiesto que los aportes externos presuntamente tomados de Dietterlin aducidos por Gasparini sólo ponen un ligero toque erudito en la fachada de San Francisco de Lima, en cuanto que constituyen simples componentes decorativos incidentales y de detalle, que además permanecen enclaustrados en esta fachada franciscana, pero no se propagaron como una característica específica de la arquitectura virreinal limeña. Se puede prescindir por completo de estos adornos en la portada y fachada de San Francisco para explicar la escuela barroca limeña de los siglos XVII y XVIII. Es innegable igualmente, que el artesonado de la portería del Convento de Santo Domingo en Lima, está basado en dibujos de Serlio. A nadie se le ocurriría, sin embargo, deducir de este hecho que toda la arquitectura barroca limeña es serliana, o que los aportes de Serlio hayan definido la especificidad de la arquitectura barroca de Lima. Al menos, el conocido estudio de Santiago Sebastián ha dejado las cosas en su lugar exacto.

Resumimos estos análisis en las siguientes conclusiones. Los aportes europeos no ibéricos presentados como presuntamente recibidos por la arquitectura virreinal peruana son pocos en número, además de que a partir de 1967 no se han añadido otros adicionales a los propuestos por Kubler. Lo fundamental es que esos presuntos aportes para la arquitectura virreinal peruana no fueron tales en realidad, pues cada uno de ellos se justifica plenamente en base a la propia arquitectura virreinal peruana desde tiempo antes del arribo al Perú, de quienes se suponía que fueron sus portadores religiosos.

No prejuzgamos en nada lo que pudieron haber aportado los religiosos europeos no ibéricos, para el desarrollo de otras arquitecturas virreinales hispanoamericanas distintas de la peruana; lo cierto es que en el Perú virreinal fue nula la presencia y actividad arquitectónica de religiosos europeos no ibéricos. El jesuita Rehr apareció después de 1746, y la técnica que se le atribuye, como aportación suya europea, había sido creada y aplicada en Lima medio siglo antes de su llegada al Perú.

La influencia de los tratados clásicos de arquitectura se limitó a aportar ornamentaciones secundarias de detalle en monumentos particulares, y bajo ningún aspecto fueron suficientes para determinar la especificidad de las escuelas arquitectónicas regionales peruanas.

En definitiva, las fronteras de la geografía artística en el Perú virreinal, en relación a los países europeos no ibéricos, sólo deberán ser corregidas para incorporar, dentro de esas variacio-

nes, algunos aportes secundarios de detalle muy particulares y accesorios, que en ningún momento determinan la especificidad de la arquitectura peruana. No transitaron a través de esas fronteras artísticas, religiosos europeos no ibéricos que fueran artesanos de la arquitectura o ensambladores, teniendo en cuenta que el flamenco Egidiano no fue maestro mayor de obras, sino simple obrero mayor que es cosa muy distinta; pues colmaban el campo con prestancia los alarifes locales.

Las atingencias críticas ahora expuestas atañen a la validez de los aportes europeos no ibéricos, que presuntamente habrían influido sobre la arquitectura virreinal peruana en particular. Permanece en pie la constatación objetiva de que esta arquitectura virreinal del Perú en sus diversas escuelas regionales, difiere específicamente de la arquitectura española. Este es el punto fundamental que Kubler y sus seguidores trataban de explicar en base a tales aportes. Y puesto que no aparece justificación posible y valedera de la especificidad de la arquitectura virreinal peruana desde tales presupuestos, habrá que buscar la fundamentación de esa especificidad existencial desde otros fundamentos, que no sean el de la historiografía conceptual apriorista formulada por Gasparini, sin contenido objetivo valedero para la arquitectura virreinal peruana y sus escuelas regionales.

IV. FORMACIÓN DE LAS ESCUELAS REGIONALES PERUANAS

El concepto de la arquitectura virreinal, como provincia receptora con retraso de los aportes europeos no ibéricos, presupone para ser acatado que se logre presentar aportes arquitectónicos de esta naturaleza suficientemente comprobados, y que sean aptos además para fundamentar la especificidad de esta arquitectura. Descartados los aportes propuestos hasta ahora, según consta por los análisis precedentes, resulta que la sistematización historiográfica de Gasparini, en lo que atañe a su referencia con la arquitectura virreinal peruana en concreto, queda reducida a una simple formulación meramente conceptual, formal, ideológica y apriorista que ni expresa una realidad objetiva constatable, ni se basa en fundamento alguno objetivo de la vida social virreinal, en el análisis de los monumentos existenciales, o en documentación histórica de archivo. No cuestionamos la aplicabilidad de la historiografía conceptual de Gasparini a otras arquitecturas hispanoamericanas distintas de la peruana; no entramos ahora a discernir sus valores de verdad o falsedad; sólo afirmamos que la historiografía de Gasparini es una conceptualización formal apriorista desconectada por completo de toda la arquitectura virreinal peruana objetiva, y, por consiguiente, es esencialmente inepta para definir esta arquitectura y sus escuelas regionales específicas.

Debemos aclarar que la carencia de aportes europeos no ibéricos debidamente comprobados como tales, no mengua en nada la especificidad de la arquitectura virreinal peruana, como venimos repitiendo insistentemente, y su diferenciación respecto de la arquitectura española, pues esto constituye un hecho objetivo que Kubler y sus seguidores han tratado de fundamentar. Esa carencia deja únicamente vacío de todo contenido objetivo a la historiografía formal y apriorista de Gasparini. Por lo tanto, necesitamos otra fundamentación de esta especificidad basada en razones derivadas de los hechos objetivos.

Si ahora prescindimos de esta historiografía apriorista presuntamente europeísta, no es para retroceder a la teoría clásica de los invariantes hispánicos. Se abre ante nosotros un camino

trazado por los alarifes virreinales tan mal comprendidos. La arquitectura virreinal peruana comenzó a desarrollar creativamente sus propios modelos a partir del segundo tercio del siglo XVII. Fue una labor lenta pero constante, posibilitada por la madurez de los alarifes y por la necesidad de bastarse a sí mismos para realizar sus obras. Confluyeron en esta acción creadora los esfuerzos de los ensambladores de retablos en la arquitectura en madera, y la de los alarifes de obra firme; entre unos y otros se estableció una constante comunicación de modelos. El último alarife, todavía con formación manierista, que llegó al Perú virreinal fue el portugués Alonso de las Nieves, para trabajar en Trujillo al final del primer tercio del siglo XVII; su obra quedó tan profundamente arraigada en esta ciudad, que al imponerse frustró el desarrollo de un barroco pleno semejante al de los otros centros virreinales peruanos.

Tampoco en el Virreinato del Perú la geografía política condicionó la geografía arquitectónica. La labor creadora de los alarifes virreinales se desarrolló con autonomía en centros regionales, en cada uno de los cuales surgieron progresivamente modelos diferenciados de portadas y también de fachadas. Contra lo que han sostenido algunos historiógrafos, la especificidad de las portadas virreinales peruanas no consistía fundamentalmente en la simple decoración; pues cada centro regional formó con originalidad específica un diseño estructural de portada con una organización peculiar, y al mismo tiempo lo plasmó en una conformación volumétrica característica de cada región. Venimos sosteniendo insistentemente que la estructura del diseño y la expansión volumétrica de las portadas virreinales peruanas, constituyen aspectos arquitectónicos propiamente dichos; de tal modo que no tiene sentido atribuir a esta arquitectura del Perú la desconexión entre los valores estructurales del espacio y del volumen de un lado, y los de la decoración del otro, como si habiendo descuidado los primeros, se hubiera concentrado exclusivamente en el cultivo de los segundos. Los centros arquitectónicos regionales del Perú constituyeron escuelas propiamente dichas, no simples expresiones regionales de menor jerarquía. Reunen todos los requisitos de autonomía y de originalidad para constituir escuelas con no menor derecho que los centros europeos. Tampoco se limitaron los alarifes en estas escuelas regionales peruanas a cumplir un proceso mecanicista, y en cierto modo atomista, de recombinación de los elementos recibidos por las transmisiones internas de diversos orígenes. Cada escuela creó propiamente modelos inéditos, no simples recombinaciones de elementos dados desde fuera, como supone *a priori* Gasparini. Cada escuela es el resultado de un proceso creador original de plegado, a partir de los elementos arquitectónicos autogenerados en el Perú desde el segundo tercio del siglo XVII. Los logros arquitectónicos conseguidos en cada escuela avalan la autenticidad de la creación original desplegada por los alarifes virreinales.

La primera escuela regional que logró diferenciarse como tal en el Perú fue la del barroco cuzqueño, de la segunda mitad del siglo XVII. El diseño arquitectónico estructural y la expansión volumétrica de la portada de la Catedral, generaron el modelo que se propagó en las ciudades por las portadas de La Compañía, Belén, San Pedro y San Sebastián.

En Arequipa, la portada lateral de Santo Domingo y la principal de La Compañía generaron otro modelo arquitectónico de diseño estructural de portadas, acompañado de una expansión volumétrica específica y diferente de la cuzqueña. Es necesario aclarar que la escuela de Arequipa no consiste sólo en la decoración planiforme y textilográfica que recubre los espacios libres, sino principalmente en los valores arquitectónicos del diseño y del volumen de sus portadas; ellos difieren específicamente de los de las portadas cuzqueña, collavinas, limeñas y cajamarquinas.

Por su parte, Lima desarrolló durante el último tercio del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII un modelo peculiar de portadas no-retablo, con segundo cuerpo delimitado por pilastras con modillones en lo alto a modo de capitel, y plasmado en una robusta expansión volumétrica de planos quebrados menudos a los lados del bloque saliente de la portada. Tampoco este modelo arquitectónico de Lima trascendió a los núcleos de Cuzco, Arequipa, Collao o Cajamarca.

La escuela cajamarquina de las grandes portadas-retablo y de las portadas menores difiere, por la estructura de su diseño y por el planismo volumétrico con que se expresa, respecto de los restantes centros regionales peruanos. Debemos manifestar nuestra discrepancia radical contra la posición apriorista de Gasparini que calificaba como arquitectura popular la de la escuela de Cajamarca a mediados del siglo XVIII. Más objetiva es la interpretación propuesta por Wethey (1949) que diferenciaba la escultura planiforme del Sur del Perú como "*mestiza*" y consideraba la cajamarquina como "*hispanica*", de acuerdo siempre con la teoría imperial de Angulo. Desde luego la decoración cajamarquina no es planiforme sino tridimensional; y el diseño y volumetría de sus portadas, difieren de los de las restantes escuelas regionales peruanas, y también por supuesto de la arquitectura española.

Conforman ciertamente estas escuelas virreinales del Perú unos núcleos de poca extensión geográfica. Pero su autonomía se acentúa aún más por el desarrollo asincrónico de cada uno de los modelos específicos de diseño estructurales y de volumetría en cada escuela. Cuando había terminado el ciclo arquitectónico de la escuela cuzqueña, comenzó el de la de Arequipa; y al declinar esta última escuela comenzó el desarrollo del modelo de portada-retablo del Colla, o con diseño de cuadrícula regular completa o incompleta, como la de la lateral de Zepita. El corto ciclo de la escuela de Cajamarca desplegó el diseño de portada-retablo de tres calles y tres cuerpos en completa asincronía con las escuelas regionales del Cuzco, Arequipa y el Collao, y casi al término del gran barroco limeño de la primera mitad del siglo XVIII.

Los límites geográficos de la arquitectura virreinal de América del Sur dentro de los que todavía se movían Kubler y Gasparini, se han fragmentado no sólo en las escuelas de diversos virreinos, como la escuela de Quito o la de Bogotá, sino también por lo que atañe a la peruana en las escuelas arquitectónicas regionales mencionadas. La autonomía de estas escuelas regionales peruanas se afirma tanto en relación con la arquitectura española como en relación a las europeas, cuyos presuntos aportes no han sido confirmados para las escuelas peruanas.

La afirmación creciente de la originalidad creadora ejercida por los alarifes virreinales peruanos produjo un doble efecto: primeramente hizo surgir en las escuelas regionales, nuevos modelos estructurales de diseño y de volumetría, específicos y diferenciados de los que habían sido transmitidos durante el siglo XVI y hasta el primer tercio del siglo XVII. De este modo, el renacimiento y el manierismo fueron superados en el Perú por las nuevas especificidades barrocas desarrolladas en los núcleos regionales virreinales. Se trata de un barroco peculiar derivado de la tradición esmaltada por las creaciones de los alarifes peruanos. En segundo lugar, cuando las escuelas regionales peruanas adquirieron su plena especificidad, se había llegado a una diferenciación no buscada sino espontáneamente producida respecto de la arquitectura española, y por supuesto también respecto de las europeas, que no habían contribuido con aportes primarios para ello. Sólo por la inercia de las teorías imperiales de uno u otro signo puede seguir marginándose este proce-

so de diferenciación divergente, que condujo a la formación y consolidación de la especificidad autónoma en las escuelas regionales peruanas, con relación a todas las restantes arquitecturas europeas. Desde la segunda mitad del siglo XVII la arquitectura virreinal peruana comenzó a dejar de ser provincia arquitectónica y se transformó, gradualmente, en sede de escuelas regionales específicas autogeneradas.

Reafirmamos una vez más que la diferenciación progresiva de la arquitectura virreinal peruana, respecto de la arquitectura española, no deriva de la aceptación de unos presuntos e inexistentes aportes europeos no ibéricos. Procede de la dinámica creadora que produjo modelos específicos. Esta capacidad creadora de los alarifes virreinales peruanos fue suficiente para alcanzar la autoafirmación y la autonomía diferenciada de sus modelos de portadas. Desde el lado opuesto, la inexistencia comprobada de aportes europeos no ibéricos sobre las escuelas regionales peruanas torna en mero proceso formal, vacío de contenido objetivo, el de la diferenciación de esta arquitectura por las transmisiones externas europeas. La provincia arquitectónica dejó de ser tal provincia por el simple hecho de no existir vínculo de conexión con centro del imperio arquitectónico. El problema no consiste, pues, en revisar las fronteras artísticas entre Europa y la arquitectura virreinal peruana; sino en aceptar el simple hecho de que en determinado momento histórico se habían disuelto espontáneamente los vínculos imperiales que religaban a la antigua provincia con las arquitecturas europeas: la madurez de los alarifes virreinales peruanos los hizo innecesarios.

Si ha quedado desprovisto de fundamento el intento de hacer depender la arquitectura virreinal cuzqueña respecto de los aportes europeos flamencos, debemos anotar aún más claramente que todavía no han propuesto los historiógrafos alguna clase de aportes europeos no ibéricos para tratar de explicar la formación de las arquitecturas regionales de Lima, Cajamarca, Arequipa y el Collao. Nos referimos a la fundamentación de los diseños y volumetría de las portadas. El intento de buscar antecedentes europeos para los motivos decorativos escultóricos de la arquitectura planiforme surperuana promovido por Luks (1973) y Gasparini choca con algo tan simple como lo que anotaba Ramón Gutierrez (1982:377) *“en las bibliotecas andinas del siglo XVIII no existían los libros rarísimos de los que se supone habían sido copiados los motivos escultóricos.”*

El mismo Kubler (1968:114) anticipaba la dificultad de la tarea de establecer fronteras imperiales confiables cuando escribía: *“No es posible estudiar estas conexiones europeas solamente destacando las apariciones de diseñadores del Norte de Europa o de Italia, y tampoco se puede efectuar comparando los estilos de fachadas y puertas americanas con las europeas”*. La dificultad de esta comparación es porque no existe fundamento objetivo de una y otra parte para realizarla. Reiteramos de nuevo que la especificidad de las escuelas regionales peruanas no deriva sólo de la decoración que recubre sus portadas, sino principalmente también de la estructura del diseño y de la volumetría de ellas; es decir, de los aspectos arquitectónicos del espacio y del volumen. Debí reconocer Gasparini (1972:246) que *“a pesar de las relaciones con la portada de San Miguel de Los Reyes, señalada por Kubler, no hay en España para 1650 una portada como la de La Catedral del Cuzco, ni en Europa un fachada como la de La Compañía”*. La misma inexistencia de antecedentes europeos, hispánicos o no ibéricos, se cumple con la portada de La Compañía y la lateral de Santo Domingo en Arequipa; con la lateral de Santiago de Pómata y la lateral de Zepita en el Collao; con la de Belén y la de La Catedral en Cajamarca; con la de Las Trinitarias y

las posteriores de la Catedral en Lima; con las de La Catedral y Julcamarca en Huancavelica. Todos estos modelos estructurales y volumétricos, peculiares de cada una de las escuelas regionales peruanas, constituyen algo mucho más radical que unas simples re combinaciones dependientes; son la expresión de la originalidad creadora alcanzada por los alarifes virreinales peruanos compenetrados con el desarrollo autónomo de cada región desde el segundo tercio del siglo XVII.

Los alarifes virreinales peruanos bebieron el agua que manaba de los puquios u hon-tanares que ellos mismos habían alumbrado. No hay que temer que al afirmar la autonomía de las escuelas regionales peruanas, regrese una multiplicidad de interpretaciones de la arquitectura virreinal, fundamentada en la unidad de una historia nacional americana, como la que había ejemplarizado Palm al describir las versiones historiográficas propuestas hasta 1967. Pero tampoco podemos seguir indefinidamente renuentes a aceptar la realidad de estas escuelas regionales, por el sólo hecho de que las diversas arquitecturas europeas sean celosas guardianas de la supremacía de sus creaciones, y mantengan la idea imperial de la arquitectura, amparadas en un presunto privilegio de haber ejercido la paternidad permanente sobre las arquitecturas hispanoamericanas, consideradas como periféricas y dependientes de ellas.

BIBLIOGRAFÍA.

- BERNALES BALLESTEROS, J. (1982): "Portadas y retablos en Lima durante los siglos XVII y XVIII", en *Simp. Int. sul Barocco Lat.*, Roma.
- GAPARINI, G. (1972): *América barroco y arquitectura*, E. Armitano editor, Caracas
- (1982): "La arquitectura barroca latinoamericana una persuasiva retórica provincial", en *Simp. Inter. Sul Barocco Lat.*, t. I, Roma
- GUTIÉRREZ, R. (1982): "Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano" en *Imp. Int. Sul Barocco Lat.* T.I, Roma
- KUBLER, G. (1968): "El problema de los aportes europeos no ibéricos en la arquitectura colonial latinoamericana" en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, nº 9, Caracas.
- LVKS, I. (1973): "Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura del siglo XVIII", en *Boletín de.I.H.E*, nº 17, Caracas.
- MESA J. De y GISBERT, T. (1985): "La iglesia de San Ignacio en Bogotá", en *Arquitectura Andina, Historia y Análisis*, La
- MESA de J. y GISBERT T. (1985): "La iglesia jesuítica en el Virreinato peruano", en *Arquitectura Andina, Historia y Análisis*, La Paz
- PALM W. E. (1968): "Perspectivas de una historia de la arquitectura colonial hispanoamericana" en *Bol. del Centro de I.H.E.*, nº- 9, págs. 21-37, Caracas
- SAN CRISTOBAL, A. (1981-82 a): "Las dos reedificaciones de La Catedral de Lima. Entre 1688-1697", en *Revista Histórica*, Academia Nac. de la Historia, tomo XXXIII, Lima
- (1981-82 b): "Nueva versión histórica de la sillería de la Catedral de Lima" en, *Revista Histórica*, t. XXXIII, Lima.
- TOVAR DE TERESA, G. (1982): "Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Latinoamérica", en *Simp. Int. sul Barocco Lat.*, Roma.
- WETHEY, H. E. (1949): *Colonial architecture and sculpture in Peru*, Harvard Un. Press.

Más interrogantes sobre el marcaje de la platería americana. “Los cuños monetarios”

El rescate de los pecios de los galeones *Santa Margarita* y *Nuestra Señora de Atocha*, hundidos frente las costas de Florida en 1622¹, supuso un gran acontecimiento mundial por la riqueza en oro, plata, esmeraldas, monedas y otras mercancías procedentes del Nuevo Mundo que salieron del fondo del mar. Para la historia de la platería virreinal sudamericana este hallazgo fue determinante, tanto por los objetos profanos descubiertos cuanto por el novedoso marcaje que éstos ofrecían. Muchas de estas piezas y sus marcas fueron dadas a conocer con motivo de la subasta que la casa *Christie's* de Nueva York organizó en junio de 1988², aunque otras habían quedado con anterioridad en manos de *Mel Fisher*³, el promotor de esta aventura arqueológica submarina.

Desde esta última fecha han transcurrido ya doce años y a pesar de la atención que despertó en los estudiosos el nuevo marcaje aparecido, todavía hoy son muchas las interrogantes que están sin despejar, aunque alguna de las marcas como la de Santa Fe de Bogotá la hayamos podi-

¹ La búsqueda de estos galeones comenzó en 1969. El *Margarita* fue hallado en 1980 mientras que el *Atocha*, que era la nao Almiranta de Tierra Firme, se descubrió en 1985. Formaban parte de la Armada del Marqués de Cadereyta, una flota con 28 navíos que zarpó del puerto de La Habana rumbo a España el domingo, 4 de septiembre de 1622. El *Margarita* y el *Atocha* (que transportaban la mayor parte del tesoro) fueron desviados de su curso, junto con otras siete naves, azotados por un fuerte huracán.

² Con este motivo se editó el catálogo *Gold and Silver of the Atocha and Santa Margarita*, Tuesday, June 14 and Wednesday, June 15, 1988. Christie's, New York, 1988.

³ A nuestro juicio son las más interesantes y buena parte de ellas pueden contemplarse hoy en la *Mel Fisher Maritime Heritage Society* de Key West, donde se exhiben y donde tuvimos oportunidad de estudiarlas personalmente en 1998. Desde estas líneas nuestro agradecimiento al personal de esta institución por todo el apoyo recibido y muy en especial al conservador y amigo Abraham López.

do identificar⁴. De todo este elenco cabría hacer cuatro grupos: las marcas que encierran una corona real de cinco puntas con marco circular orlado de granetería, las de perfil pentagonal perlado con una cronológica coronada, las de la localidad de Bogotá antes mencionada y un último grupo más nutrido con marcas que recogen la morfología de los cuños de tipo monetario.

Las que reúnen una corona por símbolo con o sin cronológica⁵ tienen un significado claro dentro del marcaje reglamentario, alusivo al pago del impuesto fiscal (*quinto real*), ya que responden a la forma habitual de este tipo de marcaje en América. Lo que todavía no está claro, aunque exista alguna aproximación, es saber de qué Cajas Reales salieron estas variantes y si su uso fue exclusivo de una sola o por el contrario se utilizaron en varias al mismo tiempo. Mientras esta incógnita no se despeje será imposible determinar ajustadamente su origen. No obstante, y siempre como hipótesis, tenemos la impresión de que estas marcas fiscales son del área peruana y no de la colombiana, pues ambas variantes las hemos detectado, por ahora, únicamente en piezas de la sierra (Cuzco) o atribuibles al altiplano (Perú-Bolivia). Por ejemplo, lleva marca cronológica coronada la fuente, probablemente potosina, que el príncipe holandés Johann Morist von Nassau regaló en 1658 a la iglesia de San Nicolás de Siegen (Westfalia)⁶ y presenta marca circular con una corona rodeada de granetes el cáliz de oro cuzqueño de la iglesia de Santa María, de Mérida (Badajoz)⁷. Además de estas dos modalidades de marcas, contamos con otra variante que hallamos en un vaso

⁴ Consiste en una granada coronada dentro de marco circular perlado, que interpretamos acertadamente como de esta localidad en *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XX*. Madrid, Ed. Tuero, 1992, nº 347 a 349. En paralelo Cruz Valdovinos apuntó que correspondía a alguna población de Nueva Granada, inclinándose erróneamente por Cartagena de Indias o Portobelo, en base a que en estos puertos fue donde cargó el galeón, sin tener en cuenta cuáles eran los circuitos comerciales y de transporte hasta llegar a esas ciudades costeras (cfr. "Introducción a la platería hispanoamericana en España", en *Platería hispanoamericana en La Rioja*, Logroño, 18 de diciembre de 1992 al 7 de febrero de 1993, p. 16).

⁵ Son varias y el año se recoge completo con las cuatro cifras, aunque la de lectura más nítida corresponde al 1605. En otros casos, con cierta duda, puede leerse 1606.

⁶ La recibió de manos del rey africano Mani Congo en 1643 cuando el holandés era Gobernador de las posesiones de la compañía holandesa de las Indias Occidentales en el Brasil. Sobre esta pieza y su rocambolesca historia de *negreros* ver Friedrich Muthmann: *Die Silverne Taufschale zu Siegen*, Heidelberg, 1956. La pieza se exhibió en Munich en 1991, figurando en el catálogo *Platería Sudamericana de los siglos XVII-XX*, cat. 1. Nosotros hicimos referencia a sus dos marcas en 1997, en *Platería del Perú Virreinal. 1535-1825*, BBV, Madrid, p. 86. La cronológica recoge el año [1]586 bajo corona y la segunda es un cuño "monetario" frustrado, en el que solo se lee incompleta la leyenda +PHI. Otra variante cronológica -todavía inédita- es la que descubrimos en una bandejita de plata para vinajeras (ovoide y sin decorar) que se conserva en una colección privada limeña, aunque su procedencia es altiplánica (del área de Puno). La impronta está frustrada, pero se aprecia un perfil exterior rectangular con orla de granetería, una corona abierta de tipo vegetal y debajo aparece leerse un 9, correspondiente por la posición a las unidades del año.

⁷ Lo regaló en 1636, junto con su patena, el arzobispo del Cuzco don Fernando de Vera y Zúñiga. En varias ocasiones nos hemos ocupado de esta singular pieza y su marca la reproducimos en *Marcas de platería hispanoamericana...*, ob. cit, nº 368.

ceremonial (*aquilla*) de hacia 1600, consistente en una corona dispuesta dentro de un pentágono con orla de granetes⁸.

Pero no es nuestra intención ocuparnos exhaustivamente en esta oportunidad de este tipo de marcas fiscales por ser más conocidas e identificables, sino justamente apuntar hacia a las denominadas de "cuño monetario" por su problemática. En este intento sólo buscamos una aproximación analítica en base a los datos reunidos en la actualidad (unos publicados y otros inéditos), sin pretender en absoluto que nuestras conclusiones -o hipótesis- sean cerradas, entre otras cosas porque falta aún la clave que respalde su segura interpretación. Es posible que dejemos en este texto más interrogantes que incógnitas despejadas, pero creemos que vale la pena plantear supuestos aún a riesgo de equivocarnos, pues es la manera de ir reconstruyendo el complejísimo marcaje de la platería americana, con el que estamos comprometidos desde hace muchos años⁹. Es posible que ahora no acertemos, pero si después otros lo consiguen por los datos aportados o simplemente porque se despierte su interés tras la lectura de este texto, daremos por bueno el esfuerzo.

Debemos confesar que fue a raíz del descubrimiento de las piezas del *Atocha* (1988) cuando tomamos conciencia (como creo que le ocurrió al resto de los investigadores y estudiosos de la platería) de que existían otras marcas "nuevas", aunque en realidad no lo eran, pues habían aparecido en ejemplos aislados y dispersos (fuentes de Siegen, Westfalia, y Málaga¹⁰), añadiéndose a partir de 1990 otras piezas (arqueta de Guadalajara, España¹¹ y jarro de Tucumán,

⁸ Pertenece a una colección privada y su origen parece ser potosino. La dimos a conocer en *Platería del Perú Virreinal...*, ob. cit., cat. 2.

⁹ Fruto de este empeño fue la redacción del libro antes mencionado *Marcas de platería hispanoamericana* (1992) en el que reunimos más de un millar de marcas (variantes) tras el estudio de 408 piezas. En la actualidad, podríamos añadir algunas más que hemos ido reproduciendo y estudiando en trabajos de diferente índole, sobre todo en textos de catálogos de exposiciones.

¹⁰ Nos referimos a la mencionada fuente de Siegen (Westfalia) y a otra fuente conservada en la iglesia de San Juan de Málaga, que dio a conocer Temboury en 1948 (*La Orfebrería religiosa en Málaga*, Málaga, nº 363) y que años después R. Sánchez-Lafuente recogió apuntando ya su posible origen peruano en *El Arte de la platería en Málaga. 1550-1800* (Málaga, 1997, pp. 178-179 y 561), que más tarde reclasificaría al exhibirla en la exposición *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga* (Málaga, 1998, cat. 25).

¹¹ Es una pieza de uso profano aunque utilizada como arca eucarística. Se conserva en la iglesia de Santa María la Mayor de Guadalajara y lleva una inscripción fechada en 1572 (citada, sin indicar la fuente, por Cruz Valdovinos en "Introducción a la platería hispanoamericana...", ob. cit. p. 16). Según indica éste lleva dos marcas: una corona con círculo de puntos sobre 586 y otra con leyenda circular que se leyó: ANIAR, de [HISP]ANIAR[VM]. Sin embargo, reconocida la pieza por nosotros le descubrimos seis improtas, cuatro veces repetida la cronológica interior de la tapa y en el interior y exterior de la base) y como puede verse en las fotos que adjuntamos detrás la verdadera leyenda es NDIA de T] NDIA[RVM y la fecha del año sí aparece completa 1586.

Argentina¹²) en las que las marcas impresas se asociaban ya con los cuños de moneda. Es también el momento en el que se identificaron las improntas frustras de un jarro de Cuenca (Ecuador), que habían sido publicadas en 1989¹³.

Nosotros nos enfrentamos por primera vez con una marca de este tipo en 1994 (tras veinticinco años de dedicación a la platería americana) al seleccionar una fuente de La Seo zaragozana con motivo de su exhibición en *Jocalias para una aniversario* (1995)¹⁴. Después daríamos a conocer un jarro de pico y una arqueta de la colección Apelles de Chile, otro jarro de colección privada¹⁵ y finalmente un cáliz renacentista de la catedral de Bogotá¹⁶.

¹² Un dibujo de sus marcas apareció en *Antiquaria* (nº 8, abril, 1991, p. 49), reproducidas por A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco. Un mes después, en mayo, aparecía una foto de la pieza en la portada del nº 84 de esa misma revista, como propiedad del anticuario madrileño Fernando Durán. La pieza procedía de la población de Ibatín (antiguo asentamiento de Tucumán) y estaba depositada en el Museo Histórico *Presidente Nicolás Avellaneda* de Tucumán, donde fue robada el 28 de agosto de 1990. Gracias a esa reproducción fotográfica de *Antiquaria* el jarro fue detectado, reclamado oficialmente desde Tucumán y finalmente recuperado, aunque desde el robo hasta su localización en Madrid todo el proceso se desarrolló en oscuras circunstancias.

¹³ La pieza se encuentra en el convento de las Concepcionistas y la dio a conocer, junto a dos de sus marcas (que no transcribe, aunque las interpreta como (*del quinto real*) Jesús Paniagua en *La plata labrada en la Audiencia de Quito (La Provincia del Azuay) Siglos XVI-XIX*, León, 1989, fig. 48. Tiempo después, Cruz Valdovinos se percató de que estas marcas son de tipo monetario y como tal las menciona en el citado texto "Introducción a la platería hispanoamericana...", p. 16, admitiendo asimismo que son marcas fiscales. La lectura que nosotros podemos hacer de estas dos "marcas monetarias" a través de su reproducción fotográfica es: 1º) la señal impresa junto al borde del vaso recoge parte de la leyenda circular PJA[N (HISPANIARVM) con orla interior y exterior de puntos; y 2º) en la voluta superior del asa lleva parte de otra marca (quizás, la misma variante), en la que se aprecian unas letras de la leyenda circular exterior de difícil lectura, a continuación una gráfila de puntos y finalmente parte de la corona vegetal que timbraba el escudo de dominio y que no figura en la impronta, en esta ocasión por falta de espacio.

¹⁴ Fue organizada por la Caja de Ahorros de la Inmaculada, de Zaragoza, del 2 al 28 de octubre de 1995 y figuró con el nº 13. Dos años después (1997), fue de nuevo exhibida y estudiada por nosotros en la exposición *Platería del Perú Virreinal* (ob. cit., cat. 4). En esta ocasión corregimos un poco su cronología en atención al marcaje, llevándola desde 1570 hacia 1575 y en ambas oportunidades mantuvimos que podía tratarse de una obra limeña, aunque siempre con la duda de si no podría ser potosina. La marca aparece impresa en el envés del borde y recoge con nitidez entre la orla y gráfila de líneas circulares parte de la leyenda perimetral S+D.G.RE [PHILIPPVS+D.REX], dejando ver en la parte central el inicio del escudo de dominio. Por tamaño y morfología parece corresponder a 1 Real de Lima y por la leyenda hay que situarla en 1575 o después (ver texto nota 18).

¹⁵ Véase Cristina Esteras: *Platería del Perú Virreinal*, ob. cit., cat. 6, 14 y 9.

¹⁶ En Cristina Esteras: "El oro y la plata americanos, del valor económico a la expresión artística", en *El Oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Fundación ICO, Madrid, 1999, p. 404, cat. 217. Lo fechamos por estilo hacia 1575-1600, aunque pudiera ser algo anterior, y señalamos que estaba marcado cuatro veces en el borde del pie con la misma variante: PHI (de PHILIPVS).

Esto supone que en el plazo de una década han desaparecido un total de 10 piezas a las que debemos sumar las publicadas del *Atocha*, que fueron alrededor de una docena, más alguna otra conocida o inédita del galeón *Santa Margarita*¹⁷. En suma, un nutrido número que de entrada nos permite sacar algunas conjeturas importantes, como por ejemplo que no fue un marcaje puntual o conyuntural sino que por las fechas aproximadas de las obras se dió en un plazo de tiempo lo suficientemente dilatado como para pensar que se produjo desde el reinado de Felipe II hasta por lo menos el de Carlos II.

Ahora bien ¿donde se usó en América este tipo de marcaje? y ¿cual es su significado? Estas dos preguntas serán, pues, las claves y para intentar descifrarlas entendemos que es prioritario el ordenar morfológicamente las diferentes variantes registradas, para lo que es necesario hacer una lectura correcta de los elementos de la impronta. De entrada, esta tarea no es nada fácil, pues ninguna de las marcas que obran en nuestro poder (inéditas o publicadas) aparecen completas y en general no figura en ellas el numeral del monarca correspondiente o bien aparece fragmentado, en cuyo caso pueden corresponder lo mismo a Felipe II que a Felipe III, a éste Rey o a su sucesor Felipe III. Sólo cuando en la leyenda se advierta el uso de la fórmula de *PHILIPPVS+D.G* o *PHILIPVS. G. HISPANIARVM* (sin ordinal) tendremos la seguridad de que el cuño alude a Felipe II y no a otro monarca, aunque su datación no cubrirá todo el período de su gobierno (1555-1598), sino sólo a partir de 1571 en que la moneda tipo de *Carlos y Juana* (propia del período de 1568 a 1570/71) fue reemplazada por la de nueva estampa¹⁸.

Si a esto le añadimos el que las leyendas perimetrales y el escudo de dominio tampoco aparecen nítidos en la impresión se comprenderán las enormes dificultades para encarar la ordenación del material y las reflexiones consecuentes, que tienen que acomodarse no sólo de acuerdo al marcaje sino atendiendo asimismo al estilo de la obra, pues es factible incurrir en desajustes cro-

¹⁷ Entre las publicadas está un preciosa salvilla de oro con decoración geométrica de carácter vegetal que se exhibe actualmente en la *Mel Fisher Maritime Heritage Society*, de Key West. Texto y reproducción en Andrews Kelly: "Influences in 16th Century Spanish Decorative Art: A View from the permanent Collection", en *Astrolabe*, vol 7, nº 1 summer 1992. Entre las inéditas está, por ejemplo, un plato de vajilla circular, muy deteriorado que se guarda en los depósitos de esta misma Sociedad y que estudiamos personalmente. Presenta una marca incompleta en la que se lee *PH* (parte de la leyenda *PHILIPPVS*) con orla interior y exterior de línea circular continua.

¹⁸ En el anverso: escudo con las armas de España, coronado dentro de un círculo de puntos; a su derecha, las iniciales o sigla de la ceca y del ensayador, y a la izquierda la del valor, con la leyenda en el perímetro del campo: *PHILIPPVS. G. HISPANIARVM*. En el reverso, la cruz con sus cantones ocupados por los castillos y leones y la leyenda, continuación de la anterior, *ET INDIARVM REX*. Los punzones de troqueles correspondientes a esta acuñación llegaron al Perú a fines del 1571 o principios del 1572, justo cuando la Casa de Moneda estaba clausurada, de forma que se utilizaron a partir de 1575 al reiniciarse las labores (H. Burzio: *Diccionario de la moneda hispanoamericana*, Santiago de Chile, 1958. I, 285).

nológicos en aquellos casos en los que el marcaje vaya por detrás de la realización del trabajo de la plata¹⁹.

Pero ¿por qué siempre estas marcas monetarias ofrecen una impresión defectuosa cuando en muchas ocasiones se imprimieron sobre superficies amplias, planas y lisas que no ofrecían obstáculo alguno para que la huella quedara nítida? ¿Hubo alguna razón para ello o fue simple causalidad? De momento, preguntas sin respuestas concretas, que apuntamos como dato anómalo a tener en cuenta y que pueden achacarse simplemente a un descuido en la estampación, quizás al no esforzarse en el golpe.

Qué las marcas monetarias procedían del territorio sudamericano no era muy difícil de intuir, conociendo que el *Atocha* cargó en Cartagena de Indias y Portobelo y que en las listas de embarque había pasajeros procedentes de Cuzco, Potosí, Lima, El Callao, Arica y otros lugares del Perú²⁰, como también los hubo procedentes de otras poblaciones de Nueva Granada, a juzgar por las piezas santafecinas rescatadas²¹. Ahora bien, el reto está en centrar geográficamente el uso de la marca “monetaria”, desentrañar el por qué de su morfología e identificar su significado, tres cuestiones que deben ser analizadas en simultáneo pues las respuestas de unas encadenan a las otras.

Parece obvio que elegir por marca un “cuño monetario” está ligado a la utilización de troqueles de monedas y éstos sólo se disponían en las *Cecas* (o así debería ser), de manera que por exclusión este tipo de marcaje nos conduce hasta aquellas poblaciones sudamericanas que tuvieron Casas de Moneda dentro del amplio período detectado, que abarca desde Felipe II a Carlos II. Veamos cuales eran éstas y en que época se fundaron, para así llegar por reducción a decantar algunas hipótesis.

La Ceca de Lima es la más antigua de Sudamérica y su creación data de 1565, aunque fue instalada en 1568²² y la labor de amonedamiento comenzó en este mismo año. Su historia está llena de vicisitudes, siendo interrumpida su producción por cierre de 1571 a 1574, de 1589 a 1659/60 y de 1660 a 1683. La de Potosí quedó instalada entre fines del 1573 y principios del 1574²³, mientras que la de Santa Fe de Bogotá se fundó definitivamente en 1622. Además, hubo otras dos cecas de vida efímera: la de La Plata (Sucre), establecida a fines de 1573 hasta su traslado a Potosí a primeros del 1574, y la del Cuzco, para monedas de oro, entre 1683 y 1699²⁴. Con estas cinco

¹⁹ Un caso concreto y bien elocuente es el del arca de la iglesia de Santa María la Mayor, de Guadalajara, que fecha la pieza por leyenda en 1572 y sin embargo fue marcada en 1586, según se desprende de la correspondiente marca cronológica (ver texto, *ut supra*, nota 11). La explicación de haber sido marcada catorce años después de su realización, quizás, haya que buscarla en el afán de las autoridades coloniales por establecer un control fiscal de la pieza con motivo de su salida hacia España.

²⁰ Ver el catálogo citado *Gold and Silver of the Atocha...*, p. 17 y texto de las fichas.

²¹ *Cfr.* nota nº 4.

²² Mediante Real Cédula de Felipe II dada el 21 de agosto de 1565 (*ob. cit.*, I, pp. 282- 285).

²³ *Cfr.* Burzio, *ob. cit.*, I, pp. 222 y 313 y II, pp. 131.

²⁴ *Ibidem*, II, pp. 222 y 312. Según J.T. Medina se fundó un año después, entre fines de 1574 y principios de 1575 (*Las Monedas Coloniales Hispanoamericanas*, Santiago de Chile, 1919, p. 211).

Casas de Moneda vamos, pues, a tener que trabajar, descartando por la estilística de las piezas la consignación de algunas de ellas.

De acuerdo a ello las Cecas de Lima y Potosí serían las únicas candidatas a las que podemos adjudicar no sólo las piezas de plata y oro labradas de los galeones *Atocha* y *Margarita*, pues su naufragio las sitúa con anterioridad a 1622, sino las ya mencionadas fuentes de Siegen (Westfalia), Zaragoza (lám. 1) y Málaga (lám. 2), el cáliz de Bogotá, los jarros de Chile²⁵ (lám. 3), Cuenca (Ecuador) y Tucumán (lám. 4), y el arca doméstica de Guadalajara. De éstas últimas sólo



Lámina 1. Fuente de La Seo, Zaragoza (c.1575).



Lámina 2. Fuente de la iglesia de San Juan, Málaga (c. 1575).



Lámina 3. Jarro de la Colección Apelles Chile (c. 1600)



Lámina 4. Jarro del Museo Histórico de Tucumán (c.1600).

²⁵ Está marcado con dos impromtas diferentes, estudiadas por nosotros en 1997 (ver nota 15). La que suponemos de localidad (repetida en el interior del pie y por encima del friso) recoge una corona vegetal sobre una montaña picuda (¿cerro?) y la de tipo monetario, estampada también por encima del friso, deja ver una *P* de gran tamaño orlada por una línea exterior continua y parte de la leyenda perimetral muy frustra. Parece tratarse de un medio real y esa *P* ser la inicial del anagrama del monarca correspondiente, usado para este tipo de moneda desde Felipe II a Felipe IV, incluyendo también a Felipe V.

tenemos certeza del año de marcaje en la fuente de Siegen (Westfalia) y en el arca de Guadalajara (lám. 5), pues ambas ostentan una corona sobre 1586, que es una marca cronológica correspondiente a ese año²⁶. De las piezas restantes podrían datarse en el período de Felipe II (c. 1575-1598) las tres fuentes mencionadas (y un fragmento de otra rescatada del *Atocha* con características formales y decorativas en la misma línea²⁷) y probablemente el cáliz de Bogotá²⁸.



Lámina 5. Arqueta de la iglesia de Santa María, de Guadalajara (1572).

Sin embargo, deben situarse en la época de Felipe III los tres jarros de pico mencionados, además de incluir un cuarto ejemplar encontrado en el *Atocha*²⁹, así como también una cantimplora procedente de este mismo pecio pero que, subastada en *Christie's* Nueva York (1988), fue adquirida para el Museo de América, de Madrid³⁰. A este último conjunto debemos añadir ahora tres nuevas piezas con marcas “monetarias” que hemos localizado, dos en Bogotá y una en La Habana. Las primeras son una custodia solar de propiedad privada³¹ y un par de ciriales conserva-

²⁶ Por ahora, se han detectado pocas marcas cronológicas. Sólo éstas, las que aparecieron en el *Atocha* con el año de 1605 (o 1606) y otra inédita que mencionamos en el texto de la nota 6. Ver además la nota 11.

²⁷ Reproducida en *Gold and Silver...*, ob. cit., lote 60. Marcada con cuño tipo monetario. Por estilo y estructura debe relacionarse con las fuentes de Siegen (Westfalia) y Málaga y con un plato de 9 pulgadas de diámetro extraído del *Atocha* en estado de extremo deterioro. Este, decora su orilla con “*imágenes del estilo libre*” muy similares a las que ofrece la referida fuente de Siegen (1586) (cfr. T. Cummins: “Keros coloniales y el naufragio de Nuestra Señora de Atocha: el problema de la cronología y el estilo heterogéneo”, en *Revista del Museo Inka*, Cuzco, n° 25 (1955), pp. 152 y 159).

²⁸ La pieza la dio a conocer fotográficamente Juan Miguel Huertas en *El tesoro de la catedral de Santa Fe de Bogotá*, Santa Fe de Bogotá, 1995, p. 50. La novedad de su marcaje monetario la señalamos nosotros al ser exhibida la pieza en Madrid en 1999 (ver el texto de la nota 16).

²⁹ Cfr. *Gold and Silver...*, ob. cit., lote 49.

³⁰ Figuró en el lote 67 (*Gold and Silver...*, ob. cit.). Nosotros nos ocupamos de la pieza recientemente al exhibirla en la exposición *El oro y la plata de las Indias* (ob. cit., p. 325, cat. 166). Está marcada en borde interior del pie con cuño monetario muy incompleto en el que se aprecia parte de la leyenda perimental *LIP [PHILIPVS]* con orla y gráfila de línea circular continua.

³¹ Es de plata sobredorada y mide 38 cm de altura, 9,5 cm diámetro de pie y 17,5 cm de diámetro de sol. Está marcada en el borde interior de la base con un cuño monetario incompleto del que se lee *IID* (parte del ordinal del monarca y la inicial D de DEI). Presenta burilada por el anverso. El pie y el nudo ovoide son originales, decorándose aquél con cuatro cartelas repujadas y cinceladas que recogen dos bustos femeninos y dos masculinos (uno tocado con casco y otro con sombrero a la moda de Felipe II), mientras que el nudo se adorna con tarjas, espejos y cuatro figuras de niños desnudos. El resto del vástago y el sol son un añadido posterior.



Lámina 6. Jarro procedente de un naufragio. La Habana (antes de 1620).

fundación definitiva de esta ceca data del 1622³⁴. Es más lógico pensar que llegaron las de la catedral por vía de legado, compra o expolio y la otra (que también es pieza religiosa, aunque de procedencia desconocida por encontrarse actualmente en manos privadas), por motivos semejantes o como resultado de la frecuente circulación de obras entre este territorio y el del Perú, del que dependía administrativamente. Su origen habrá que buscarlo, pues, en Lima o en Potosí.

Al período de Felipe IV (1621-1665) corresponde, sin duda alguna, el jarro de pico de colección privada que dimos a conocer en 1997 (lám. 7) y del que por iconografía y marcaje clasificamos como de probable origen potosino³⁵. Este marcaje consiste en la misma variante de cuño monetario, dos veces impresa de manera frustra, dejando ver en las dos improntas parte del escudo: un castillo y un león, junto a las leyendas perimetrales *IA+P* y *+PH*, con orla interior y exterior de línea circular continua.

dos en el tesoro de la catedral de Bogotá³², la tercera un jarro de pico procedente de un naufragio no identificado frente a las costas de Cuba (lám. 6), que por el precio rescatado parecía provenir de Sudamérica y su hundimiento datable en torno a 1620³³.

Todas estas piezas fechan estilísticamente con anterioridad a este año (entre el reinado de Felipe II y Felipe III) así que pensar que los dos primeros ejemplos por haber sido hallados en Santa Fe de Bogotá fueron marcados en la Casa de la Moneda de esta ciudad resulta increíble (a menos que se trate de obras muy tardías), pues la

³² Los reproduce J.M. Huertas en *El tesoro de la Catedral de Bogotá*, ob. cit., p. 105. Al estudiar nosotros este tesoro tuvimos la oportunidad de descubrir que estaban marcados con tres improntas: el sello de propiedad de la catedral (*CATEDRAL*, con la *TE* y la *DRA* fundidas) y dos frustrados de cuño monetario en los que se aprecia: 1º) *I.R* entre orla interior de línea continua y gráfila de granetes en el exterior (se ve sólo el palo vertical de la *M*, aunque parezca una *I* de *[HISPANIARV]M.R[EX]*; y 2º) *EX* con orla circular de granetería (alude a *[R]EX*).

³³ Es posible que se trate de uno de los galeones que acompañaban la flota encabezada por el *Atocha*, pues las barras de oro rescatadas presentan marcas similares. Llevaba monedas de Lima y Potosí (entre 1605 y 1619), esmeraldas de Colombia y restos de un quelonio (tortuga pequeña). El jarro, inédito, está marcado con una señal muy incompleta, sólo legible una *R* de la leyenda circular con orla interior y exterior de línea continua. Nuestro agradecimiento a la dirección de *CARISUB* por facilitarnos la oportunidad de conocer sus fondos.

³⁴ Consta que en este año se labraron a martillo la cantidad de 1.378 marcos de plata, 70 de oro y 200 ducados en moneda de vellón, con los elementos traídos de la frustrada ceca de Cartagena de Indias (cfr. T. Medina: *Las Monedas Coloniales...*, ob. cit., p. 252, nota 8). La Ceca bogotana trabajó con posterioridad intermitentemente y no se conocen piezas de plata hasta después de 1627 y las de oro desde 1633; son de tipo macuquino, de impronta original, que lo hace disímil de los de Potosí y México (cfr. Burzio, ob. cit., II, p. 313).

³⁵ Cfr. Cristina Esteras: *Platería del Perú Virreinal...*, ob. cit., cat. 9 (ya citado en nota 15).



Lámina 7. Jarro de colección privada, (c. 1621 - 1665).



Lámina 8. Arqueta de la colección Apelles, Chile (c.1665-1700).

Dentro ya de la etapa de Carlos II (1665-1700) hemos podido clasificar una arqueta de uso doméstico de la colección Apelles (Chile) (lám. 8), marcada con un cuño en el que bajo corona se recoge un anagrama que puede interpretarse como *CR^oLVS* y de estar en lo cierto podía corresponder a un medio real de la Ceca de Potosí (acuñación de 1667 a 1701)³⁶.

En cuanto al significado de estas improntas de tipo monetario nos mantenemos en la idea (junto a otros autores)³⁷ de que corresponden seguramente a marcas fiscales y no a cualquiera de las restantes preceptivas en el marcaje americano. Es decir son las que avalan el haber satisfecho el pago del *quinto real* y se utilizaron, a nuestro juicio, en Potosí y muy probablemente, también, en Lima. Lo que no tenemos todavía clarificado es el por qué se eligió en el Perú esta modalidad para cuño del *quinto*, cuando en el resto de América, hasta donde se sabe, se usaron otros símbolos diferentes³⁸. Quizás, pueda pensarse que, ante las insistentes quejas de las autoridades virreinales a fines del XVI (y mantenidas a lo largo del XVII) por el gran desorden imperante en el Perú al no *quintarse* los metales preciosos con el fin de evadir el pago de los derechos reales³⁹ o por otra

³⁶ Ibidem, p. 106 y en Burzio, ob. cit., II, p. 237.

³⁷ Entre ellos, J. Paniagua (1989) y J.M. Cruz Valdovinos (1992) (ver notas 13).

³⁸ El más generalizado, tanto en Sudamérica como en el reino de Guatemala, fue una *corona real*. En México el más conocido fue un *águila* (con o sin nopal). Sobre el marcaje americano puede consultarse a Cristina Esteras en *Marcas de platería hispanoamericana...*, ob. cit., 1992.

³⁹ De ello se queja el fiscal de la Audiencia de Charcas, don Francisco de Alfaro, en carta dirigida a Felipe II el 5 de marzo de 1599. Explica, además, que ha podido comprobar personalmente que al comprar plata labrada, apenas encontró piezas que llevaran marcas del quinto, culpando de este fraude a los Corregidores de distrito, que tenían en su jurisdicción y aun en sus propias casas, *indios plateros* para labrar plata sin el pago del *quinto* (cfr. Roberto Levillier: *La Audiencia de Charcas. Correspondencia de Presidentes y Oidores, 1590-1600*, Madrid, 1918, III, pp. 373 y 374).

razón cualquiera, llevaran al monarca a imponer una marca distinta, la de cuño de tipo monetario⁴⁰, que fuera identificable respecto a las más habituales (reservadas, tal vez, a las Cajas Reales), para así tratar de controlar el fraude fiscal en puntos estratégicos como Potosí (donde la producción de plata era imponente) y Lima, puerto de salida del Virreinato y por tanto de "escape" de la plata y el oro que se evadía a la Hacienda Real. Y justamente en estas dos ciudades, es donde la Corona instaló las dos únicas Casas de Moneda que el Virreinato del Perú tuvo en el siglo XVI, hasta que en 1622 se fundara la de Bogotá. No obstante, la de Potosí es la que llevó el mayor trajín y de donde parecen proceder (por estilo) la mayor parte de los ejemplos expuestos.

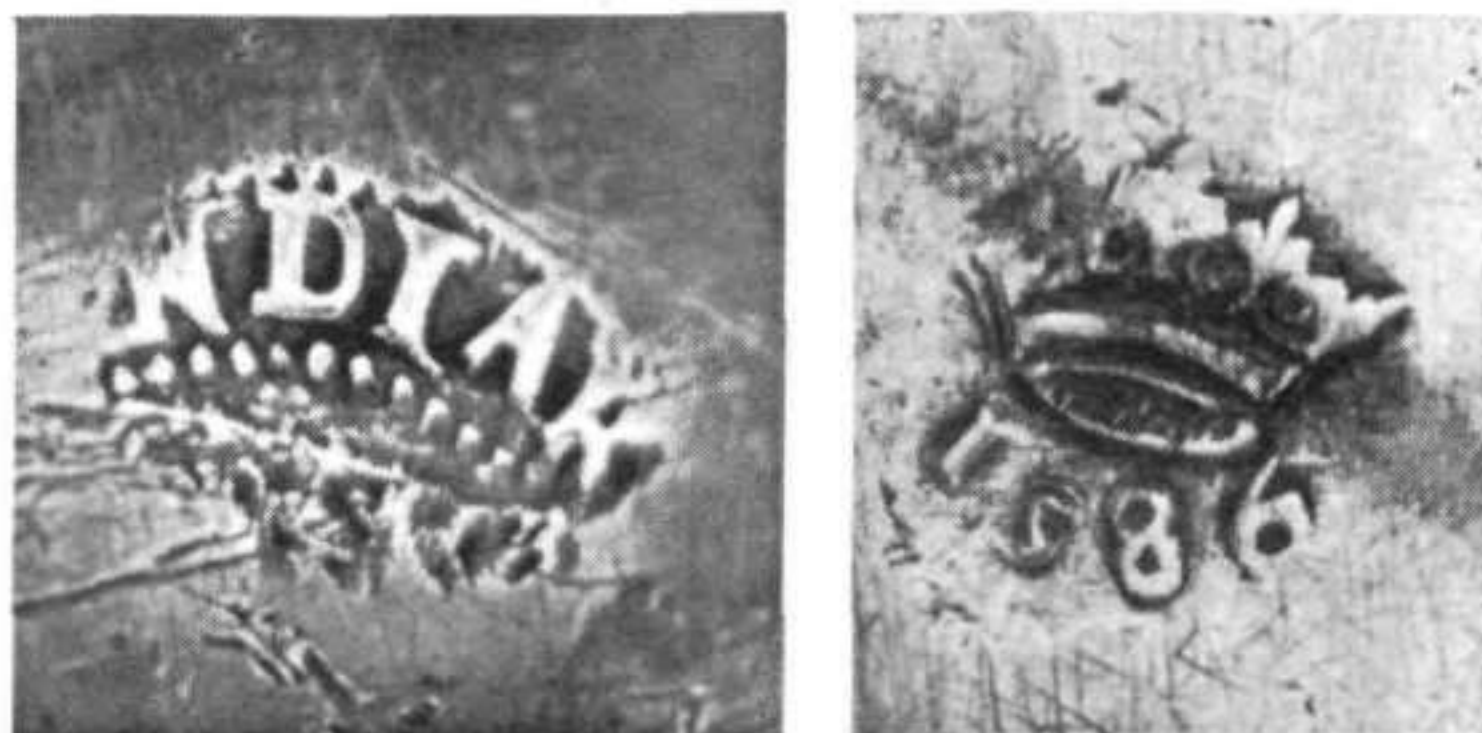


Figura 1 y 2



Figura 3



Figura 4

Así pues, tras el análisis de las piezas y sus correspondientes marcas monetarias (y otras varias que las acompañan)⁴¹, las reuniremos seguidamente en una relación sinóptica, con el fin de facilitar su comprensión y el de las conclusiones finales. El orden se ajustará a la cronología, dentro de las épocas de gobierno de los distintos monarcas, señalando el origen (seguro o probable), las marcas monetarias y otras útiles que puedan llevar:

- ÉPOCA DE FELIPE II (1575/75 - 1598)

Arqueta, Guadalajara (1572) ¿Potosí? Marca monetaria: NDIA. Otras: Corona/c.1586. Inscripción: 1572 (figs. 1 y 2).

Fuente, Siegen (Westfalia)(1586) Potosí. Marca monetaria: +PH. Otras: Corona/586

Fuente, Zaragoza (c. 1575) ¿Lima? o ¿Potosí? Marca monetaria: S+D.G.+RE [parece 1 real de Lima] (fig. 3).

Fuente, Málaga (c. 1585) Potosí. Marca monetaria (2 veces): Castillos y dos leones coronados, con granada en punta y gráfila perimetral de granetes (fig. 4).

⁴⁰ Esto es lo que parece desprenderse de la carta del Virrey Toledo a Felipe II, con fecha del 1º de marzo de 1572, donde además de darle cuenta de que los punzones de los troqueles de la moneda que reemplazaba a la de *Carlos y Juana* habían llegado a Perú (a fines del 1571 o principios de 1572), le anunciaba que: "Las nuevas marcas que V.M. invió para que en este reino se marque la pata y oro y acuñe la moneda se recibieron en Lima y se usará dellos conforme a la que V.M. manda" (cfr. J.T. Medina: *La Monedas Coloniales...*, ob. cit., p. 155, nota 26).

⁴¹ Dejamos fuera del listado aquellas piezas de las que no tenemos referencia puntual de sus marcas (por no estar reproducidas ni comentadas), aunque se sepa que estuvieron marcadas con cuños monetarios. Es el caso de algunas del *Atocha* (lotes 34, 36, 38, 43, 47, 49 y 60).

Plato, Key West (inédito, del *Atocha*) (c. 1575) ¿Lima? Marca monetaria (2 veces): Castillos y leones con leyenda *D.G.ISP* y castillos y leones con leyenda *LIPVS.D*, [1 real de Lima] (fig. 5).



Figura 5

Cáliz, Bogotá (c. 1575-1600) ¿Potosí? o ¿Lima? Marca monetaria: (4 veces): *PHI* con orla interior de raya continua circular y orla exterior de granetes (fig. 6).



Figura 6

- ÉPOCA DE FELIPE III (1598-1621)

Jarro, Chile (c. 1600) Potosí. Marca monetaria: *P* con gráfila de línea circular y leyenda perimetral muy frustra, Otras: Corona sobre montaña picuda (¿cerro?) [1/2 real] (fig.7).



Figura 7

Jarro, Tucumán (c. 1600) Potosí. Marca monetaria: *PPVS* con orla y gráfila de puntos. Otras: Corona vegetal

Jarro, La Habana (antes de 1620) ¿Potosí? Marca monetaria: *R* con orla interior y exterior de línea continua (fig. 8).



Figura 8

Custodia, Bogotá (c. 1600) ¿Lima? o ¿Potosí? Marca monetaria: *IID* con orla exterior de granetes [1/2 real] (fig. 9).



Figura 9

Ciriales, Bogotá (c. 1600) ¿Lima? o ¿Potosí? Marca monetaria (2 veces): *I.R* con gráfila de línea circular y orla de granetería y *EX* con orla de puntos (figs. 10 y 11).



Figura 10

Figura 11

Salvilla con pie, del *Atocha* (lote 68) (antes de 1622) ¿Lima? Marca monetaria: Escudo cuartelado con castillo/león y leyenda perimetral *ISPA* con orla y gráfila de líneas circulares. Presenta un escudo con las armas del propietario Martín Salgado (Secretario de la Audiencia de Lima) (lám. 9).

Candelero, del *Atocha* (lote 56)(antes de 1622) ¿Potosí? Marca monetaria: +PH (lám. 10).

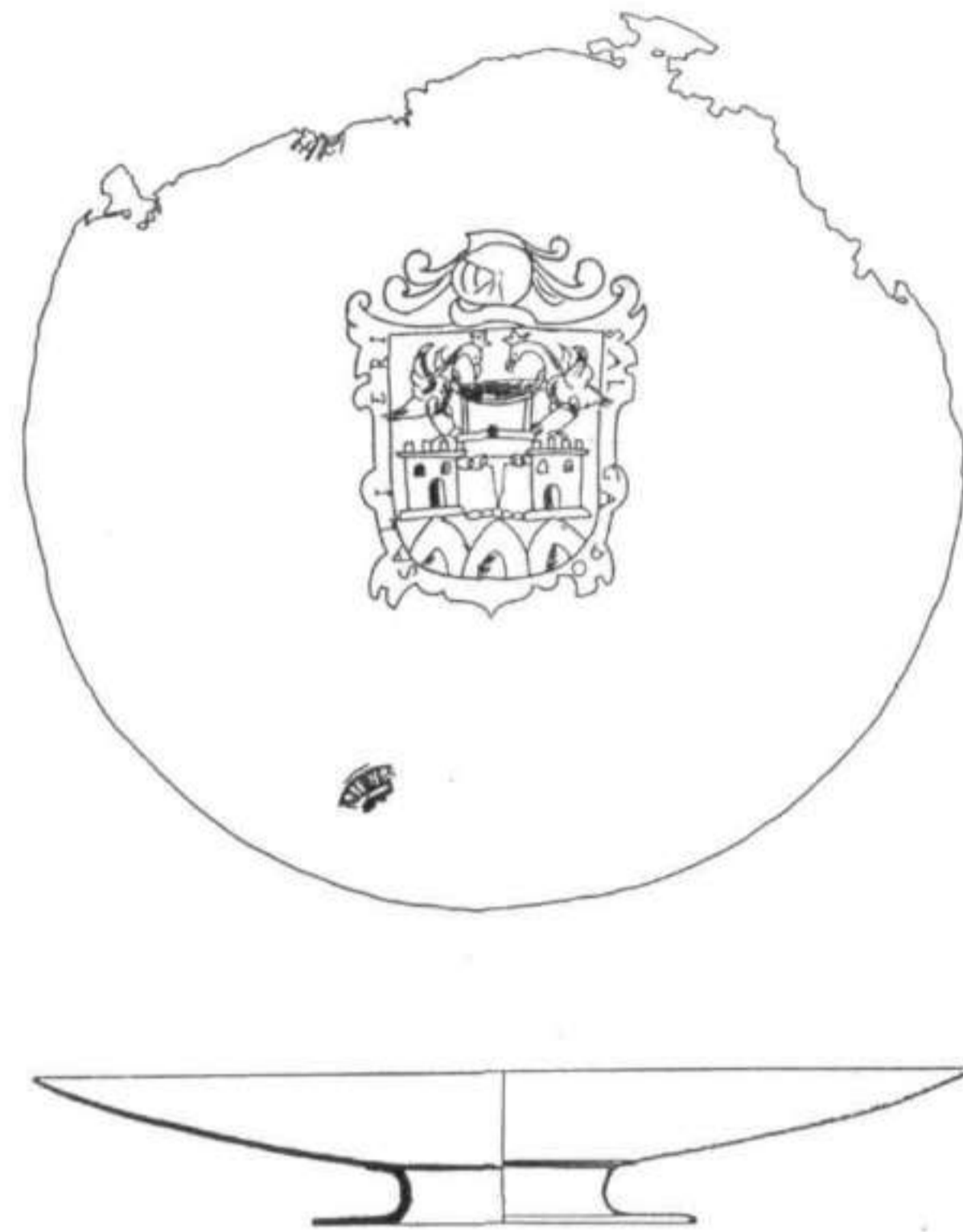


Lámina 9. Salvilla con pie procedente del *Atocha* (antes 1622). Dibujo de la pieza con su marca.

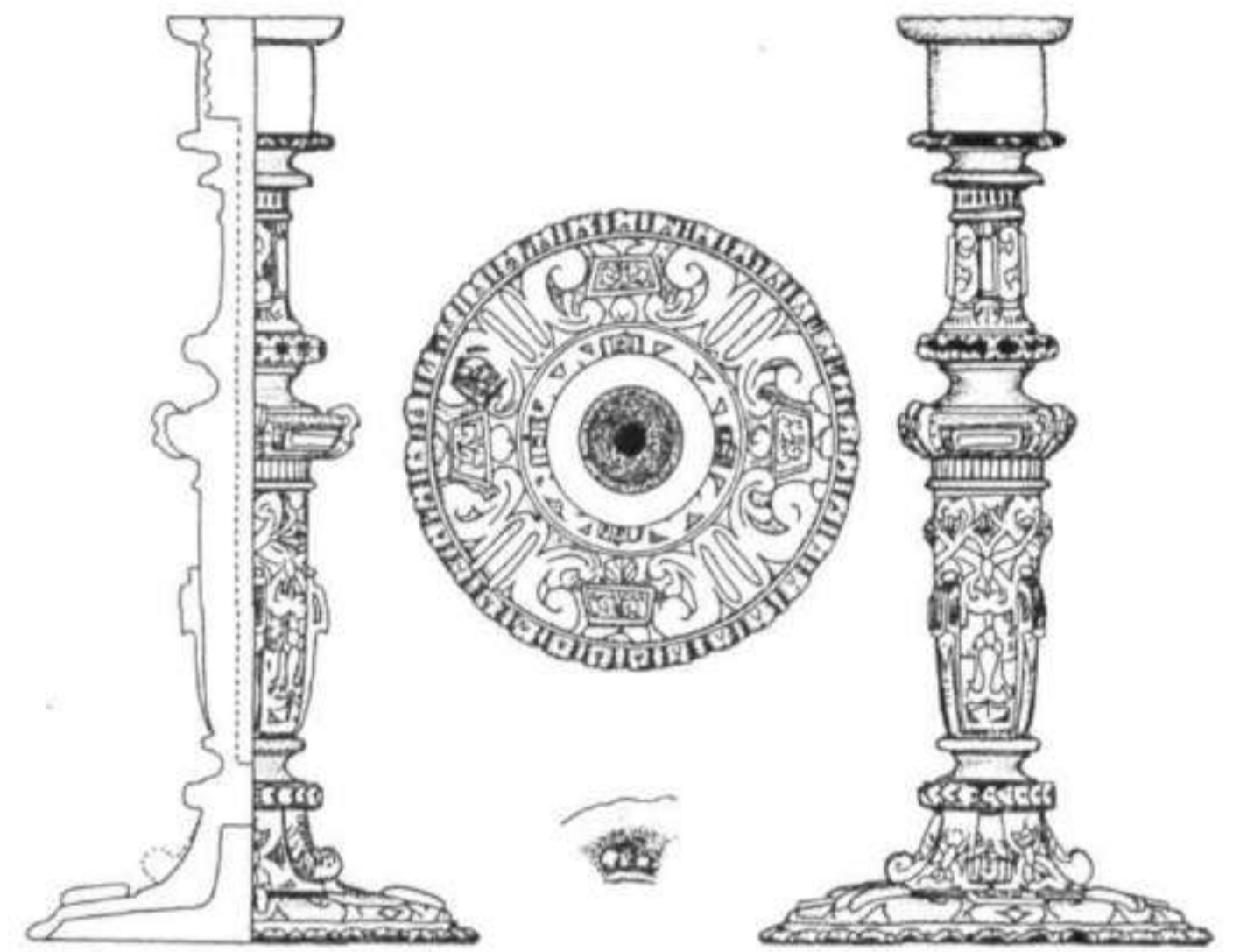


Lámina 10. Candelero procedente del *Atocha* (antes 1622)
Dibujo de la pieza con su marca.

Cantimplora, M^o América, Madrid (del *Atocha*, lote 67) ¿Potosí? (antes de 1622). Marca monetaria: *LIP* con orla y gráfila de líneas circulares.

Plato, del *Atocha* (lote 40) (antes de 1622) ¿Lima? Marca monetaria: Escudo con castillos y leones con granada en punta, y leyenda NI entre orla y gráfila de línea circular. Otras: Qr^o (de Quintero)

Salvilla con pie, de oro, Key West (del *Margarita*) (antes de 1622) ¿Potosí? Marca monetaria (2 veces): *HIS* y *II*, ambas entre orla y gráfila circulares de línea continua (lám. 11).

Plato, Key West (inédito, del *Margarita*)(antes de 1622) Marca monetaria: *PH* con gráfila de línea continua y orla con doble raya circular.

- ÉPOCA DE FELIPE IV (1621-1665)

Jarro, Colección privada (1621-65) Potosí. Marca monetaria (2 veces): León/castillo y leyenda +*PH* y león/castillo y leyenda *IA+P* [1 Real] (figs. 12 y 13).



Figura 12



Figura 13

Jarro, Cuenca (Ecuador) (¿1621-65?) ¿Lima? ¿Potosí? o ¿Bogotá? Marca monetaria (2 veces): PAN con orla interior y exterior de granetes y restos de una corona con orla de puntos y leyenda perimetral frustra.

- ÉPOCA DE CARLOS II (1665-1700)

Arqueta, Chile (c. 1665-1700) Potosí. Marca monetaria: Corona sobre AROLVS (anagrama) (fig. 14).

Llegados a este punto trataremos de concretar las reflexiones planteadas a lo largo del texto buscando aportar unas conclusiones finales, que esperamos ayuden en un futuro a despejar las muchas incógnitas que este tipo de marcaje todavía encierra en la actualidad y del que necesariamente debemos servirnos para intervenir en el siempre difícil proceso de la catalogación de la platería sudamericana, por el mismo hecho de ser muy poco observante con el cumplimiento del marcaje reglamentario. Y estos resultados son los siguientes:

1.- Las marcas de tipo *cuño monetario* corresponden seguramente a señales indicativas de haber satisfecho los *derechos reales* (*quinto*).

2.- Con ellas se marcó tanto la plata labrada como el oro (salvilla con pie de Key West, procedente del *Margarita*).

3.- Por lo hasta ahora conocido, estas marcas parecen haberse utilizado para marcar las piezas labradas sólo en el ámbito peruano y en torno a dos poblaciones con Casa de Moneda: Potosí y Lima. Las barras y los discos se controlaron con marcas similares en el Virreinato del Perú y también en el de la Nueva España (nos consta que así era desde Carlos V).

4.- En su morfología imitan los cuños de monedas de tipo macuquino, recogiendo el envés de éstas (escudo de dominio con leyenda perimetral entre orlas de granetería o de rayas circulares continuas).

5.- La impresión frustra de las marcas en todas las ocasiones impide no sólo identificar las variantes, sino determinar la datación de la impronta.

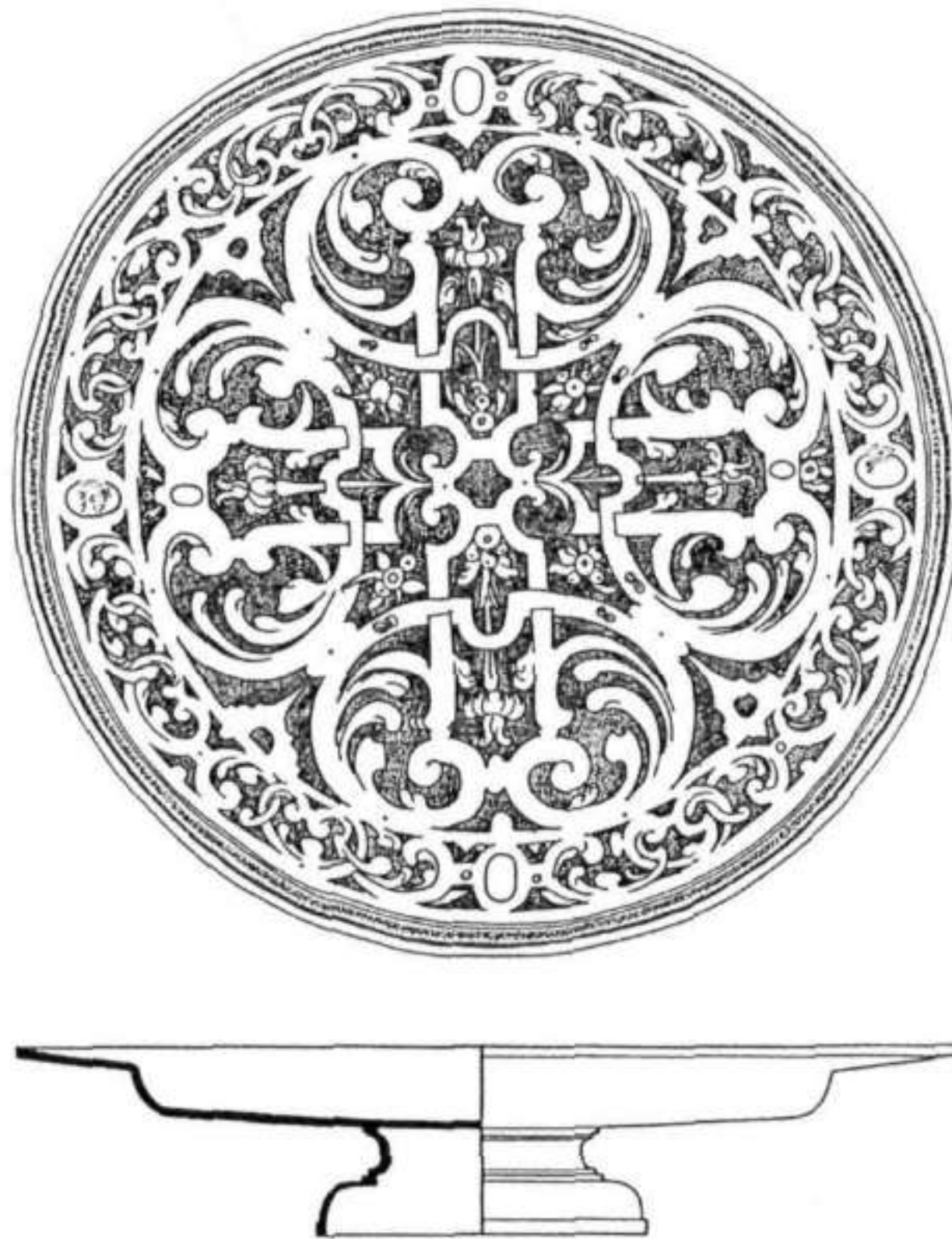


Lámina 11. Salvilla con pie, de oro, procedente del *Margarita* (antes de 1622). Dibujo de la pieza con sus marcas



Figura 14

6.- Sólo las marcas que llevan en la leyenda el ordinal del monarca se pueden fechar (escasos ejemplos del *Atocha*).

7.- También se pueden datar algunos cuños monetarios de Felipe II en los que la leyenda se caracteriza por no recoger el ordinal. Es el caso de la fuente de La Seo de Zaragoza y del plato de vajilla inédito de Key West, procedente del *Atocha*.

8.- En principio, estimamos que estas marcas responden a cuños monetarios en curso y no atrasados, aunque la misma dificultad de las impresiones nos impiden conocer si había sincronía entre los cuños, el marcaje y las piezas.

9.- Asimismo, la falta de nitidez de las improntas obstaculiza el que se determinen las variantes y se identifiquen las Cecas.

10.- Puede también darse el caso de que el marcaje se efectúe (por diversos motivos) con posterioridad a la realización de la pieza, de manera que para clasificar la obra mandará su estilo y no el marcaje. Es el caso de la arqueta de Santa María de Guadalajara, que fecha por inscripción en 1572 cuando la marca cronológica indica 1586.

11.- En general, las marcas monetarias aparecen impresas en solitario. Tan sólo en dos ocasiones, que sepamos, se hace acompañar de la marca cronológica 1586 (arca de Guadalajara y fuente de Siegen, Westfalia)g, en otra oportunidad con la que suponemos marca de localidad de Potosí (jarro de Chile), y en una cuarta se acompaña de corona (jarro de Tucumán).

12.- Desconocemos la razón por la que siempre estas marcas aparecen frustras. Pensar que se estamparon disponiendo el troquel entre la pieza de plata/oro y una matriz para así registrar las dos partes de la marca para control fiscal o comercial, nos parece difícil de admitir. Es más probable que se deba simplemente a un ahorro de esfuerzo o falta de precisión al golpear el cuño.

13.- El arco cronológico de este tipo de marcaje se detecta en el período que va desde Felipe II a Carlos II, con mayor incidencia en torno a 1622, momento del naufragio del *Atocha* y el *Margarita*, aunque en éstos galeones también se rescataron piezas anteriores labradas con cuños de Felipe II.

14.- De todas las piezas que analizamos en el texto el mayor número de ellas corresponden, en atención a su estilística, a la época de Felipe III (1598-1621) y su procedencia parece estar en Potosí.

Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador. (Sevilla c.1573 - Lima 1626)

En la escultura peruana es notable el grupo de artistas sevillanos que trabajaron durante la primera mitad del siglo XVII en Lima. Entre los escultores parece que de los primeros en llegar fue Martín Alonso de Mesa. Aunque se tenían noticias suyas dispersas a un lado y otro del océano no se ha llegado por ahora a identificar y singularizar su estilo. Recientes trabajos nos ponen en camino de localizar sus obras seguras y comenzar a conocer con rigor su trayectoria artística¹.

I. NOTICIAS BIOGRÁFICAS

Nacido en Sevilla hacia 1573, hay noticias de su primer trabajo escultórico en la ciudad en 1595, así pues, a la edad de 22 años. Debemos suponerle un período de aprendizaje en algún taller hispalense de al menos 6 u 8 años. Comenzaría el oficio alrededor de los 14 años o antes (c. 1587-1595). De momento se desconoce con quién se forma, se deduce que tuvo amistad y vínculos profesionales con escultores como Miguel Adán, Gaspar del Águila, Vicente Fernández y Andrés de Ocampo. Incluso, poco frecuente entre los artistas, conocemos su aspecto físico: "*buen cuerpo, barba rubia, los ojos azules, con una señal de herida en el dedo segundo de la mano izquierda*"².

¹ He verificado y actualizado las informaciones de archivo de Emilio Harth-Terré, *Escultores españoles en el virreinato del Perú*, Lima, 1977, pp. 118-132. Guillermo Lohmann Villena, "Noticias para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante el Virreinato" I y II, en *Revista Histórica*, XIII y XIV, Lima, 1940-41, pp. 17-18 y 360-62. Antonio San Cristóbal, "La escultura virreinal en Lima", en *Sequillo*, nº 9-10, Lima, 1996, pp. 21-42; "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en *Revista del Archivo General de la Nación*, nº 17, Lima, 1998, pp. 91-130. Sobre el panorama escultórico puede verse el estudio de Jorge Bernales Ballesteros, "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII", en *Escultura en el Perú*, Lima, 1991, pp. 49-53.

² Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pp. 20-22 y 93-94. José Hernández Díaz, *Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento*, Sevilla 1951.

De la etapa sevillana se ha identificado la imagen de la Virgen de la Oliva de 1595-96 en su santuario de Vejer de la Frontera (Cádiz)³. La última noticia conocida es de abril y mayo de 1599, cuando con 26 años solicita se le expida el título de escultor. Seguramente un documento necesario y que le avalaría como maestro en América, ya que por estas fechas se pierde su rastro y es cuando hay que situar el viaje hasta el virreinato del Perú. Tal vez antes de partir contrajo matrimonio con Petronila de Salazar, de la collación de la Magdalena. Gracias al testamento de esta sevillana, fallecida en Lima en 1636, tenemos algunas noticias inéditas de la vida del artista⁴. Del matrimonio nacieron, posiblemente todos en Perú, Pedro de Mesa que continuó con el oficio del padre y terminó trabajando en Cuzco; otros dos hijos ingresaron en la orden de Santo Domingo: fray José de Mesa que partió a la región andina, y fray Francisco de Mesa; dos hijas fueron monjas profesas en el monasterio limeño de la Encarnación: doña Tomasilla y doña Juana de Mesa; por último se cita como hija en el testamento a Catalina Negrete⁵. Por este documento averiguamos que Martín Alonso perteneció a la cofradía de la Virgen del Rosario, la de los españoles, en el convento de Santo Domingo de Lima y fue enterrado en su capilla como hermano veinticuatro. Doña Petronila deseaba y encargaba a su albacea, Bartolomé Calderón, que también a ella le enterrasen allí, o bien en la capilla de San Juan de Letrán del mismo templo.

La primera noticia que tenemos, inédita, de su nueva etapa en Perú es cuando aparece en Lima el 8 de septiembre de 1602, para realizar un retablo en la iglesia del pueblo de Santiago de Surco⁶. Por tanto entre 1599 y 1602 efectuó su viaje a las Indias. En Lima parece que fue el escultor más solicitado de su época con numerosos trabajos de los que veremos una parte más adelante. Incluso, en un gesto de orgullo profesional, en un pleito llegó a afirmar: *“porque como se sabe en este reino no hay persona en el que me haga ventaja en la dicha arte de escultura”*⁷.

Al año siguiente de llegar, el 12 de noviembre de 1603, firmó un poder con otros dos escultores Juan Martínez de Arrona y su paisano Martín de Oviedo, nombrando a Antonio de Neyra, procurador en la ciudad y ante la Real Audiencia, para que les representara en todos sus

³ La noticia documental de esta escultura fue dada por José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1900, vol. III, p. 150.

⁴ Archivo General de la Nación, Lima, AGN en adelante, protocolos notariales de Martín de Ochandiano, nº 1273, ff. 1394 y ss., 3-4-1636 (la documentación consultada son los protocolos notariales, por tanto solo citaré el nombre del escribano). Debió de fallecer antes del 24 de abril de un tipo de enfermedad infecciosa.

⁵ Cuando Mesa contrata el retablo mayor de la Encarnación (1612) dice que el precio acordado es contando con la dote de sus hijas novicias en el monasterio: Tomasina de Mesa, Micaela de Salazar y Ursula de Mesa. Años después (1623) contrata otro trabajo con las monjas y le hace rebaja por tener enterradas dos hijas profesas en la iglesia y otra novicia en el monasterio.

⁶ Ver nota nº 16. He consultado las listas de pasajeros del Archivo General de Indias y no he logrado identificar a este artista.

⁷ AGN, Cristóbal Aguilar Mendieta, nº 51, año de 1612, f. 1104 v.

negocios y causas, tanto civiles como criminales⁸. La vinculación profesional, y presumiblemente amistosa, entre Mesa y Arrona continuó durante toda su vida. Más adelante haremos mención de los proyectos de colaboración entre los dos. Parece que nuestro artista no debió de llegar a firmar testamento, pues le otorgó poder a su mujer en 1625, nombrándola albacea y tenedora de bienes⁹. Precisamente en estos momentos (15-12-1625) Martín Alonso traspasó el arrendamiento a su hijo Pedro de la "casa de vivienda principales" en las que vivía y poseía por tres vidas, en la plazuela del Hospital de San Diego pertenecientes a este hospital. No pudo firmar por estar "enfermo e impedido" y lo hace por él Agustín de Sojo. Meses después, el once de mayo de 1626, Pedro de Mesa se comprometía a terminar dos retablos para el convento de San Agustín que había comenzado su difunto padre¹⁰.

II. EL TALLER

A juzgar por los múltiples encargos y la envergadura de algunos de ellos, Martín Alonso de Mesa debió de formar un importante taller. Ya en sus años sevillanos (1597) recibió por aprendiz a un muchacho llamado Agustín González¹¹. En Lima contaba, como era la práctica habitual, con varios negros encargados de la tarea de cortar maderas, cargar, serrar, etc.; algunos aprendices y oficiales¹². En la disputa por la ejecución del retablo mayor del monasterio de la Encarnación (1612) sale a relucir que Pedro de Avilés fue aprendiz en el taller de Mesa, más bien dedicado a la tarea de carpintería que conlleva la ensambladura¹³. En ocasiones, en la documentación aparecen testigos o firmantes que son escultores y ensambladores, por lo que hay que deducir que trabajarían a sus ordenes o colaboraban para su taller. Es el caso de Pedro de la Cueva en 1619. Otro aprendiz de escultura y ensamblaje fue Sebastián de Sande, mestizo que entró en el obrador en 1622, por tiempo de dos años¹⁴.

El maestro carpintero Juan Gutiérrez Coronado también colaboraba con Mesa, pues en su testamento (1616) recuerda que se había comprometido a "hacer y acabar el ensamblaje del retablo del altar mayor del convento de la Encarnación", por 550 pesos¹⁵.

⁸ AGN, Juan de Vera, n.º 1993, f. 14. Cfr. mi artículo "Juan Martínez de Arrona escultor", en Actas del VI Congreso Internacional de H.ª de América (1994): El País Vasco y el Nuevo Mundo, Vitoria, 1996, pp. 567-577.

⁹ AGN, Juan de valenzuela, n.º 1938 ff. 1707 y v., 18 de enero de 1627.

¹⁰ AGN, Pedro Pacheco, n.º 1369, ff. 51-54 v., 15 de diciembre de 1625; Agustín de Sojo era el pintor con el que había colaborado alguna vez (1604); precisamente en este documento se dice que su hijo Pedro tenía más de 22 años y menos de 25, por lo que suponemos que ya nacería en Lima. Juan de Valenzuela, n.º 1944, ff. 995 v.-998.

¹¹ C. López Martínez, o. c., p. 21.

¹² AGN, Rodrigo Gómez de Baeza, n.º 741, f. 640. El 14 de septiembre de 1607 vendió un negro esclavo al corregidor de Cajatambo.

¹³ AGN, Cristóbal Aguilar Mendieta, n.º 51, f. 104 y ss. Este Pedro de Avilés era maestro carpintero y como tal recibe por aprendiz a Tomás de Aguilar en 1610, cfr. Antonio SAN CRISTÓBAL, "El ensamblador Tomás de Aguilar", en *Revista Histórica*, XXXVIII, Lima, 1993-1995, p. 180.

¹⁴ Rafael Ramos Sosa, "La sillería coral de Santo Domingo de Lima", en *Archivo Español de Arte*, n.º 271, Madrid, 1995, p. 311.

¹⁵ AGN, protocolos de Cristóbal Gutiérrez de Limpías, n.º 1653, f. 503.

Juan Simón, un mulato esclavo de Pedro González Refulio, era oficial de escultura y colaboró con Mesa en el retablo mayor del monasterio de la Concepción de Lima en 1619 como veremos después. Por supuesto en este taller se iniciaría su propio hijo Pedro, que más tarde, al fallecer el padre se hizo cargo de las obras contratadas.

Martín Alonso de Mesa llevó a cabo numerosos trabajos en dos facetas: el retablo y la escultura. Que se sepa, de los primeros y de todos los de su época no se ha identificado nada hasta hoy, de todos modos intentaré dar noticias de algunos y comentar sus características en la medida que lo permita la información. En cambio sí han sobrevivido esculturas con las que se puede relacionar y trataré de estudiar, y es de esperar que estas investigaciones lleven a identificar otras nuevas.

III. ELENCO DE OBRAS Y TRABAJOS

A continuación se reseñan algunos trabajos inéditos del artista, otros ya son conocidos pero precisaré la fuente documental y ampliaré noticias. El catálogo completo de sus obras lo abordaré en otra publicación una vez que se identifiquen nuevas piezas y sea posible un conocimiento más seguro y cabal del arte de este sevillano del Perú.

- 1602, 8 de septiembre. *Retablo para Santiago de Surco*. El primer trabajo, inédito hasta ahora, es el que como escultor y en compañía del pintor Cristóbal de Ortega contratan con el cacique del pueblo de Santiago de Surco, Francisco Tanta Obimbi. Debían realizar el retablo mayor de la iglesia del pueblo, las medidas estipuladas eran de siete varas de alto por cinco de ancho (5 x 4'20 m. aprox.) y un pedestal de tres palmos y medio. Las medias columnas del primer cuerpo serían de roble, dóricas, estriadas y con traspilares, el friso con hojas de laurel. El segundo cuerpo debía tener "cuatro mutilos tallados en lugar de columnas". En la calle central iría en el primer cuerpo la imagen de Santiago que pudiera salir en procesión de seis palmos sin la peana (1'26 m.), en el segundo cuerpo un alto relieve de la Virgen con el Niño en brazos, en su trono. Se remataba el conjunto por un "frontispicio" con Dios Padre y remates a los lados. Además iban una serie de relieves en madera de cedro de distintos santos y escudos franciscanos. La policromía de las esculturas, rostros y manos se especifica que deberían ser de "pulimento". El coste del retablo sería de 2000 pesos de nueve reales y a realizar en 10 meses¹⁶.

- 1603, 30 de mayo. *Imagen de la Virgen de la Merced, Huánuco*. Una imagen de la Virgen de la Merced para el convento de Huánuco ha sido objeto de opiniones muy dispares. Fue contratada por fray Juan Bautista de Ortega por un precio de 300 pesos. El dato parece que se aplicó para identificar una escultura de este tipo, pero en el convento mercedario de Trujillo. Aunque estilísticamente es posible la cronología, hay que estudiar con rigor la identificación¹⁷.

¹⁶ AGN, Rodrigo Alonso Casillas, nº 22, ff. 1472-75, microfilm nº 101.

¹⁷ AGN, protocolos de Rodrigo Gómez de Baeza, 1603-4, f. 570. Cfr. Guillermo Lohmann Villena, "Noticias ...", 1940, p. 18. A. San Cristóbal, "La escultura ...", p. 23.

- 1603, 18 de julio. *Cristo yacente articulado, Arica*. Otro trabajo inédito es el que contrata con Juan Bautista Picón en esta fecha. Tallaría una imagen de Cristo yacente en cedro y articulado, de tamaño natural y hueco, “hecho de manera que juegue la cabeza y los brazos, de suerte que pueda servir para el descendimiento de la cruz ...”¹⁸. Debía enviarla en un cajón apropiado a la ciudad de Arica, para la cofradía de la Soledad, en un plazo de tres meses desde el 1º de agosto, y por un valor de trescientos pesos de nueve reales.

- 1603, 1 de octubre. *Monumento eucarístico, Lima*. La fundadora y abadesa del monasterio de la Santísima Trinidad, doña Lucrecia de Sonsoles, le encarga un “monumento de madera de roble, seca y bien sazonada, para la iglesia del dicho convento”. Iría sobre un tablado de una vara de altura (0’84 m) y llegar las columnas lisas y remate hasta la bóveda de la capilla; las gradas con sus “baranditas” y “las columnas de las andas de adentro, donde se ha de poner el Santísimo Sacramento han de ser estriadas y de madera de cedro”; haría también una urna-relicario para alojar el Sacramento. Todo ello por valor de 450 pesos de 9 reales, con dos negros para ayudarle y la pintura a cargo del monasterio. El plazo de ejecución sería de cuatro meses, para el Jueves Santo del año siguiente¹⁹.

- 1604, 6 de octubre. *Inmaculada Concepción, Lima*. El mayordomo de la cofradía de la Inmaculada en la catedral de Lima, don Juan de Montoya, encargó a Martín Alonso y al pintor Agustín de Sojo, una talla de la Virgen de bulto redondo, en madera de cedro y hueca. La altura de la efigie sería de siete cuartas, con la luna a sus pies y “una vestidura de la concepción”. Se obligaban a entregarla dorada y estofada, así como unas andas en cedro también doradas y estofadas. Se estipuló un precio de 612 pesos y a entregar ocho días antes del 2 de febrero de 1605, fiesta de la Candelaria²⁰.

- 1604, 29 de diciembre. *Conjunto escultórico procesional, Ica*. El fundador de la cofradía de nazarenos de la villa de Ica, Juan Pantoja, por medio de Diego Hernández Melgarejo, contrató con Martín Alonso de Mesa la ejecución de varias esculturas de tipo procesional. Este paso o misterio de la Pasión se componía de cuatro imágenes en madera de cedro, en las que solo se tallaban la cabeza, manos y pies, el resto del cuerpo solo anatomizado pues irían vestidos. Debía tallar “un rostro de un Cristo con pecho y sus manos y pies”, “una cabeza de un sayón con su morrión dorado y grabado”, un Simón de Cirene y una Verónica “que jueguen los brazos”. Todas estas esculturas irían encarnadas a pulimento. Le pagarían por su trabajo 380 pesos al entregar las obras para la próxima cuaresma²¹.

¹⁸ AGN, protocolos de Cristóbal de Vargas, nº 1793, ff. 1224 v.- 1225 v.; el contrato incluía la realización de una cruz de cedro, tres clavos de hierro y una corona.

¹⁹ AGN, protocolos de Pedro González Contreras, nº 787, ff. 2856 v. - 2858 v.

²⁰ AGN, protocolos de Cristóbal Aguilar Mendieta, nº 47, ff. 106-107 v.

²¹ AGN, protocolos de Rodrigo Alonso de Castillejo, nº 307, ff. 928-929.

estos meses una imagen de bulto redondo de la Virgen de Copacabana, destinada a la cofradía de esta advocación en el convento de la Merced. Fue encargada por el prioste de la hermandad, el indígena Alonso Hernández, indicando las siguientes condiciones: debía tener una altura de “*cuatro palmos y medio sin la peana, estofada a punta de pincel y encarnada, dorada y acabada en toda perfección, con su peana dorada y dos tornillos para llevar en procesión*”. La entregaría en el mes de mayo, cobrando 200 pesos²².

- 1607, 16 de marzo. *Conjunto escultórico procesional, Callao*. Nuestro escultor debió de alcanzar prestigio como imaginero pues se van multiplicando los encargos de este género. Esta vez es la cofradía de nazarenos del puerto del Callao, su mayordomo Francisco Canellas le pide seis figuras de vestir, por tanto solo tallará cabeza, manos y pies: un Cristo, la “*cabeza con su garganta y manos*” de la Virgen, San Juan evangelista, la Verónica, Simón Cireneo y “*otra mala figura de un fariseo*”; “*así mismo dar una corona e cabellera para la hechura del Cristo e cruz para la insignia*”. Además se estipulaba que el modelo debía de ser las imágenes del convento de Santo Domingo de Lima. Todo ello por 300 pesos de 9 reales, con plazo hasta el sábado de Pasión²³.

- 1607, 31 de julio. *Retablo para la iglesia de Ate, Lima*. En este día contrata junto con el dorador Diego Sánchez Merodio, un retablo para el templo de la doctrina mercedaria de Ate, por valor de 1450 pesos de a 9 reales. La altura acordada fue de 7 por 4 varas (5'88 x 3'36 m). El primer cuerpo iría formado por seis columnas “*medias estriadas con sus capiteles jónicos*”, en la “*caja de en medio con venera, molduras y agallones, y una imagen redonda de la Virgen*” de seis palmos y medio (1'36 m) para llevar en procesión. A cada lado relieves de San Pedro Nolasco y San Ramón. El segundo cuerpo constaría de dos medias columnas corintias estriadas, flanqueando un medio relieve con la historia de la Virgen, y el remate de un frontón²⁴.

- 1608, 13 de noviembre. *Retablo de Ntra. Sra. de Gracia, Lima*. En el templo de San Agustín, había una de las capillas dedicada a la Virgen de Gracia cuyos patronos fueron el difunto Hernán González y su mujer, Juana de Cepeda. Esta pidió a Mesa levantar un buen retablo de pinturas y esculturas. Trabajaron varios artistas, de lo mejor en la ciudad: ensamblaje y escultura Martín Alonso de Mesa, pintura de pincel por Angelino Medoro, los retratos de los patronos pintados por Diego de Urbina y el dorado-estofado de Diego Sánchez Merodio. El plazo de ejecución acabaría el uno de marzo de 1610, y entonces se les pagaría por tasación del trabajo²⁵. Se trataba de un retablo de bastante envergadura, 11'5 x 6 varas (9'66 m x 5'04 m). Las maderas acostumbradas, roble y cedro, debían estar “*seca y bien sazónada*”. El retablo se levantaba sobre un sotabanco con “*seis niños redondos con insignias de Ntra. Sra. cada uno de ellos*”; en el banco iría “*en medio... un tablero con sus molduras y agallones y cartelas, y a los lados cuatro tableros, dos en cada parte,*

²² AGN, protocolos de Cristóbal Aguilar Mendieta, n° 47, ff. 206 v. - 207 v.

²³ AGN, protocolos de Cristóbal de Vargas, n° 1977, ff. 483 v. - 484 v.

²⁴ Victor M. Barriga, *El templo de la Merced de Lima*, Arequipa, 1944, pp. 314-317.

²⁵ AGN, protocolos de Pedro González Contreras, n° 790, ff. 302-306 v.

con sus molduras y agallones y cartelas, y a los lados cuatro tableros, dos en cada parte, con sus molduras y agallones sobrepuestos para pintar en ellos lo que la dicha doña Juana de Cepeda pidiere al padre fray Antonio de Montearroyo sacristán del convento..., y en los pedestales del banco a donde cargan las columnas han de ir unos mutilos tallados...". El primer cuerpo acogía "la caja principal de en medio del retablo un trono de ángeles y serafines de escultura donde esté Ntra. Sra. de Gracia de pie y arriba dos ángeles con una corona en las manos que la estén coronando". Las columnas del primer cuerpo serían corintias con pilastras de igual orden detrás. El fuste de las columnas iría todo "de follajes y serafines y pajaritos relevados que salgan de la propia columna...". A cada lado de la imagen de la Virgen se colocaría una escultura de San José y San Juan Bautista de una vara y media de altura o más; y por último los tableros con los retratos de los mecenas flanqueándolos. En "el primer cornisamento de dicho retablo han de ir los frisos tallados de follajes y agallones, y el arquitrabe ha de ir resalteado, y los demás miembros del cornisamento con sus dos frontispicios uno redondo y otro derecho; y en medio del dicho cornisamento una tarja tallada y en medio de ellas un Dios Padre de medio relieve...". En el segundo cuerpo, de columnas y traspilastras corintias, con friso de hojas de laurel y agallones, llevaría otro medio relieve en el centro con tema por definir, y a cada lado dos pinturas de Medoro sobre Santa Mónica y Jan Joaquín con Santa Ana. El cuerpo de remate luciría pilastras estriadas y un medio relieve con la Encarnación, jalonado por dos ángeles de bulto con palmas o insignias, remates de pirámides y cartelas con los blasones de los mecenas. Coronaba el conjunto la figura de la Fe y a sus pies la Caridad y la Esperanza sobre los frontispicios. Expresamente se acuerda que las encarnaduras de las esculturas serían a pulimento.

- 1609, 4 de noviembre. *Retablo mayor de San Sebastián, Lima*. Hernando Ramón de Oviedo, mayordomo de la parroquia de San Sebastián, encomendó a Martín Alonso el retablo mayor del templo. Se conformaba por columnas jónicas, con los dos tercios superiores estriados. En el banco irían medios relieves de los cuatro evangelistas. En el primer cuerpo se haría un Sagrario flanqueado por los relieves de San Pedro y San Pablo. En el segundo cuerpo presidiría la imagen de San Sebastián ya existente y a sus lados los relieves de San Ramón y San Jerónimo. Este conjunto se coronaba con un Calvario de medio relieve y pirámides. Tanto el dorado como la policromía se incluían en el contrato por 1250 pesos, debiendo acabarse para la Pascua de Resurrección de 1610. En esta misma fecha, Diego Días de San Pedro, mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia, contrataba a Mesa para realizar el Sagrario del retablo mayor, dorado y estofado. Sus medidas eran de 13 x 7 palmos (2'73 x 1'47 m). Creo que se trata de un Sagrario-manifestador, es decir un primer cuerpo con puertas en las que irían medios relieves de Santiago el Mayor y San Juan Bautista y nichos con San José y otra imagen. Sobre este cuerpo se levantaría un templete de columnas y cúpula bajo el que se debía colocar la custodia de plata de la cofradía. Todo ello rematado por pirámides²⁶.

- 1611, 9 de mayo. *Retablo mayor de San Agustín, Lima*. Esta obra debió de presentar singular importancia ya que se trató de una colaboración con el ensamblador Juan Martínez de Arrona. Recibieron una primera paga de 4000 pesos de manos del provincial de los agustinos, fray Alonso

²⁶ AGN, protocolos de Cristóbal Arauz, nº 120, ff. 656-658 y 659-661.

Maraver. Al entregarlo (27 de abril de 1615), el vicario provincial de la orden, el padre maestro fray Miguel Gutiérrez, estaba conforme. Los dos artífices se comprometieron a realizar los detalles que faltaban de acuerdo a la opinión del artista agustino fray Francisco Bejarano, (pintor y discípulo de Mateo Pérez de Alesio), en el plazo de cuatro meses²⁷. Bejarano interviene porque precisamente él fue el encargado de pintar los lienzos del retablo, tan alabado en su época.

- 1611, 23 de noviembre. *Imagen de San Juan de Sahagún, Ica*. Suscribe un contrato con fray Hernando Maldonado en el que se obligaba a tallar una escultura de San Juan de Sahagún con sus insignias, en dos meses y por valor de 320 pesos, para el convento agustino de Ica. Especificaba que seguiría el modelo de otra efigie del santo que se encontraba en el convento limeño de San Agustín²⁸.

- 1612, 18 de mayo. *Retablos en la Merced, Lima*. Este día se obligó con el mercedario fray Martín de Aparicio, procurador general, a realizar dos retablos en la iglesia. Uno para el altar que había mandado hacer el difunto padre fray Juan Bautista de Ortega, para el que recibió algunas piezas. El segundo retablo sería para el altar del "*Santo Crucifijo*", que llevaría siete tableros de medio relieve y las imágenes de la Virgen y San Juan a cada lado del Crucificado. Por su cuenta corría solamente la talla y cobraría 1600 pesos. Se supone que este segundo retablo fue para la imagen del Cristo del Auxilio de Martínez Montañés. El retablo ha desaparecido pero se conservan cuatro relieves pasionistas y otro de la Piedad en el actual retablo del Auxilio. Se ha escrito mucho sobre estas piezas, confundiéndolas con otras de Martín de Oviedo, pero el profesor San Cristóbal ha aclarado el proceso histórico, falta confirmarlo con el estudio estilístico y formal²⁹.

- 1612, 1 de agosto. *Retablo mayor de la Encarnación, Lima*. La realización de este encargo debió de ser especial para nuestro artista puesto que en la clausura del monasterio se encontraban dos hijas novicias³⁰. De hecho los 14000 pesos del presupuesto solo serían 10000, ya que la diferencia la condonaba en concepto de dote y ajuar de sus hijas. Por otra parte surgió un enfrentamiento entre Mesa y un antiguo aprendiz suyo, Pedro de Avilés, que intentó llevarse el encargo presentando otro proyecto y una fuerte rebaja de 5000 pesos. En esta tesitura, el arzobispo Lobo Guerrero pidió informes a Juan Martínez de Arrona y a Diego de la Torre (platero) sobre las trazas presentadas. El maestro Arrona y de la Torre testificaron a favor del diseño de Mesa, incluso el primero dijo que no lo haría por menos de 11000 pesos y que bien los valía; el segundo aseveró que además suponía un acto de caridad con el convento. Martín Alonso llegó a declarar que Avilés no era la persona

²⁷ AGN, Cristóbal de Vargas, n° 1983, año 1611, f. 1189; Francisco González Balcázar, n° 763, año 1615, ff. 305-306. Cfr. Rafael Ramos Sosa, "Juan ...", p. 574.

²⁸ AGN, protocolos de Pedro Juan Rivera, n° 1610, f. 794.

²⁹ E. Harth-Terré, *Escultores ...*, pp. 120-121; A. San Cristóbal, "La escultura ...", pp. 30-31. AGN, Rodrigo Gómez Baeza, n° 743, ff. 296 v. - 299 v.

³⁰ AGN, Cristóbal Aguilar Mendieta, n° 51, f. 1103.

adecuada para la envergadura del trabajo, pues no había hecho nunca una obra similar. El arzobispo, ante los informes emitidos por los peritos, se decantó por el diseño de Mesa: "*así por ser tan gran artífice y tan suficiente y perito en el arte de la escultura ...*". El retablo constaba de columnas corintias con esculturas, relieves y otras imágenes ya existentes; sus medidas fueron de 12 x 8'5 varas (10 x 7'14 m). Años después, el 28 de octubre de 1623, Mesa otorgó carta de pago de todo el trabajo.

- 1613, 30 de octubre. *Monumento pascual de la Catedral, Lima*. El maestro mayor de la catedral, Juan Martínez de Arzona, diseñó un nuevo monumento pascual a instancias del arzobispo, don Bartolomé Lobo Guerrero. Debió de ser plenamente arquitectónico y de decidido aliento monumental³¹. La obra debía de estar terminada para la próxima cuaresma y se le pagarían 5000 pesos. Martín Alonso fue contratado para confeccionar doce figuras grandes y ocho pequeñas "sobre el sagrario", con rostros y manos de madera encarnada y el ropaje de lona "*cubierto de yeso bruñido y oro con los matices que fueren necesarios*". Se trataba de figuras alegóricas dentro del programa iconográfico por las que cobraría 1125 pesos. Años después, Mesa introduce reformas importantes en el monumento a juzgar de un pago de 3100 pesos por "*todo lo que tiene hecho, añadido y enmendado en el monumento de esta santa iglesia ...*", además se le encarga efectuar "*el aderezo del cuerpo último conforme al modelo dibujado en papel ...*" por otros 350 pesos más. Esta última innovación consistía en fabricar una peana ochavada con una urna, remate de una media naranja sobre columnas coronada por una linterna con una cruz de cuatro varas de alto y adornado con ocho obeliscos³².

- 1614, 5 de diciembre. *Imagen de la Virgen de las Nieves, Lima*. El contador Juan Pardo y Cárdenas le encarga esta imagen de la Madre de Dios de las Nieves, "*que llaman por otro nombre Nuestra Señora del Pópulo*", con una altura de una vara y cuarta (1 m) sobre una peana de ocho dedos de alto, y "*con un montecito nevado sobre el que hace estar la imagen*". La entregaría con el dorado, encarnado y policromía conveniente, siendo el pago determinado por cuatro peritos de ambas partes³³.

- 1615, 21 de septiembre. *Esculturas para el retablo mayor de la iglesia del noviciado de la Compañía, Lima*. El hermano jesuita Francisco Gómez contrató con el ensamblador Diego Gutiérrez de Rivera el retablo mayor de la iglesia del noviciado³⁴. En cambio, toda la obra de escul-

³¹ Rafael Ramos Sosa, *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI y XVII)*, Sevilla, 1992, pp. 217-218. AGN, Diego Sánchez Vadillo, nº 1729, ff. 2427-2432. La noticia de este trabajo la dio G. Lohmann Villena, "Noticias...", en *Revista Histórica*, XIII; fue recogida por Harth-Terré con un buen extracto del documento en *Escultores ...*, p. 107.

³² AGN, Diego Sánchez Vadillo, nº 1738, numeración rota, 18 de junio de 1618, cfr. Antonio San Cristóbal, "La cajonería de la catedral de Lima" en *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, nº 14, Lima, 1986-87, pp. 83-98. Archivo de la Catedral de Lima, Serie F, Libro de cuentas de Fábrica nº 2, ff. 65-66, constan estos mismos pagos y referencia al contrato notarial; en f. 62, los gastos de colocar el monumento ese año de 1618. En 1619 y 1620 también fue instalado por Mesa.

³³ AGN, Pedro Díaz de Zarate, nº 420, f. 647 v. Cit. por Harth, *Escultores...*, p. 122.

³⁴ AGN, Pedro de Urvaneja, nº 1914, f. 43, 18 de mayo de 1615.

tura de dicho proyecto se le encargó a Martín Alonso de Mesa pocos meses después, en la fecha indicada arriba. Se comprometió a tallar por 2250 pesos las siguientes imágenes: San Antonio de Padua, San Jerónimo, Santa Catalina mártir, la Inmaculada Concepción, San Luis Gonzaga, el beato Estanislao, una historia de la Santísima Trinidad, cuatro angelitos de medio relieve, seis niños, dos tarjas con niños, dos ángeles para los frontispicios principales, etc.³⁵. Así mismo el 15 de febrero de 1617 otorgó una carta de pago de 1000 pesos por haberlos recibido del hermano Gómez a cuenta de las esculturas que estaba haciendo para este encargo³⁶. Más adelante, el 11 de marzo de 1619, Mesa daba poder al doctor Leandro de Reinaga Salazar para que cobre en su nombre y de su mujer, otra cantidad de pesos del rector del noviciado por escritura ente Pedro de Urvaneja³⁷. Es de suponer que sería el mismo trabajo.

- 1615, 9 de noviembre. *Arco triunfal del virrey Esquilache, Lima*. Con motivo de la entrada triunfal del Príncipe de Esquilache en la ciudad, el cabildo le encomendó levantar en la calle del Arco una estructura efímera que sirviera de recibimiento al nuevo mandatario. Además realizaría nueve figuras imitando mármol, de materiales como madera, lienzo, pinturas, yeso, etc. El coste del arco fue de 450 patacones y otros 150 pesos por las esculturas³⁸.

- 1615, 3 de diciembre. *Retablo mayor de la Santísima Trinidad, Lima*. Las monjas bernardas de Lima firmaron un concierto con el ensamblador Francisco Vázquez y el escultor Martín Alonso de Mesa, para efectuar el retablo mayor de su iglesia³⁹. El primer cuerpo tendría cuatro grandes columnas corintias lisas con sus "capiteles corintios de hojas de perejil". En medio una caja grande con el Sagrario, y es de suponer que sobre el se abriría una caja redonda de medio punto, donde se colocaría "una historia de la Santísima Trinidad coronando a la Virgen de más de medio relieve". Entre las columnas se alojaban nichos con las esculturas de San Bernardo y San Benito y por otra parte, en los pedestales de estas columnas se colocarían en repisas las imágenes de los arcángeles San Miguel y San Rafael, con dos varas de altura y en bulto redondo. Sobre los "frontispicios redondos" del remate se alzarían las tres figuras de las virtudes teologales. Las medidas del conjunto eran de 14'5 x 9'5 varas (12'18 x 7'9 m). El dorado y estofado de este retablo corrió a cargo de Cristóbal de Ortega, que cobró 3500 pesos⁴⁰. Las esculturas de San Bernardo, San Benito y el relieve de la coronación se conservan.

- 1616, 13 de abril. *Retablo mayor de la parroquia de San Marcelo, Lima*. En el concierto firmado con Bartolomé Lorenzo, Mesa se obligaba a levantar el primer cuerpo del retablo por un precio

³⁵ AGN, Pedro de Urvaneja, n° 1914, f. 190. Citados los datos por Harth-Terré, *Escultores ...*, p. 123, pero sin dar la fuente documental.

³⁶ AGN, Rodrigo Gómez Baeza, n° 475, f. 55. Citado por Lohmann, "Noticias ...", 1940, p. 17.

³⁷ AGN, Cristóbal Rodríguez de Limpías, n° 1654, f. 428 v.

³⁸ R. Ramos Sosa, *Arte festivo ...*, pp. 61-62.

³⁹ AGN, Cristóbal Aguilar Mendieta, n° 55, ff. 152-160.

⁴⁰ AGN, Juan de Valenzuela, 10-8-1617, f. 149; cit. por Lohmann, "Noticias ...", XIV, pp. 366-367.

no superior a los 900 pesos, aunque debía tasarse al término de la obra. Sobre el banco del retablo, que llevaría pedestales, se alzaban seis columnas corintias “*estriadas hasta el tercio*” y con capiteles “*labrados de hojas*” sobre los que descansaría el entablamento. Entre las columnas habría dos tableros para pintar dos santos en cada lado, “*y en el tablero último ha de hacer dos santos de más de medio relieve, el uno de San Lorenzo y el otro de San Bartolomé*”. Posteriormente, el 12 de diciembre de 1617, se comprometió a terminar los otros cuerpos del retablo con numerosos relieves de santos. En la calle central iría San Marcelo sobre el tabernáculo y encima la “*historia de San Alifonso*”. Todo por 800 pesos y cien más si lo acababa en cinco meses⁴¹.

- 1618, 18 de junio. *Reformas en la cajonería de la Catedral, Lima*. Este trabajo es un tanto conflictivo⁴². Fue realizada por Juan Martínez de Arona en 1608 y diez años después los canónigos pidieron a Mesa introducir novedades funcionales y “*aderezar los rostros, manos y pies de los apóstoles que están puestos en los dichos cajones de la dicha sacristía*”. La obra se conserva pero creo más prudente dejar para un próximo trabajo el estudio de estos relieves.

- 1618, 11 de noviembre. *Retablo mayor de la Concepción, Lima*. Este retablo sufrió un proceso constructivo muy largo y complejo, con lagunas documentales que ha sido estudiado recientemente por el profesor San Cristóbal⁴³. Aquí voy a resumir las conclusiones de su trabajo y en el estudio estilístico procuraré aportar algunos matices. El monasterio convino con Mesa la construcción del retablo mayor del templo en la fecha indicada, bien es cierto que ese documento no se ha llegado a conocer sino por otras referencias a lo largo del proceso constructivo, por tanto no sabemos de sus características formales. Poco después -3 de enero de 1619- Mesa contrata a su vez al escultor mulato Juan Simón, esclavo de Pedro González Refulio, para realizar unos trabajos de dicho retablo durante un año, según una memoria (no incluida en los protocolos) donde se especificaba su quehacer, por el que cobraría directamente del monasterio 2600 pesos. A su vez Mesa va trabajando en el proyecto pues recibe de las monjas un pago de 1300 pesos el 24 de septiembre de 1620. Parece además que en el retablo trabajó también Juan Martínez de Arona, al que la Concepción le abona 600 pesos el 3 de junio de 1621. Esta colaboración se cita expresamente en otro documento de 25 de febrero de 1622. Es de suponer que tal vez el retablo se hacía por cuerpos en los que podía intervenir más de un ensamblador. En todo el proceso constructivo la policromía y dorado corrió a cargo de Antonio Donvela. En los primeros meses de 1626 murió Martín Alonso y las monjas recurrieron para acabar la obra de escultura a Gaspar de la Cueva por valor de 4.000 pesos. Se firmó un concierto el 26 de junio de 1626 en el que se detallaban minuciosamente las piezas de escultura que tendría que hacer. Según el estudio documental, Cueva no llegó a efectuar ninguna de las esculturas por lo que fue denunciado y encarcelado. Inmediatamente se firmó un nuevo contrato con Juan García Salguero el 20 de octubre de 1627, en el que se especificaban las mismas esculturas a realizar y por el mismo precio. Por fin, parece que ya en octubre de 1629 el retablo se había concluido por completo, tras once años las concepcionistas pudieron ver esta gran obra de ensamblaje y

⁴¹ AGN, Francisco González Balcázar, n° 764, ff. 257-258 v.; y n° 765, ff. 994-995 v.

⁴² A. San Cristóbal, “La cajonería ...”.

⁴³ A. San Cristóbal, “Martín Alonso de Mesa...”.

escultura. La arquitectura se perdió con los años pero los relieves de la vida de la Virgen y otras imágenes se han conservado, de ellos comentaremos nuestras apreciaciones en el apartado estilístico.

- 1622, 13 de septiembre. *Escultura funeraria de Lobo Guerrero, Lima*. El retablo sepulcro del arzobispo don Bartolomé Lobo Guerrero en su capilla catedralicia fue contratado con Juan Martínez de Arzona por un coste de 2000 pesos. La escultura del arzobispo se encargó a Mesa por 800 pesos. Esta escultura la ha identificado el profesor San Cristóbal entre las existentes en la catedral de Lima. Ha perdido su policromía de color blanco, imitando mármol, y presenta mutilaciones en las manos y en el cuerpo, pero conserva perfectamente la cabeza con claras intenciones realistas⁴⁴.

- 1623, 11 de marzo. *Añadir un cuerpo al retablo del Sagrario de la catedral, Lima*. Pedro de Orduña y Bernardo Benegas, mayordomos de la cofradía del Santísimo Sacramento de la catedral, solicitaron los servicios de Mesa y el pintor Antonio Donvela para añadir un cuerpo al retablo del Sagrario siguiendo el estilo de los dos anteriores⁴⁵. Se añadirían tableros de santos en medio relieve, el remate del retablo, dos sotabancos a los lados del altar (como en el retablo de la Visitación), sobre el Sagrario "un medio punto que sea de remate con un Cristo en la cruz de dos tercias de alto el dicho crucifijo"; por otra parte las imágenes de San Juan la convertiría en San Pedro y la de San Pedro en San Andrés, los demás rostros que fueran necesarios se volverían a tallar, lavar el dorado viejo y encarnar de nuevo, reparar, pintar y bruñir doce hacheros con las insignias del Santísimo, así como otros reparos y reformas; todo ello por 2400 pesos.

- 1623, 26 de abril. *Diseño de la sillería de la Catedral, Lima*. Afortunadamente aún se conserva, aunque mutilada, la gran sillería coral de la catedral limeña. Su construcción sufrió un proceso histórico largo y muy conflictivo iniciado en 1623 y acabado en 1632, conocido gracias al importante trabajo del profesor San Cristóbal⁴⁶. Desde un principio se optó por el diseño de Martín Alonso de Mesa, las condiciones de ejecución fueron de Luis Ortiz de Vargas y la realización de Pedro de Noguera por valor de 38.800 pesos. Después vinieron los pleitos, enfrentamientos entre los artistas, las autoridades y dilaciones continuas. A partir del 14 de marzo de 1626, cuando aún no se había hecho nada, toma a su cargo la obra el Cabildo Catedral, hecho insólito pues correspondía al Real Patronato. Ya fallecido Mesa en 1626, se contrata a Ortiz de Vargas y Noguera para hacer cada uno la mitad de la sillería. Por último, Ortiz dejó la ciudad pocos meses después y desde el 15 de marzo de 1627 Noguera se hace cargo de todo el trabajo con su taller, firmando el finiquito final el 27 de noviembre de 1632. En principio el diseño de Mesa se respetó siempre y nunca se dice que se cambiara, por tanto se puede incluir en su obra de ensamblaje.

⁴⁴ A. San Cristóbal, "Algunas capillas catedralicias con retablos sepulcros", en *Revista del Archivo General de la Nación*, nº 7, Lima, 1984, p. 188.

⁴⁵ AGN, protocolos de Domingo Muñoz, nº 1172, ff. 845 v. - 850. En una anotación al margen dice que se realizó el trabajo, fechado el 4 de enero de 1625.

⁴⁶ Antonio San Cristóbal, "Nueva visión histórica de la sillería de la catedral de Lima", en *La catedral de Lima: estudios y documentos*, Lima, 1996, pp. 283-347.

- 1625, 13 de agosto. Retablo para la iglesia de la Vera Cruz, Lima. El mayordomo de la cofradía de la Vera Cruz, Juan Fernández Ramírez, del convento de Santo Domingo, contrató a Mesa para realizar un retablo que debía ocupar la capilla que sirve de comunicación entre la iglesia de la hermandad y la del convento. Ahí se encontraba un altar presidido por una imagen del *Ecce Homo*. No debía de ser muy grande pues se estipuló un precio de 250 pesos, obligándose a entregarlo en Navidad. No sabemos si llegó a terminar el trabajo, pues a partir del 15 de diciembre se encontraba enfermo⁴⁷.

IV. ESCULTURAS CONSERVADAS Y ESTILO

Teniendo en cuenta el desconocimiento preciso de las distintas personalidades artísticas de la escultura de la época, trataremos de situar el estilo de Martín Alonso de Mesa, sujeto siempre a revisión en la medida que aparezcan identificadas nuevas obras suyas o de otros escultores coetáneos. Sí hay que señalar que en sus trabajos limeños con cierta frecuencia se exige que las esculturas lleven las encarnaduras a “pulimento”; esta preferencia por parte de los comitentes manifiesta la persistencia del gusto propio de la escultura del siglo XVI y por otro lado es evidente que ya se comenzaba a utilizar en Lima la terminación “mate”, típica de la imaginería barroca del siglo XVII como aconsejaba Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*.



Figura 1. Virgen de la Oliva, Vejer de la Frontera (Cádiz). 1595-96

- *Virgen de la Oliva, Vejer de la Frontera (Cádiz), 1595-96*. Hace años que llamó la atención esta escultura mariana (fig. 1) en la que puede verse el concepto escultórico de bloque, típico de la tradición renacentista⁴⁸. También como tipo físico remite a los modelos de Vázquez el Viejo, conservando un aire de monumentalidad y severa apostura clásica no exenta de dulzura en la expresión del rostro. Como modelo escultórico podemos remontarnos a las numerosas imágenes de la Virgen

⁴⁷ AGN, Francisco Hernández, nº 835, ff. 679-680 v.

⁴⁸ José Hernández Díaz, “Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista”, en *Archivo Hispalense*, 1944, p. 109; *Imaginería ...*, p. 66.

Roque de Balduque, que tan profunda huella dejaron en la escultura sevillana⁴⁹. Esta efigie muestra largas guedejas de cabellos cayendo sobre el pecho, signo naturalista propio del siguiente siglo. Descansa sobre su pierna izquierda y flexiona la derecha provocando pliegues más amplios y naturales en el manto, que le cubre la cabeza y cae por detrás del hombro derecho con mayor verismo. El Niño aparece vestido, característica de la escultura hispalense del segundo tercio del siglo XVI, y el pelo ensortijado muestra bien el momento premontañésino, en bucles macizos, sin adaptarse al volumen craneal. Es una escultura en clara transición al barroco.

La primera obra conservada en Lima, con seguridad documental e histórica, son los relieves de iconografía pasionista para el retablo del Santo Crucifijo, en el templo de la Merced. A la luz de los documentos, según el Dr. San Cristóbal, los cuatro relieves en el retablo del Cristo del Auxilio (fig. 2), más el *relieve de la Piedad*, son de Mesa. Desgraciadamente, la altura y la escasa luz dificultan la visión de estas piezas, además de presentar burdos repintes y mutilaciones que no favorecen la identificación y estudio, más aun sin



Figura 2. Relieve de la oración en el huerto, La Merced, Lima, 1612.

conocer otras esculturas de la mano de Mesa. Aquí doy a conocer un primer plano del rostro de una de ellas: *Jesús con la cruz auestas* (fig. 3), que se puede fechar en 1612. Estas obras revelan conocer ya la plástica montañésina; no olvidemos las numerosas esculturas enviadas al Perú por el maestro, y más en concreto el Crucificado del Auxilio (1603) que se encontraba en la Merced y parece que el encargo se destinaba a su retablo. Este relieve de la Cruz auestas presenta un rostro de intenso dramatismo, con la corona de espinas tallada en bloque, e incluso con el recurso tan



Figura 3. Relieve de Jesús con la Cruz auestas, detalle del rostro.

expresivo de las espinas clavadas en la frente, sobre las cejas, de origen medieval. Su faz de pómulos salientes, ojos caídos, barba bífida y posiblemente el peculiar tratamiento del entrecejo podrían singularizar un tipo físico que aconseja una pronta y rigurosa restauración. Esta efigie nos remite a la del Nazareno que se encuentra en el convento sevillano de Santa María de Jesús. Abre nuevos horizontes sobre los ritmos en la evolución del barroco hispanoamericano, así como en los protagonistas de las distintas escuelas escultóricas.

⁴⁹ Emilio Gómez Piñol, "La belleza de la Virgen en el arte de Sevilla", en *Miriam*, n° 279-280, Sevilla, 1995, pp. 94-118 y pp. 105-106; el trabajo citado es una conferencia y por tanto carece de aparato crítico, sin embargo se exponen aspectos intrepreativos novedosos.

Recientemente se han restaurado dos esculturas del templo de las cistercienses, que podrían identificarse con algunas de las que realizó Martín Alonso para el retablo mayor de la iglesia de las monjas trinitarias en 1615. Se trata de las imágenes de *San Benito* y de *San Bernardo*,

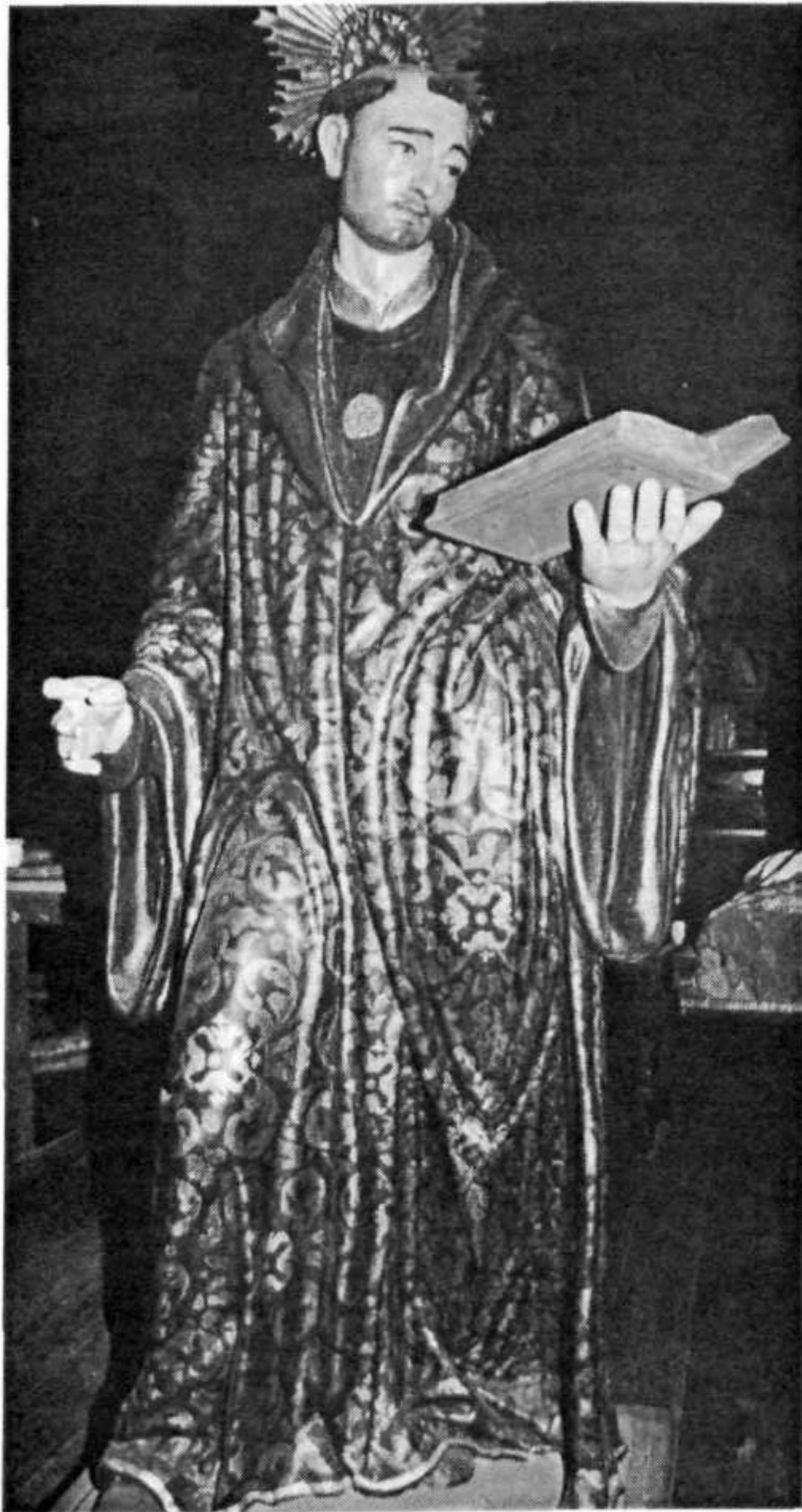


Figura 4. Imágen de *San Benito*, Lima, 1615



Figura 5. Rostro de *San Bernardo*, Lima, 1615

(fig. 4 y 5) de tamaño mayor que el natural. Vemos claramente figuras con el alargamiento y contraposto del manierismo. Los rostros muestran un tratamiento más naturalista, con expresiones en las que aflora la vida interna, y aparte de los modelos físicos, hay un detalle llamativo que es el característico y peculiar lóbulo de la oreja, tan alargado y carnoso.

El proceso histórico de ejecución del *Retablo mayor de la Concepción* (1618-1626-1629) ya lo hemos visto resumidamente, Entre los relieves que han sobrevivido, hoy por hoy aún es pronto para discriminar las distintas manos que los realizaron. Si podemos aportar que hay que añadir a los que se encuentran en la catedral de Lima, el *relieve de la Asunción* (fig. 6) conservado en el nuevo monasterio de Ñaña. No obstante tiene reformas importantes en el rostro y manos de la Virgen, así como en la policromía que se ha eliminado por un dorado general. Este relieve, independientemente de quién lo pudo tallar, exhibe una composición muy simétrica, con la figura de la

Virgen en el Centro monumental, y los ángeles a cada lado. Dentro de esta simetría compositiva las propias figuras muestran numerosas diagonales contrapuestas que animan el conjunto (ropajes en zig-zag, alas y brazos, etc.). La efigie de la Virgen luce un ampuloso manto que cruza ostensiblemente de un lado a otro y pudiera parangonarse al relieve de la Asunción del retablo de Santa María en Arcos de la Frontera (Cádiz), obra de Andrés de Ocampo entre 1586 y 1608. El tratamiento de la anatomía en los brazos de los ángeles, es de gran belleza clásica, muy elegante. Esta composición fue muy frecuente en la escuela sevillana de fines del XVI⁵⁰. Por otra parte es de suponer que, lógicamente, el relieve de *La Coronación de la Virgen* remarcaría el retablo original, y así se ve también en antiguas fotografías del retablo dieciochesco. Este relieve consta documentalmente que debía hacerse cuando se le encargó el trabajo a Cueva: “*las tres historias que faltan del tercer cuerpo*” y un cuarto que “*aun falta la principal*”; como sabemos no realizó nada y luego pasó a García Salguero. Por tanto, en principio hay que atribuirlo a este último.



Figura 6: *Relieve de la Asunción*, monasterio de La Concepción, Ñaña, Lima.



Figura 7: *Rostro del arzobispo Lobo Guerrero*, Catedral de Lima, 1622

Para terminar, entre los numerosos retablos sepulcros que existieron en la catedral de Lima, se ha querido identificar *la escultura de un prelado orante*, (fig. 7) arrodillado sobre un cojín, con la que talló Martín Alonso de Mesa del arzobispo don Bartolomé Lobo Guerrero, en 1622. Sin duda se trata de un retrato, mucho más naturalista que las efigies de San Benito y San Bernardo. El tema lo exige, además el personaje fue conocido personalmente por el artista. Vuelve a aparecer la oreja con un lóbulo muy alargado y grueso. El tratamiento naturalista del rostro se aprecia en las arrugas de la frente y comisura de los labios con las mejillas, así como en las entradas de la frente sobre el cuero cabelludo y detalles de la barba. Se le puede calificar por ahora como un artista de transición entre el renacimiento y primer barroco.

⁵⁰ José Hernández Díaz, *Andrés de Ocampo (1555 ?-1623)*, Sevilla, 1987, pp. 60-63, lám. 15; AA. VV., *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1993, vol. I, lám. 57 y 59.

V. COMENTARIOS A LOS RETABLOS

No podemos olvidar la importancia que adquiere en el arte español y americano el mundo de la ensambladura en madera, con sus distintas variantes. Se ha podido comprobar que se comporta como verdadera matriz en la que germinan la creatividad e inventiva de los artistas, tanto en sus aspectos compositivos como ornamentales. Estas novedades terminan por fecundar a otras artes y a la misma arquitectura pétreo. El rico proceso apuntado puede verse también en el caso peruano con episodios muy jugosos en las escuelas de Lima y Cuzco, donde el trasiego de fórmulas de la madera a la piedra y viceversa iluminan los nervios expresivos de sus artífices.

Si bien es cierto que se han perdido, o no se han identificado, los numerosos retablos de esta época, la lectura de los documentos en los que se dan noticias o describen arrojan una serie de datos que nos pueden ayudar a vislumbrar la morfología de la ensambladura de Martín Alonso de Mesa, poniéndola en relación con sus orígenes sevillanos. No conviene olvidar este aspecto pues tal vez fuera Mesa el que diseñó el retablo del Bautista encargado a Martínez Montañés, en 1607, para el monasterio limeño de la Concepción "*conforme a una traza que vino hecha de la dicha ciudad de Lima*", afortunadamente este retablo aun se conserva.

La composición general de los retablos de nuestro artista no deja de utilizar la retícula renacentista: cuerpos superpuestos y calles paralelas. No obstante es muy sintomático el intento continuo de conjugar las cornisas y "*frontispicios*" para dotar a estas máquinas lignarias de mayor ornato y atractivo sensorial.

El orden arquitectónico más utilizado es el corintio con traspilastra, en algunos ejemplos aparece alternando con el jónico (1607 y 1609) y en una sola ocasión el dórico (1602). La columna corintia con su capitel suele presentar el fuste estriado por completo o en los dos tercios superiores. En el retablo de la Virgen de Gracia de San Agustín (1608), exigían que la caña del soporte fuera toda retallada "*de follajes y serafines y pajaritos relevados que salgan de la propia columna ...*", este detalle nos remite al retablo propio de la segunda mitad del siglo XVI en la escuela sevillana, especialmente al llamado período romanista (1581-1600), en el que la columna retallada se cubre de grutesco, pero no ya el de tipo fantástico y monstruoso, sino el cristianizado, de carácter "*vivo*" (natural) y "*honesto*"⁵¹. Una de las máquinas lignarias más interesantes de las realizadas por Mesa fue para la Encarnación, en 1612; en esta obra debió de poner singular empeño por tratarse de un encargo para la clausura donde se encontraban sus hijas. En la posible evolución del retablo limeño, aporta un dato muy singular cuando se acuerda expresamente que las seis columnas corintias del primer cuerpo con altura de tres varas (2'52 m) debían realizarse "*lisas para poder estofar encima del dorado como se usa ahora en los demás retablos que se hacen*". Esta modalidad es casi simultánea con el proceso hispalense, donde a principios del siglo XVII se retoma la columna decorada por completo, no tallada sino estofada con motivos vegetales⁵².

⁵¹ Jesús M. Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983, pp. 91-93 y 192-193.

⁵² Ibid. p. 86 y 376.

El repertorio ornamental citado en la documentación, denominado genéricamente “follajes”, tallados en fustes y frisos, pudiera tratarse de modelos formados a base de roleos simétricos combinados con pequeñas tarjas, visibles en obras coetáneas como la sillería de Santo Domingo o la cajonería y sillería de la catedral. De todos modos aunque estos fueran los temas no sabemos la valoración plástica en las gubias de Martín Alonso. Otros motivos son las cartelas, veneras, agallones y hojas de laurel⁵³, en frisos, molduras, cajas, tableros, etc. Los agallones también aparecen en una “cúpula con agallones” (1609).

Un elemento muy importante en la retablística limeña es el que se cita como “mutilo”. En rigor, designa “*al soporte de cornisa del entablamento dórico*”⁵⁴. Mesa realiza un ejemplo en 1602, en el que el segundo cuerpo del retablo tenía “*cuatro mutilos en lugar de columnas*”, y precisamente el primer cuerpo presentaba medias columnas dóricas estriadas. Andando el tiempo, este elemento evolucionará en manos de los artistas locales hasta configurar la morfología de las portadas menores de la ciudad (portadas de modillones), carta de naturaleza del barroco limeño; aunque hay que decantar y matizar el proceso.

Aspecto importante en el diseño arquitectónico de los retablos fue el frontispicio cerrando el último cuerpo; o bien frontispicios sobre las cornisas y las molduras de los tableros laterales del primer y segundo cuerpo. De ellos dependía el movimiento vertical y en profundidad de la estructura del retablo. En el caso de Lima y Cuzco es paradigmático el alcance de estos elementos, ya que la cornisa rota de brazos curvos protagonizará en buena medida el concepto barroco de las portadas-retablo. Martín Alonso de Mesa utiliza con frecuencia los “*frontispicios*”: el “*frontispicio ha de ser cerrado con que remate el retablo*” (1602); o bien “*frontispicio cerrado y el otro redondo con sus remates*” (1607); otro caso en el primer cuerpo “*con sus dos frontispicios, uno redondo y otro derecho*” (1608). Aparecen ya en la retablística peninsular desde fines del quinientos, visibles en la sillería y portada principal de la catedral de Lima. La fórmula del doble frontón es de origen palladiano con gran arraigo en la escuela sevillana⁵⁵.

En el último cuerpo del retablo se habla de “*argotantes*”, término genuino de la nomenclatura hispánica, procedente de la ensambladura medieval y no de los tratados italianos. Se identifica como elemento de enlace y transición entre un cuerpo y el ático de menor anchura, traducido por Villalpando como estribo⁵⁶. A su vez se nombran escudos con las armas o insignias de los patronos, junto con “*pirámides*” y “*obeliscos*” como remates, piezas que remiten al repertorio escurialense o herreriano, ampliamente difundido por medio de las estampas grabadas por Perret.

⁵³ Fernando García Salinero, *Léxico de alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid, 1968, p. 28; agallón: “*labor que suele entallarse en los bocelos y toros, parecida a las uñas o garrones de los gallos*”. Las hojas de laurel es un motivo ornamental que aparece en *Los cuatro libros de arquitectura* de Palladio (Venecia, 1570), en el baptisterio de Constantino, libro IV, f. 63.

⁵⁴ Consuelo Sáenz de la Calzada, “El retablo barroco español y su terminología artística, Sevilla”, en *Archivo Español de Arte*, XXIX, Madrid, 1956, pp. 228 y ss.

⁵⁵ Jesús M. Palomero Páramo, “La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés”, en *Homenaje al Profesor Don José Hernández Díaz*, Sevilla, 1979, pp. 503-525.

⁵⁶ C. Sáenz, o. c., p. 239.

Una primera aproximación a la ensambladura de Martín Alonso de Mesa puede encuadrarla como cultivador del estilo romanista (término exclusivamente aplicado al retablo hispalense entre 1581 y 1600), contexto artístico en el se formó, pero sensible a las novedades que preludian el primer barroco. Con él pueden rastrearse los ecos de los tratados de Serlio y Palladio en la retablística limeña del primer cuarto del siglo XVII.

El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa Doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera. (Ciudad de México, 1695)

*“Año 1695. Noviembre. Martes 29. Este día murió de apoplejía doña Teresa de Retes, marquesa de San Jorge. Miércoles 30, la enterraron de cabildo en San Bernardo, estuvo en cama en su casa”.*¹

El mismo día del deceso, sin perder tiempo, alrededor de las cinco de la tarde, el viudo don Domingo de Retes², primer marqués de San Jorge, acudió ante el capitán don Juan Gerónimo López de Peralta Luyando y Bermeo, alcalde ordinario de la Ciudad de México, para pedir se aseguraran, inventarieran y valoraran los bienes que habían quedado *“por fin y muerte”* de su legítima esposa, la señora doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz y Vera, quien había dejado de exis-

¹ Robles, Antonio de, *Diario de sucesos notables*, México, Porrúa, 1946, tomo III, p. 33.

² El escudo del marquesado de San Jorge fue *“cuartelado; primero de oro, cinco panelas de sinople, bordura de gules con siete coronas de oro; segundo jaquelado, de doce piezas de oro; bordura de oro cargada de cuatro leones pasantes de gules y cada cantón de gules con torre de oro; tercero de plata, árbol copado de sinople con dos lobos de sable, compuestos a él; y cuarto de azur, con cinco aves de plata puestas sotuer: mantelado de plata, estrella de azur, orla de los mismo cargada de ocho leones de plata, fileteada de trece lilletes de azur: Y bordura general de azur cargada de trece estrellas de plata”*. Cfr. Nieto y Cortadellas, Rafael, “El marquesado de San Jorge, hoy de San Román de Ayala. (genealogía del linaje de Retes)”, en: *Memorias de la Academia Mexicana de Genealogía y Heráldica*, México, enero-diciembre de 1948, año IV, números 6 y 7, p. 123-124. Las armas de los Retes en España fueron: *“un escudo en campo de plata, un castillo rojo y de él sale una bandera roja y en ella dos calderas negras, y un brazo al natural con una espada perfilada de negro, atravesando una bandera roja y en ella tres estrellas de oro, orla bleu con cinco corazones de plata”*. Cfr. AGNM, *Vínculos y Mayorazgos*, Vol. 170, “Información sobre los Retes en los autos relativos al entroncamiento de la marquesa doña María Guadalupe Moncada y Berrio con el marqués de San Jorge, don Domingo de Retes” (1756), s/f.

la señora doña, Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz y Vera, quien había dejado de existir horas antes, poco después de haber cumplido los veintidós años de edad.³ En esta inesperada y dolorosa diligencia acompañaron al marqués, el contador del Tribunal de Cuentas de la Nueva España, don Buenaventura de Paz, y don Diego de Saldívar, parientes, todos, entre sí. El pleito por la sucesión de los formidables bienes de la señora marquesa estaba en ciernes.

Doña Teresa, cabe advertir, era una de las mujeres más ricas de la Nueva España, pues como única heredera de su padre, el comerciante don José de Retes y Ortiz de Largacha, había recibido una cuantiosa fortuna, producto de los redituables negocios con la plata y el ganado.⁴ Al morir Retes y Ortiz de Largacha, dado que doña Teresa estaba impedida de sus facultades mentales y era menor de edad, quedó al cuidado de sus tíos carnales, don José Sáez de Retes y don Dámaso de Saldívar, quienes también se hicieron cargo de su madre doña María de Paz y Vera. Doña Teresa había sido una pieza clave en la carrera ascendente de don Domingo de Retes, quien contrajo matrimonio con ella el 20 de abril de 1688 por simple y llana conveniencia, además de ser su prima hermana por lo cual tuvo que pedir dispensa a Roma, no le importó que varios doctores la señalaran como mentecapta. El día de los esponsales, Retes fue duramente criticado por el dispendio que hizo en las fiestas de enlace, mismas que duraron varios días; como parte del cortejo nupcial salieron a las calles de la ciudad de México más de cien coches.⁵ Una vez que don Domingo de Retes tomó posesión de los bienes de su esposa, esto sucedió el 16 de diciembre del mismo año, adquirió el título de marqués de San Jorge.⁶ La cédula real que lo volvió noble fue girada en Madrid el 25 de junio de 1691. También fue caballero de la Orden de Alcántara.

³ AGNM, *Vínculos y Mayorazgos*, Vol. 170, "Inventario y aprecio de los bienes que quedaron a la muerte de la marquesa doña Teresa Francisca María Guadalupe Retes Paz y Vera", 19 de diciembre de 1695, fs, 2 r.- 72 v. Los catorce inventarios que conforman el avalúo de los bienes, más el inventario previo y los variados documentos relativos al entroncamiento de la señora doña María Guadalupe Moncada y Berrio con el marqués de San Jorge, don Domingo de Retes (1796), son los que sirven de base a este trabajo (inventarios rurales, testamentos, cartas de dote, autos, de las familias Retes y Saldívar). Todos se encuentran en la citada signatura del AGNM. A menos que se indique lo contrario la información fue obtenida de esas fuentes. Asimismo hay que señalar que entre los bienes del inventario previo y los que aparecen en el inventario y avalúo hay pequeñas variantes.

⁴ Huerta, María Teresa, "Los Retes: prototipo del mercader de plata novohispano en la segunda mitad del siglo XVII", en: Amaya Garritz, coordinadora, *Los Vascos en las regiones de México. Siglos XVI a XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Ministerio de Cultura del Gobierno Vasco, Instituto Vasco-Mexicano de Desarrollo, 1997, tomo III, p. 71-85. Véase también, Reyna, María del Carmen, "Las familias Retes, Saldívar, Berrio y de La Campa y Cos. Parentesco y negocios, siglos XVI-XVII", en: Amaya Garritz, coordinadora, *Los Vascos en las regiones de México. Siglos XVI a XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Ministerio de Cultura del Gobierno Vasco, Instituto Vasco-Mexicano de Desarrollo, 1999, tomo V, p.279-294. Ambos estudios son fundamentales para entender la riqueza de esta familia. Sobre esta línea véase también Rubial García, Antonio, "¿Minería y Mecenazgo? Patronazgos conventuales de los mercaderes de plata de la Ciudad de México en el siglo XVII", en: Gustavo Curiel editor, *Patrocinio, colección y circulación de las artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 329-339.

⁵ Cfr. Reyna, María del Carmen, "Las familias...", p. 284.

⁶ *Ibidem*.

I. ASEGURAN LOS BIENES BAJO LLAVE Y SE PREPARA EL ENTIERRO

Al caer la noche del 29 de noviembre, a pedimento de las partes involucradas en la sucesión, López de Peralta mandó asegurar toda la plata labrada de la difunta en una sala de la casa de doña Teresa, la cual quedó bajo llave, mientras se detallaba la forma en que se dispondrían las honras fúnebres del día siguiente. Éstas tendrían lugar en la iglesia de San Bernardo. La marquesa sería sepultada al lado de su padre en el lugar que le correspondía como patrona del templo, es decir, bajo el altar mayor. Los funerales deberían ser grandiosos, acordes a la investidura social de la rica difunta; Robles indica que fueron de cabildo. Retes y Ortiz de Largacha junto con su esposa doña María de Paz primero, y doña Teresa y el marqués de San Jorge después, habían edificado a sus expensas el referido templo de religiosas, obra del arquitecto Juan de Cepeda, que se concluyó en 1690.⁷

Aparte de los trágicos acontecimientos de ese día, una gran preocupación embargaba al marqués de San Jorge, su misma familia le iba a pedir, tarde o temprano, la restitución de la dote de doña Teresa, puesto que el desafortunado matrimonio no había podido tener hijos y su esposa no había hecho testamento. Con gran rapidez, en escasos dos días, se instituyó como heredera universal de los bienes de la difunta marquesa a su madre, doña María de Paz y Vera, quien para estos momentos los médicos habían declarado que sufría un *"achaque de demencia"*. La cuantiosa dote que tenía que restituir el marqués a la madre de su esposa, a través de su curador *ad bona*, don Diego de Saldívar, ascendía a cuatrocientos nueve mil ochocientos nueve pesos, siete tomines. Una sólida fortuna para la época.

Con el objeto de entender el frágil estado en que se encontraban en este momento las relaciones familiares debe señalarse que el mismo día de la muerte de la marquesa, don Buenavertura de Paz y don Diego de Saldívar hicieron sacar, de la oficina privada de don Domingo de Retes, con el subsecuente enojo del noble, un escritorio *"por decirse estar en él las joyas de dicha difunta, y habiéndose abierto en presencia de don [Buena] Ventura de Paz y don Diego de Saldívar se reconoció no haber más que unos zarcillos de diamantes pequeños, un aderecito de perlas, unas pulseras pequeñas y un hilo de perlas gruesas con una calabacilla en medio"*, por lo que se volvió a cerrar el escritorio, la sala donde se había concentrado la plata labrada y, de paso, el oratorio familiar. Al cuidado de los bienes quedaron dos mozos de confianza, Juan de Ortega y Juan Manuel. Mientras esto sucedía el cuerpo de la señora marquesa era velado, tal vez en su propia recámara o en el estrado de la casa.

En el testamento del marqués de San Jorge se informa que hizo ajuste de cuentas con los representantes de doña María de Paz y que restituyó el cuantioso importe de la dote. Domingo de Retes conservó por poco tiempo el título de Apartador General del Oro y la Plata, que había heredado doña Teresa de su padre, el capitán Retes y Ortiz de Largacha. Desprovisto del capital que sustentaba su economía comercial el marqués buscó empleo en la administración pública. En 1697 obtuvo la alcaldía mayor de la Villa de Nejapa en el obispado de Oaxaca y, poco después, en 1701,

⁷ Cfr. Rubial, Antonio, *"¿Minería y mecenazgo..."*, p. 334.

se trasladó a Puebla de los Ángeles donde figura en el Ayuntamiento como alcalde ordinario en 1702. Ese año, estando enfermo en cama, otorgó dos poderes para testar, el 4 y 10 de abril. Sus achaques continuaron hasta su muerte ocurrida en Puebla de los Ángeles el 13 de enero de 1712. Fue sepultado en la iglesia del convento de San Antonio.⁸ Años más tarde, en 1756, el corredor de lonja don Nicolás de la Mota, testigo en el proceso judicial que se siguió para averiguar dónde habían quedado los bienes del marqués, aseguró que Domingo de Retes “había muerto en un petate, ponderando la pobreza en que murió”.⁹ *Sic transit Gloria Mundi*.

II. LUSTRE, LINAJE Y ABOLENGO

Doña Teresa Retes y Paz fue bautizada en la parroquia del Sagrario de México el 25 de octubre de 1673.¹⁰ Murió, en la flor de la edad, poco después de cumplir los veintidós años. Fue hija legítima del matrimonio formado por el general don José de Retes y Ortiz de Largacha¹¹ (bautizado en Arciniega, Álava, España, el 16 de julio de 1623) y doña María de Paz y Vera, natural del Real y Minas de Zacatecas. El padre de la marquesa, don José de Retes y Ortiz de Largacha había pasado a la Nueva España muy joven como comerciante; en 1668 adquirió el oficio de Apartador General del Oro y de la Plata; se sabe también que fue síndico y benefactor de la provincia de San Diego.¹² En 1681 ingresó como Caballero de la Orden de Santiago.¹³ Este matrimonio procreó también a Josefa Lucía de Retes y Paz (n. 1665) y a Miguel José de Retes y Paz (n. 1667), hermanos de doña Teresa, quienes debieron haber muerto en edad pupilar.¹⁴

⁸ Varios autores señalan que Domingo de Retes murió en Puebla, o en México, en 1706 o en 1707, lo cual es incorrecto. Agradezco al Dr. Javier Sanchíz, del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, los certeros comentarios a este trabajo, así como los valiosos datos que me proporcionó que aclaran la fecha de muerte del marqués; estoy en deuda con él. La información fue tomada de: José Ignacio Conde y Javier Sanchíz, *Títulos y dignidades nobiliarias en Nueva España*. Obra en proceso. Cabe agregar que el marqués de San Jorge hizo testamento el 10 de diciembre de 1707 en Puebla de los Ángeles. En esa fecha declaró que estaba “*con algunos achaques habituales*”. Cfr. el testamento del marqués de San Jorge. Véase nota 3. Ya avecindado en Puebla, y sin dinero, el marqués quiso pasar a España. Sus parientes de la Península le situaron veinte mil pesos en Veracruz, mismos que gastó rápidamente por lo que no pudo hacer el viaje. Nombró por albaceas y herederos a Pedro Sáenz de Rosas, Sebastián de Estomba, y Antonio Lazcano. En el testamento indicó que se le enterrara en la iglesia de Santa Bárbara de Religiosos Descalzos de Puebla, “*sin ninguna pompa*”.

⁹ Cfr. “Información de Nicolás de la Mota en el proceso que se siguió para averiguar el paradero de los bienes del marqués de San Jorge”, Puebla de los Ángeles, 10 de julio de 1756. Véase nota 3.

¹⁰ Nieto y Cortadellas, Rafael, “El marquesado...”, p. 113.

¹¹ Véase el magnífico retrato *post mortem* de don José de Retes y Ortiz de Largacha, obra del pintor Cristóbal de Villalpando que se conserva en una colección particular de la Ciudad de México. Cfr. Juana Gutiérrez Haces, *et. al.*, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, p. 256-257.

¹² Cfr. Rubial, Antonio, *¿Minería y mecenazgo...*, p. 333.

¹³ Cfr. Huerta, María Teresa, “Los Retes...”, p. 81.

¹⁴ Nieto y Cortadellas indica que doña Teresa tuvo dos hermanos, Josefa Lucía de Retes y Paz y Miguel José de Retes y Paz. Sin embargo, en la documentación generada a la muerte de la marquesa se indica que Teresa María de Guadalupe Retes y Paz fue hija única. Véase nota 3.

Don Domingo de Retes y Largacha, nació en la villa de Arciniega. Fue hijo legítimo del matrimonio formado por don Ildefonso de Retes y Ortiz de Largacha y doña Micaela de Largacha y Salazar. Recibió las aguas del bautismo el 10 de agosto de 1662.¹⁵ Falleció en la insolvencia en la ciudad de Puebla de los Ángeles. En el testamento declaró tener cuatro hijos naturales, a los cuales reconocía y dejó por herederos de la sexta parte de sus bienes. Estos fueron don Ceferino de Retes, habido en mujer soltera antes de haber contraído matrimonio; ya viudo y residiendo en Puebla nacerían sus otros tres hijos, don Domingo (1701), don Antonio (1709) y doña Teresa de Retes (1710).¹⁶ Uno de sus hijos varones pasó a las Filipinas, quien después de recibir dos mil pesos en Puebla de los Ángeles, ya muerto su padre, regresó al Oriente.¹⁷

III. EL INVENTARIO Y AVALÚO DE LOS BIENES DE DOÑA TERESA DE RETES

El estudio del soporte económico de las familias nobles es una tarea complicada, por cuanto está íntimamente ligado a sus relaciones familiares y a su específico modo de percepción de la riqueza, propio del estamento, entre las que se encuentran la institución del mayorazgo, el peculiar reparto de los ingresos en el seno de la familia, la escasa liquidez y la importancia de los gastos de la puesta en estado de los hijos. Los inventarios de bienes nos remiten a una parcela del "haber" en la fortuna nobiliaria, que es necesario completar con el estudio a profundidad de otros caracteres específicos de la economía nobiliaria que implicaría analizar la actitud del estamento ante el dinero, el negocio, el ahorro y el gasto, ante el hecho económico en definitiva. El forzado esquema contable de las páginas que siguen intenta reproducir, con mayor o menor fortuna, una parte de ese "haber" suntuario, que no se olvide posibilitaba a las familias nobles su existencia como clase privilegiada. Se trata del inventario de los bienes libres que poseía doña Teresa de Retes y por tanto nos remite a la situación económica concreta por la que atravesaba una persona noble cuando la muerte le sorprendía. Téngase presente que dichos bienes libres constituían el producto del sobrante de las rentas proporcionadas por los bienes vinculados, una vez deducidas las inversiones que estos requieren, las cargas y el gasto diario de las casas nobles.¹⁸

Los catorce inventarios donde se registran y dan precio a los bienes que dejó al morir esta pudiente criolla, sin contar los que informan sobre las propiedades rurales y las "Casas del

¹⁵ Cfr. Nieto y Cortadellas, Rafael, "El marquesado...", p. 123.

¹⁶ Los nombres y las fechas de nacimiento de los hijos naturales fueron proporcionados por el Dr. Javier Sanchíz. Cfr. José Ignacio Conde y Javier Sanchíz, *Títulos y dignidades...*

¹⁷ El 12 de octubre de 1756, cuando se averiguaba sobre el paradero de los bienes propios de marqués Domingo de Retes, en la ciudad de Puebla de los Ángeles, el testigo José Estomba de la Torre declaró "que [...] se acuerda que por los años de [17]27 o [17]28 llegó a esta ciudad [de Puebla] un hijo natural de dicho marqués, quien percibió dos mil pesos, que estaban en la casa que posteriormente compró don Lucas de Rivilla, escribano real y público, y que después se volvió a Filipinas, de donde había venido". Véase nota 2.

¹⁸ Agradezco los comentarios al respecto que hizo el Dr. Javier Sanchíz. Cfr. José Ignacio Conde y Javier Sanchíz, *Títulos y dignidades...*

Apartado”, son sorprendentes por varios motivos y resultan ser fuentes de gran importancia para el conocimiento de los ajuares domésticos de la nobleza novohispana.¹⁹ A través de la lectura de los listados de los objetos que allí aparecen consignados se puede obtener información acerca de la orfebrería, los “enconchados”, las principales devociones de la difunta, los muebles de importación, los que fueron hechos en la Tierra, la forma como se vestía, cómo adornaba su cuerpo, cuántos esclavos tenía, cuáles eran los coches en los que salía a las funciones de palacio y de la catedral, cómo era su salón de estrado, qué objetos había dispuestos en el salón del dosel, cuál era la pintura que colgaba de los muros de su casa, entre otros aspectos de gran interés. No hay que perder de vista que estos inventarios y aprecios de bienes son unos de los más ricos del siglo XVII, no sólo por la abundancia de los objetos allí consignados sino por los altos precios en que éstos fueron tasados, hecho que indica la alta calidad de los mismos y el estamento social de primerísimo orden de la familia Retes en la Ciudad de México.

En cuanto a la tipología de los bienes se han agrupado -cuando esto fue posible- en apartados, siguiendo, en cierto sentido, el esquema del inventario. Sin embargo, hay que advertir que aunque aparentemente el inventario es ordenado, bienes de distintos tipos aparecen en cualquier lado. Se ha preferido este esquema a los utilizados por otros historiadores donde el inventario constituye un rubro más dentro del análisis económico del grupo en estudio.²⁰

- Los Maestros Valuadores

Para que las partes en litigio quedasen tranquilas de que se había realizado un avalúo correcto se escogía a “*expertos*” para cada uno de los rubros. Los valuadores instituidos por las partes involucradas en la sucesión para hacer el aprecio de las magníficas y vastas pertenencias de doña Teresa fueron las siguientes personas: para la plata y las joyas se nombraron al alférez José de Vergara y a Juan de Mascareñas (ambos maestros del arte de platero de oro y masonería); para los muebles a los carpinteros Cristóbal de Atensio y Antonio Carrillo; para los cuadros de pintura al maestro de pintor Juan Sánchez Salmerón; para la sastrería y los bordados, a Ignacio de la Vega, a Juan de Dios Martínez, a Gregorio de Contreras y a Diego Teodoro de Barrientos; para los vidrios se eligió a Antonio Quiñones; en lo tocante a los coches se nombró al maestro de carroceros Juan

¹⁹ Debe señalarse que se dan a conocer únicamente los bienes de la casa de la Ciudad de México, la situada frente a la cerca de la iglesia de San Francisco. Los bienes de la Casa del Apartado, los de la casa de San Agustín de las Cuevas, lo que había en la hacienda de San Nicolás de Uluapa, el rancho del Guizache, el rancho de San Martín, la trasquila de Santa Catalina, la hacienda de San Diego del Cubo, el huerto de la estancia de ganado mayor en la Villa de San Felipe, la hacienda de San Diego del Jaral, el rancho de borregos del Santísimo Sacramento y los numerosos sitios de estancias para ganado mayor y menor que aparecen en los inventarios subsecuentes no entran en este trabajo. Véase nota 3.

²⁰ Cfr. Fayard, Janine, *Los miembros del Consejo de Castilla, 1621-1746*, Madrid, Siglo XXI, 1982. Cfr. además Álvarez Santaló, León Carlos y García Baquero A., “La nobleza titulada en Sevilla, 1700-1834, (Aportación al estudio de sus niveles de vida y fortuna)”, en: *Historia, Instituciones, Documentos*, No.7, *Revista Sevillana*, Sevilla, 1981.

de Velasco; a cargo de los esclavos estuvo el corredor de lonja Agustín González de Peñafiel; para dar precio a las mulas y los caballos de coche, así como para tasar las sillas de brazos se recurrió a Juan de Muñibey, por último, para hacerse cargo del avalúo de las casas se nombró al viejo amigo de la familia, el maestro de arquitectura Juan de Cepeda.

- El ajuar de plata blanca de la marquesa

Abre el listado de los bienes, como era lo usual en los inventarios de personas adineradas, un vasto y magnífico ajuar de plata. Téngase presente que la plata atendía a la necesidad social de ostentación, cuanto más tratándose de un marquesado; además permitía que en momentos de crisis las ricas piezas fuesen utilizadas como efectivo inmediato; por ello rara vez aparecen dentro del cuerpo de los bienes vinculados, los cuales eran intocables.

La primera pieza que se apreció fue un enorme y reluciente candil, del cual se informa en la documentación era de veinte luces. El centro de esta enorme lámpara estaba formado por una varilla de fierro que servía para armarla. El candil alcanzó en la inspección que se hizo, tras descontar el peso de la mencionada varilla, noventa y tres marcos y siete onzas de plata. Un marco de plata equivalía a 230 gramos de dicho metal, por lo que el candil pesaba más de veintiún kilos. El valor que acordaron dar los maestros Vergara y Mascareñas a esta inusitada pieza fue de novecientos treinta y ocho pesos seis tomines. Cada marco de plata se reguló a diez pesos. Dada la riqueza y singularidad de esta lámpara se puede suponer estuvo colocada en el salón de estrado de la marquesa. No extraña la presencia de esta enorme pieza de orfebrería en el inventario si se recuerda que gran parte de la familia tuvo una enorme injerencia en el comercio de los metales preciosos. Incluso, ya se ha dicho, la marquesa heredó de su padre el título del "*Apartado*".

Cada vez que el matrimonio Retes ofrecía una fiesta en su residencia hacía colocar al centro de la mesa de honor un enorme taller, compuesto de "*una planta y nueve piezas*", todo de plata labrada. El precio asignado por los valuadores a este complejo aparato, contenedor de los condimentos de la comida, ascendió a más de doscientos pesos y se informa en la documentación que tuvo un peso de veintidós marcos cuatro onzas de dicho metal. Sin duda alguna fue la pieza de plata más importante en la mesas de fiesta de los Retes.

La marquesa tuvo una afición desmedida por beber chocolate. Esta singular bebida americana, hecha de agua y cacao, se preparaba con azúcar, con sal y hasta con picante. Al menor pretexto o insinuación los novohispanos tomaban una taza de espumoso chocolate; su uso en España generó incluso un tratado, escrito de Antonio León Pinelo, para dirimir si el beberlo quebrantaba o no el ayuno (Madrid, 1636). Así pues, en el inventario de la plata que se analiza aparecen mencionadas doce salvillas de chocolate y dieciséis mancerinas. Fueron piezas de orfebrería muy importantes, pues añadieron a la cuenta de los bienes trescientos sesenta y seis pesos seis tomines. Doña Teresa servía a sus invitados la espumosa bebida en las finas y relucientes mancerinas, siempre acompañada de "*pan de dulce*", para ser remojado en el líquido con elegancia. Las mancerinas podían tener cocos o tazas. Las salvillas, arriba mencionadas, fueron pequeñas "*bandejas chocolateras*" en las cuales se aseguraban, por medio de una rosca, cuencos o tazas donde se vertía la aromática bebida del cacao. Sobre las salvillas de ambas piezas se colocaba el pan de dulce.

Otras piezas del ajuar de plata de la señora marquesa fueron tres fuentes, un azafate cuadrado, cinco bandejas pequeñas, cinco bandejas antiguas y tres fuentes, catalogadas como antiguas. El valor de los anteriores bienes ascendió a más de novecientos veintisiete pesos, un poco menos que el valor que se concedió al candil de veinte luces, ya mencionado líneas atrás.

En la documentación que se analiza aparecen inventariadas diversas piezas de plata que, por una anotación marginal que acompaña al texto, se sabe pasaron a poder del señor marqués. Es muy probable que se haya tratado de "*bienes propios*" de don Domingo de Retes, por ello fueron separados del conjunto en litigio. Se citan: ocho mancerinas; veinticuatro platillos; dos platos grandes; dos flamenquillas; seis candeleros; unas tijeras (para despabilar velas); un bernegal dorado con su salva; una salva lisa con cuatro vasos; una palangana; una bacinilla; doce cucharas; doce tenedores; dos cuchillos con cabos de plata; un taller con cinco piezas y, por último, un azafate. Este rico grupo de relucientes piezas de plata alcanzó en la tasación que se hizo la sorprendente suma de mil trescientos dos pesos. El peso fue de ciento sesenta y dos marcos y seis onzas. Como es evidente, las piezas de orfebrería son indicadoras de un refinamiento cultural y del uso de un protocolo muy complejo en el servicio de mesa de los marqueses de San Jorge.

Fue costumbre entre las familias más adineradas del virreinato hacer colocar durante los banquetes que ofrecían en sus residencias enormes mostradores para la plata con el objeto de que los invitados pudieran admirar, en esas ocasiones, las piezas de orfebrería más importantes que poseían los anfitriones. El mostrador de plata de los Retes debió ser uno de los más opulentos de la Nueva España del siglo XVII, dado el comercio que tuvo esta familia con los metales preciosos. Algunos de los siguientes objetos pudieron haber estado dispuestos en esa pirámide-mostrador con el simple objeto de deslumbrar a los invitados. Los mostradores eran tablas apiladas, siempre en disminución, cubiertas con ricas telas de importación, sobre las que se colocaban para su exhibición las mejores piezas de orfebrería y los cristales de Venecia que había logrado atesorar la familia.

Además de las piezas ya comentadas, doña Teresa era dueña de dos platonos grandes, dos platoncillos, nueve flamenquillas, una salva lisa, una palangana, una confitera, siete vasos, seis candeleros, dos jarros de pico, una rociadera con su plato, una escupidera, un plato de despabilar, una salva, un bernegal, dos pichelos, una pila para agua bendita, una olla, tres papelinas, cuatro albotantes de candeleros, un vaso de camino, una pila chica (para agua bendita), dos albotantes pequeños, dos pares de tijeras (para despabilar velas), dos cucharones, cuarenta y dos cucharas, seis tenedores y un pie de coco chocolatero con su asa. El precio de los anteriores bienes ascendió a mil cuatrocientos ochenta y cuatro pesos. Es de llamar la atención el alto número de cucharas, seguido por el de los tenedores; la presencia de dos cuchillos denota que en esta época no se usaban de manera individual. También cabe advertir que los anteriores bienes, a excepción del bernegal de plata sobredorada a fuego, fueron piezas de plata blanca.

- Las piezas de plata dorada y las guarnecidas con piedras bezoares

En el interior de la casa de doña Teresa había imponentes piezas de plata sobredorada. Estas fueron: un pichel, una confitera con su tapa y un rociador. Se trató de piezas muy

das, pues agregaron a la suma más de treinta y un marcos del citado metal. Otras dos partidas del inventario consignan la existencia de una salva lisa con seis vasos, un salero, dos salvas con sus bernegales, guarnecidos de piedras bezoares, trece salvillas y doce tapaderas de plata dorada; todo con un valor superior a los ochocientos veintisiete pesos. Respecto de los bernegales, o “tazas para beber”, debe hacerse notar la presencia de piedras bezoares; estas piedras (enormes cálculos biliares de los venados) se creía servían para detectar la presencia de posibles venenos en las bebidas y la comida.

El inventario de la marquesa de San Jorge da cuenta también de doce cocos chocolateros guarnecidos con labores de plata sobredorada; una bandeja de plata de filigrana; seis cocos chocolateros, ordinarios, guarnecidos de plata común; diez cocos viejos; y una docena de tazas para chocolate de maque de China con doce platos, también de maque. Nótese la gran cantidad de recipientes destinados al agradable ritual de beber chocolate.

- Otras piezas de orfebrería y los muebles de plata maciza

Los plateros fueron inspeccionando otras piezas que salían al paso. A este conjunto pertenecen los siguientes objetos. Una bandeja y dos azafatillos de plata. Un bernegal y una salva de plata dorada con sobrepuestos de filigrana de plata (la salva tenía una piedra bezoar). Un bernegal de piedra de Tecali con asas y pie de filigrana de plata. Una caja de plata dorada. Una piedra bezoar guarnecida de filigrana de plata. Un relicario de plata con la imagen de Nuestra Señora de Copacabana. Dos clavos para adorno de la cabeza con diferentes piedras, guarnecidas de plata. Una cera de *Ágnus Dei* guarnecida de plata. Unas anteojeras de plata “para caminar”. Un relicario de plata dorada con San Juan Bautista y San Antonio de Padua. Un relicario con su cabrestillo de oro, con diferentes reliquias y la imagen de Santo Domingo. Dos corazoncitos de ámbar guarnecidos de perlas y diecisiete castellanos de oro en diferentes menudencias y piezas.

Ahora bien, un punto relevante del inventario de bienes es la presencia de un bufete de estrado, del que los plateros informaron era salomónico. El mueble, tal vez con columnas de este tipo, medía una vara de largo (835 centímetros) y su peso alcanzó los ciento setenta y cinco marcos de plata (más de cuarenta kilos). Esta apabullante pieza del mobiliario de estrado fue apreciada por Vergara y Mascareñas en mil novecientos veinticinco pesos. Sin duda alguna fue la pieza más cara del ajuar de plata de la marquesa. Cabe también advertir que en el documento no se asentó ninguna indicación de que se tratara de un mueble con alma de madera, de lo que se desprende que la pieza fue de plata maciza. Junto con este bufete se inventarió otro más pequeño, también de plata, que fue descrito por los plateros como “*de luces*”. Por las características se puede pensar que también fue un mueble de gran lujo, destinado a ser colocado en el estrado. Al ser pesado por los expertos alcanzó los cuarenta y tres marcos del citado metal. Se valuó en trescientos ochenta y siete pesos. Pocas fueron las familias novohispanas de la élite que llegaron a tener muebles de estrado de plata maciza. Dada la abundancia de la plata en territorio novohispano puede suponerse que un alto número de los objetos aquí reseñados fueron hechos por plateros novohispanos.

- Las joyas de la marquesa

Por lo general las joyas no son abundantes en los inventarios *post mortem*, quizá porque solían repartirse con ocasión del casamiento de los hijos e hijas; de ahí que sí sean un rubro considerable en las capitulaciones matrimoniales. La muerte sin descendencia de la marquesa de San Jorge permite conocer este “haber” suntuario en forma completa. Los plateros José de Vergara y Juan de Mascareñas fueron quienes examinaron y dieron precio a las joyas de esta dama, quien había sido dueña de varios ternos de joyas de primera línea. Destaca por su valor un terno de diamantes, compuesto por una corbata, una rosa, un airón, dos zarcillos, una gargantilla y dos sortijas. Este sorprendente e inusitado aderezo de diamantes agregó a la suma de los bienes la altísima cantidad de tres mil cuatrocientos cincuenta y un pesos. Se trató, sin lugar a dudas, del conjunto de joyas más caro de todo el inventario. Cabe pensar que la señora marquesa lo usaba sólo en ocasiones muy especiales, por ejemplo cuando iba a las funciones de palacio. Si ya lo tenía en 1690, fue el que posiblemente usó para asistir como patrona de San Bernardo, el día que bendijo el templo el arzobispo Aguiar y Seijas. Otro lujosísimo terno de diamantes y rubíes estaba montado en oro; se componía de corbata y zarcillos. Fue también un juego de joyas muy ostentoso, pues contenía entre sus formas trescientos diez diamantes y doscientos trece rubíes. Este sorprendente adorno de piedras rojas y blancas alcanzó en el avalúo los mil ochocientos treinta y cinco pesos. Una verdadera fortuna para la época. Doña Teresa gustaba también de las esmeraldas, así lo deja ver un rico terno de esas piedras preciosas, compuesto por corbata y zarcillos, de los que colgaban unos “aguacates”. Fue tasado en mil doscientos pesos.

Otras joyas de gran riqueza eran unas negritas (joyas montadas sobre terciopelo negro) de oro y diamantes. Estos adornos se informa en la documentación tenían dos diamantes medianos de fondo y en los medios se repartían ciento treinta y ocho diamantes pequeños. El valor de estas joyas, muy posiblemente de luto, fue de mil pesos. Compare el lector los precios que se dieron a las anteriores joyas con los asignados a las piezas de la plata, ello permitirá situar en su debida proporción a los bienes de la difunta. También debieron de haber sido sorprendentes unos zarcillos en forma de lazo, de oro y diamantes, mismos que fueron apreciados en quinientos pesos. Cabe recordar que con esa cantidad de pesos era posible comprar, en esta época, una esclava joven y fértil.

Los plateros inspeccionaron también unas pulseras de corales que pesaron cuatro onzas y tres cuartas; una onza de aljófara chaquirá, sin engarzar; una cruz de oro con partes esmaltadas, en forma de pectoral, que incluía doce piedras blancas; un pequeño libro de oro con textos inscritos de los Santos Evangelios y peso de quince castellanos; dos broches de filigrana de oro; unos zarcillos pequeños de oro y esmeraldas con seis esmeraldas en forma de “aguacates”; una mancuerna de oro con piedras blancas; unas piedras bezoares que pesaron diez onzas (tal vez para ser usadas como relicarios); una gargantilla de granates con veintiséis extremos de oro de China y unos zarcillos de filigrana de oro y azabaches, adornados con seis perlas cada uno.

- Las perlas y la toquilla de Guatemala

Sobra decir la desbordante pasión que desarrollaron las ricas damas del virreinato por las perlas cuando de engalanar al cuerpo se trataba. En los joyeros de la marquesa se guardaban los

siguientes adornos: un hilo de perlas muy grueso con cincuenta y seis granos y una calabacilla por pendiente, fue apreciado en mil pesos (cabe destacar que son éstas las perlas más importantes de todo el conjunto); unas pulseras de perlas netas con sus broches de oro, compuestas por mil quinientos ochenta y cuatro granos, se apreciaron en ochocientos pesos; un hilo con ochenta y un granos netos de perlas de buen tamaño, valorado en doscientos ochenta y cuatro pesos; nueve pendientes de perlas en forma de calabacillas; unas pulseras de perlas de rostrillo entero con peso de tres onzas, en ciento treinta y cinco pesos; un terno de madera de cachimbo con cuarenta y ocho granos de perlas, tasado en cincuenta pesos; una soguilla de chochos de azabache con cuarenta y seis granos de perlas de rostrillo, fue apreciado en seis pesos; un terno de oro y perlas, esmaltado de azul, compuesto por una corbata, zarcillos y dos broqueles (este rico conjunto fue apreciado en quinientos pesos); unos zarcillos pequeños de oro y cuentas de vidrio, con treinta y ocho granos de perlas, tasados en treinta pesos; cuatro monitas (*sic*) de zarcillos de piedra y dos japoncitas (*sic*) de piedra, valuadas en seis pesos. Unos arillos de oro con doce diamante y dos calabazas de perlas netas, grandes, por pendientes, con dos perlas redondas encima, apreciados en mil trescientos pesos. Por los altos precios asignados puede pensarse que la mayoría de las perlas eran de buen oriente y las monturas de buena calidad. Los azabaches debieron de haber sido gallegos, estaban de moda en esta época.

Una pieza importante del adorno de la marquesa fue una toquilla de oro, de la que se indicó estaba hecha en Guatemala. Tuvo un peso de treinta y tres castellanos de ese metal y fue valorada en ochenta y dos pesos cuatro reales, la usaba como airón de cuello o como adorno en los sombreros.

- Las veneras de la Orden de Santiago

Asimismo, entraron al inventario tres veneras de sorprendente lujo. Si bien en la documentación consultada no se especifica que se trató de distintivos de la Orden de Santiago, todo indica que lo fueron. Es muy probable que estas joyas hayan sido propiedad del padre de la marquesa, el general don José de Retes y Ortiz de Largacha, quien como ya se indicó fue caballero de la prestigiosa orden militar de Santiago a partir de 1681. A su muerte la marquesa debió heredarlas. Se citan: una venera de rubíes y diamantes de tres lazos, apreciada en mil pesos; una venera de diamantes con un lazo, valuada en trescientos pesos y una venera de diamantes tasada en doscientos pesos. Es posible que una de estas insignias sea la que aparece en el retrato que hizo Cristóbal de Villalpando de don José de Retes, lienzo que se conserva en una colección particular de la Ciudad de México.

- Otras joyas y objetos de oro y plata del adorno personal de la marquesa

El inventario da cuenta también de un cabestrillo de oro, catalogado por los valuadores como de "*medio espartillo*". Pesó cincuenta y tres castellanos y fue apreciado en ciento cuarenta y cinco pesos seis tomines. Esta cadena de oro engalanaba el cuello de la marquesa; el término "*medio espartillo*" debe referirse al tejido o labor de trenzado con que estaba hecha esta singular joya.

Por el inventario se sabe que doña Teresa era afectada a aspirar por la nariz polvo de rapé, costumbre muy generalizada y considerada elegante entre los miembros de las clases sociales más privilegiadas del virreinato. Así lo dejan ver los registros de dos cajas para polvos; una de ellas era de oro y tenía catorce diamantes colocados sobre adornos de flores trabajadas en esmalte, la segunda caja era de plata sobredorada y fue catalogada como de "*berbec*". La primera caja pesó veintiún castellanos de oro y fue apreciada en ciento setenta pesos. La otra fue apreciada en diez pesos.

Tal vez como adorno para el pelo, la marquesa se colocaba una mariposa de oro; de esta joya se dice que estaba esmaltada de porcelana y decorada con cuarenta y dos diamantes. En el avalúo alcanzó un precio de ciento catorce pesos.

Varias sortijas aparecen inventariadas en el documento que se sigue. Estas fueron: una sortija de oro con cinco rubíes y cuatro diamantes; una sortija en forma de teja con once diamantillos; otra sortija, también en forma de teja, con diamantes pequeños; una sortija con dos rubíes y una esmeralda; otra sortija en forma de negrita con siete diamantes; otra sortija con cuatro rubíes y cuatro diamantes; otra sortija de oro y piedras ordinarias; otra sortija "*de manillas*" con una nermalleta y un diamantillo; una sortija de oro, con un diamante rosa grande y dos pequeños a los lados; por último se citan dos sortijas sin especificar sus cualidades y seis anillos de la popular aleación de oro, cobre y plata conocida como tumbaga (debió tratarse de anillos orientales importados al virreinato novohispano en el Galeón de Manila).

Es probable que cada vez que la marquesa salía de casa se hiciese acompañar de algún relicario que la protegiera de las adversidades, pues en el inventario aparecen registrados varios de estos amuletos que contenían imágenes de santos de su íntima devoción realizados en cera. Se consignaron los siguientes: un relicario de oro con Santa Teresa y San Anastasio, el cual pesó ocho castellanos de oro; un relicario de Nuestra Señora de Guadalupe con peso de dos castellanos y medio de oro (vale la pena recordar que la familia derramó importantes sumas de dinero en la construcción del santuario de Guadalupe, a las afueras de la ciudad; la marquesa tenía especial devoción por la "Virgen Morena"); un relicario de oro esmaltado, con San Joaquín y Nuestra Señora de los Remedios, que pesó diecisiete castellanos; un relicario de oro esmaltado, de porcelana, con las imágenes de Santa Teresa y San Miguel, con setenta diamantes; otro relicario de oro trabajado en filigrana, con las imágenes de la Virgen de Guadalupe y San Miguel; otros dos relicarios, de acero y latón; un relicario de filigrana de plata con las imágenes de Nuestra Señora de la Soledad y el Santo Cristo de Burgos. Por último, fueron inventariados seis relicarios pequeños, de plata, de los que se sólo se dice tenían imágenes de varios santos. El peso de estos seis relicarios fue de seis onzas y, cabe señalar, se pesaron con todo y los vidrios que protegían a las imágenes de cera. Como se observa doña Teresa tuvo una especial predilección por estas joyas de carácter religioso.

- Los rosarios y otras joyas

La marquesa era dueña de varios rosarios. Uno de ellos, se indica en la documentación, era de corales y tenía la particularidad que los "padresnuestros" estaban trabajados en oro de La China. Debió ser un rosario de gran belleza en el que contrastaba el color de los corales con el oro. En cuanto a los "padresnuestros" hay que señalar que estas piezas ejemplifican bien el fenómeno

de importación de joyas a través del Galeón de Manila. Es decir, no solamente arribaron al virreinato marfiles, muebles, porcelanas y sedas, sino joyas de oro y otros metales. La cruz que pendía de este rosario era también de oro; fue apreciado en veinte pesos. Otro rosario era de madera de terebinto, de él se informa que tenía una rica guarnición de oro y que la cruz estaba rota; fue apreciado en dieciséis pesos. Dado que el árbol de terebinto crece en España es posible suponer que se trató de una pieza de devoción importada de la Península Ibérica al virreinato americano.

En las partidas del registro de los bienes de la marquesa aparecen consignados otros rosarios. Uno de ellos era un decenario de cristal, guarnecido con labores de plata. Otro era un rosario de pasta de ámbar. Llama la atención uno de vidrio de Venecia, hecho en los famosos talleres de cristal de esa ciudad. Otro más era de cuentas de *coyole* adornado con una rica punta de oro hilado. Otro de pasta de ámbar, engastado, con pomas de la misma resina. Dos más eran de cuentas de *coyole*. Uno más era de madera de terebinto, guarnecido con oro. Por último se citan tres rosarios, de los que se infiere tenían cuentas de hueso blanco.

Los plateros también dieron valor monetario a los siguientes objetos: un voto de plata de monja; un lazo de cristal con un botón de oro; unas mancuernas de plata; una imagen de Nuestra señora del Pilar; cinco punzones de plata sobredorada con piedras ordinarias; un punzón de oro y una campanilla consagrada de plata (tal vez perteneciente al ajuar litúrgico de la capilla doméstica).

- Las láminas de concha, de pintura, de marfil, de plumas y con bordados de coral

La marquesa de San Jorge logró hacerse de un buen grupo de láminas de concha nácar (trabajos conocidos en la actualidad como "*enconchados*"), de láminas de pintura y de láminas de marfil. Cabe suponer que tanto las imágenes que recurren al pincel y a la madera embutida con trozos de concha nácar, como las láminas de cobre y pintura y los relieves de marfil fueron inspeccionados por el pintor Juan Sánchez Salmerón. Debido a que las láminas de concha aparecen inventariadas en seguida de los bienes de la capilla doméstica cabe la posibilidad de que estas piezas, de origen novohispano, hayan estado colocadas en el interior de ese recinto religioso.

En el inventario se mencionan los siguientes trabajos. Diez láminas de concha con marcos de concha y maque; medían una vara y cuarta de alto. Los temas allí representados eran la Vida de Nuestra Señora y la Virgen María. Imágenes, por otra parte, muy apropiadas para ser colocadas en la capilla de la familia Retes. Cada uno de estos trabajos de concha nácar, maque y pintura se apreciaron en cincuenta pesos, por lo que agregaron a la suma de los bienes quinientos pesos, cantidad de dinero, como se ha visto, muy importante para ese momento. Asimismo, se cita un conjunto de quince láminas de concha de diferentes tamaños y advocaciones. Los marcos eran de maque y concha, fueron apreciadas en ciento cincuenta pesos. La señora marquesa también era dueña de una lámina de concha, con marco del mismo material y maque; la imagen representada en ella era el Glorioso San Esteban. Este "*enconchado*" medía poco menos de una vara y se apreció en veinticinco pesos.

Además doña Teresa poseía tres láminas de pintura con marcos de ébano; en ellas estaban pintadas las imágenes de San Francisco, el Patriarca Job y San Esteban. Estas pinturas medían tres cuartas de alto y debieron de haber sido ejemplos de pintura fina, pues se valoraron en cuarenta pesos cada una de ellas.

Otras ocho láminas más aparecen en los registros, tenían marcos de ébano y de ellas se dice que eran de diferentes advocaciones. Había también otras ocho láminas de marfil con marcos de madera de tapincirán. Este conjunto de dieciséis imágenes fue tasado en ochenta pesos. También se cita otra lámina de pintura de tres cuartas de alto. Tenía marco de madera de ébano y en ella estaba representada Nuestra Señora de la Concepción; fue apreciada en cincuenta pesos, lo que hace pensar que fue una obra de pintura fina. Los marcos de madera de ébano pudieron haber influido en el precio, su uso en Nueva España deriva de los marcos de importación que llegaron con los ejemplos de pintura flamenca. Los novohispanos utilizaron mucho el ébano de importación, principalmente para hacer muebles y marcos de pinturas, pero también se utilizó el ébano que se producía en Campeche y Yucatán.

Otro grupo de láminas de pintura fueron las siguientes. Una lámina de la Flagelación de Nuestro Señor Jesucristo, de tres cuartas de alto, con un marco de ébano; fue tasada en cuarenta y cinco pesos. Dos láminas, de a tres cuartas, de diferentes advocaciones, con sus marcos de ébano; ambas fueron apreciadas en noventa pesos. Otras dos láminas, una de ellas era un ejemplo de arte plumario y la otra de pintura. La primera tenía un marco de madera de tapincirán y la segunda de ébano. Únicamente en el segundo caso se indicó que la lámina tenía representada una imagen, la del Glorioso Santo Domingo. Ambas piezas fueron valuadas en treinta pesos. Otra lámina de plumas costaba un peso y tenía la efigie de Santa Teresa.

Entraron también al inventario tres láminas de diferentes advocaciones, con marcos de ébano, tasadas en treinta y un pesos. Se citan además, diecinueve láminas de diferentes tamaños y advocaciones, algunas de ellas tenían vidrios y diferentes marcos; este lote fue apreciado en ciento setenta y un pesos. Otra lámina de pintura, de vara y media de alto, contenía la imagen de Señor San Miguel. La pintura lucía un marco de ébano y debió de haber sido un ejemplo de alta calidad pues se valuó en ciento cincuenta pesos. Curiosas debieron de haber sido un par de láminas más, de las que se informa estaban "*bordadas de coral*". Por desgracia la descripción que se hizo es breve y no informa si contenían imágenes sagradas. Medían tres cuartas de alto y ambas se tasaron en ciento sesenta pesos.

Es conveniente conocer ahora otros objetos de la casa de la marquesa que fueron inventariados cuando se registraron las láminas ya descritas. Se cita una cortina, usada como antepuerta, con gotera de damasco. El referido paño estaba guarnecido por un rico fleco de seda amarilla y costaba veinte pesos. Más una mesa pintada, con embutidos de concha. De este mueble se informó que tenía varias figuras, que medía dos varas de largo y que en la parte baja había travesaños de fierro. Fue apreciado en veinticinco pesos. Es de hacer notar la presencia de "*enconchados*" en muebles de carácter civil. No sólo se hicieron láminas, biombos u objetos litúrgicos, sino también cubiertas de mesas, como en este caso. Más adelante se consigna la presencia de otros muebles "*enconchados*".

- Los lienzos de pintura y otros bienes

Las principales devociones de la familia Retes pueden ser conocidas a través de los cuadros de pintura que estaban colocados en los diversos espacios de la casa. Cabe advertir que se incluyen aquí tres antepuertas de pintura que posiblemente tenían escenas religiosas, como era la costumbre. Algunos de los marcos fueron trabajos de primera línea. El inventario informa que doña Teresa era dueña de los siguientes lienzos de pintura.

Una Santa Verónica con rico marco de madera dorada y estofada.

Un lienzo de los Cinco Señores.

Un lienzo de Nuestra Señora de la Soledad con marco dorado.

Un lienzo de Nuestra Señora de la Asunción, de tres varas de ancho y dos varas y media de alto, con un rico marco fingido decorado con flores, a imitación del maque de China.

Dos lienzos de la Pasión de Cristo Nuestro Señor con marcos fingidos de maque, de dos varas de ancho y vara y media de alto.

Un lienzo de pintura que servía de sobrepuerta, de cuatro varas de alto y tres cuartas de ancho, con los Sueños del Señor San José y marco fingido de flores.

Un lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe, de dos varas de alto, con marco dorado y estofado, de relieve.

Un lienzo de Señor San Bernardo, de tres varas de alto, con marco dorado y estofado.

Un lienzo de los Cinco Señores, de dos varas de alto, con marco negro ordinario.

Un lienzo de Jesús Nazareno, de dos varas de ancho, en batidor.

Seis lienzos de vara y media, con marcos dorados, del Niño Jesús, Santa Gertrudis la Magna, Señor San José, Nuestra Señora, San Ildefonso y Santa Rosa de Santa María (Santa Rosa de Lima).

Un lienzo de Nuestra Señora del Pópulo.

Un lienzo de Señor Santiago, en bastidor.

Dos lienzos de dos varas y media, de Nuestra Señora de la Concepción y de Santa Rosa de Santa María.

Un lienzo del Tránsito de Nuestra Señora.

Un lienzo del Santo Cristo de la columna.

Diez lienzos con la explicación del Padre Nuestro y el Ave María.

Un lienzo de la Disputa de los Doctores.

Un lienzo del Glorioso San Anastasio.

Dos antepuertas con goteras de sarga y fleco verde.

Una antepuerta con gotera, de lienzo.

Dos lienzos con marcos dorados, uno de Santa Teresa y otro de San Felipe Neri.

Dos lienzos con marcos dorados, uno de Nuestra Señora de la Piedad y el otro de la Magdalena, de más de dos varas de alto.

Seis lienzos, de poco más de vara, con marcos dorados, muy viejos, con diferentes advocaciones.

Como se puede observar fueron numerosos los cuadros de pintura que estaban colgados en los muros de la casa de los Retes. Predominan los temas de tipo religioso. No podían faltar las principales devociones de la familia, la Virgen de Guadalupe y San Bernardo, recuérdese que eran las advocaciones titulares de la iglesia de San Bernardo. Extraña sobremanera que la marquesa no haya tenido en su casa una imagen de San Eligio, patrono de los plateros, dado el comercio que mantuvo la familia con los metales preciosos. Buena parte de la fortuna familiar salió de esa

actividad. Más adelante se hará mención a los cuadros de montería o caza, únicos ejemplos de pintura no religiosa. En cuanto a la autoría de las imágenes de pintura hay que señalar que no aparece mencionado un solo nombre, como es lo usual en los inventarios de bienes; rara vez, pues, aparecen consignados los nombres de pintores, importaba más consignar las medidas y si tenían o no marcos.

- Las esculturas de devoción

Aparecen mencionadas en el inventario como "*hechuras*". Se citan las siguientes. Una hechura de un Santo Crucifijo, de Michoacán, con un baldaquino de terciopelo negro, con galón de y fleco de seda. Fue tasada en treinta y cinco pesos. Esta "*hechura*" fue en realidad una "*cinta*", o sea, una escultura -por lo general de un Crucificado- que se colocaba en la cabecera del estrado, bajo un dosel. Otras esculturas fueron las siguientes. Dos hechuras de marfil, de una tercia de alto. Una de ellas representaba a Nuestra Señora y la otra a Señor San Miguel. La de la Virgen tenía rayos y corona de plata y se asentaba sobre una peana de madera de tapincirán. La de San Miguel incluía una rica peana sobrepuesta de marfil. Ambas imágenes se valoraron en ciento diez pesos, eran piezas de importación. Otra escultura era la de una Magdalena. De ella se informa que estaba trabajada en marfil y que tenía una rica peana de ébano y tapincirán guarnecida con labores de plata. La resguardaba una vidriera, fue tasada en veinticinco pesos.

Otras esculturas fueron descritas cuando se inventariaron los bienes de la capilla doméstica. Como se observa las esculturas fueron pocas, predominaron las imágenes de pintura.

- Los escritorios de perspectiva

En el inventario de los bienes se registra la presencia de dos soberbios escritorios. Se informa que medían poco menos de cuatro varas de alto por dos de ancho. La sucinta descripción que de ellos hicieron los carpinteros Cristóbal de Atensio y Antonio Carrillo dice que eran de "*perspectiva*" y estaban trabajados a dos haces o vistas. Los escritorios tenían vidrios y espejos, además de sobrepuestos de ébano, carey y marfil, con diferentes figuras y remates de marfil. Ambos muebles entraron al inventario con una docena de pies de plata, sobre los que se colocaban. Las guarniciones, cantoneras, asas y remates en forma de jarras eran también de plata. Fueron apreciados en la sorprendente suma de cinco mil ochocientos pesos. Cabe advertir que estos escritorios, seguramente destinados a ser colocados en el estrado, son los más caros que hasta ahora se han localizado en inventarios de bienes de particulares de la época virreinal. Por último, el calificativo de "*perspectiva*" parece indicar que los muebles tenían escenas de marquetería en las que se desplegaban vistas en perspectiva de ciudades o monumentos. Debieron ser obras de importación por el alto precio que se les asignó.

- Otros muebles: los escritorios de la china, los bufetes de Tecali (Puebla) y el “escaparate de las maravillas”

La marquesa de San Jorge también era dueña de cuatro importantes escritorios de maque de China. Debieron ser, dado el precio que les fue asignado por los carpinteros, muebles de primer orden. Su valor alcanzó los cuatrocientos cincuenta pesos. Debe señalarse que se trató de mobiliario llegado a la Nueva España en el Galeón de Manila, procedente de China. De ellos se informa que dos eran de más de vara y cuarta y los otros más pequeños. Los pies de que se servían eran de madera de tapincirán, hechos en la Nueva España.

Otros muebles fueron dos magníficos bufetes de más de vara y media. Las planchas de las cubiertas de estas mesas eran de piedra de Tecali y tenían adornos de madera de tapincirán. Los pies sobre los que se asentaban estos bufetes eran de ébano y tenían travesaños de fierro. Seguramente el juego de contrastes de los materiales empleados fue singular. Agregaron a la suma de los bienes doscientos cincuenta pesos. Es de hacer notar que estas mesas de Tecali costaban más que los escritorios de maque de importación. Nueva España produjo muebles de primera línea que competían en precio con los orientales.

Ahora bien, dentro de un hermoso escaparate sobrepuesto de ébano y marfil, con vidrieras por delante y a los lados, la señora marquesa había colocado diferentes piezas de su predilección, de carácter preciosista, catalogadas como “*alhajas, preseas y chucherías*”. Se trató de una especie de “*cámara de maravillas*” o juguetero, donde piezas muy costosas y menudas fueron colocadas para su exhibición. En el escaparate había copias de muebles, pequeñas piezas de orfebrería y otros objetos en miniatura. Junto con el mueble entraron en la misma partida del registro dos leoncillos de oro, que pesaron ciento setenta castellanos de ese codiciado metal. Los leones fueron valuados en cuatrocientos veinticinco pesos, hecho que indica que fueron piezas de gran relevancia. Es posible que estos animales hayan sido leones *tasetse*, también llamados perros de *Fo* o leones de *Fou Kien*. En China servían como guardianes de templos y casas.

En el interior del escaparate la marquesa había colocado los siguientes objetos.

Dos bolillas y dos tarjas que servían a los referidos leones.

Una pileta de agua bendita, pequeña, con su basa y remate, de plata sobredorada.

Ocho leoncitos de plata sobredorada.

Dos salvillas de plata sobredorada con piedras bezoares incrustadas.

Dos salvillas y una confitera pequeña, de plata sobredorada (las salvillas tenían cinco piedras bezoares).

Dos cajuelas, una dorada y la otra de plata.

Cuatro bandejitas de plata cinceladas.

Una piedra bezoar tallada en forma de tortuga, guarnecida de plata dorada.

Dos castañas de barro guarnecidas con filigrana de plata.

Dos jarritos y dos coquitos de madera guarnecidos con filigrana de plata.

Cuatro piezas de vidrio de Venecia, grandes, en forma de papelinas, con pies de vidrio azul.

Una salvillita y un bernegal.

Una salvillita de filigrana de plata con un coquito guarnecido con labores de plata.

Dos tazas pequeñas de loza de China, guarnecidas con labores de plata.

Una salvillita con un coquito adornado con filigrana de plata.

Un coquito de latón.

Cuatro tibores pequeños de China.
 Dos jaulas de hilo de plata.
 Una piedra bezoar, pequeña, con guarnición de filigrana de plata.
 Otra piedra bezoar, dorada, con un tronco de coral.
 Un mamón.
 Una rosita de filigrana de plata.
 Dieciséis piezas de porcelana de China, pequeñas todas.
 Dos leoncitos de China (perros de *Fo*).
 Una cajita de plata.
 Un barrilito.
 Un ramito de coral.
 Una cajuela de cristal guarnecida de oro, con treinta y cuatro diamantes y treinta y cuatro rubíes.
 Dos bufetitos de plata con cuatro candeleros.
 Unas tijeras despabiladeras.
 Cinco bandejitas de plata cincelada.
 Una joyuela de venturina.
 Dos piedras bezoares en forma de pichelitos.
 Una castaña.
 Una cajuela de plata dorada, pequeña.
 Dos salvillas de filigrana de plata sobredorada con sus pichelitos de cristal.
 Dos corales guarnecidos de plata.
 Una castaña de cristal guarnecida de filigrana de plata.
 Dieciocho vidrios de Venecia, de diferentes hechuras.
 Dos castañas de barro.
 Dos jarritos guarnecidos de filigrana de plata.
 Dos tazas de China guarnecidas de filigrana de plata, con sus tapas.
 Dos castañas de vidrio de Venecia.
 Cuatro estuches de cristal.
 Un bufetito de vidrio guarnecido de plata.
 Un perfumador de filigrana de plata con dos pebetes.
 Dos candilitos pequeños de plata, de seis luces cada uno.

Un pescado de cristal guarnecido de oro con piedras verdes.
 Otra piedra bezoar guarnecida de oro esmaltado.
 Un relicario de cristal guarnecido de oro.
 Un pajarito de oro con esmeraldas en el pecho y una perla en forma de calabacita.
 Una cajuela de oro, pequeña, esmaltada en verde.
 Un caracol guarnecido de plata sobredorada.
 Dos cofrecitos de China guarnecidos con clavitos de plata.
 Un ramo de coral.
 Una peonía.
 Un estuche.
 Veinte piecitas de loza de China, de varias hechuras.
 Dos bandejitas de plata.
 Cuatro tinajuelas de barro de Chile, guarnecidas con labores de filigrana de plata (búcaros de barro bruñido de Chile).
 Ocho juguetitos de cristal, guarnecidos con plata.
 Dos bufetillos de plata.
 Dos cofrecitos de plata.
 Una piedra bezoar en forma de sirena, guarnecida de plata.
 Dos cajuelas de polvos, de plata sobredorada, con dos piedras bezoares encima en forma de águilas, guarnecidas de filigrana de plata sobredorada.
 Dos piedras bezoares en forma de jarritas, guarnecidas de plata.
 Cuatro pichelitos de cristal con sus salvillitas de filigrana de plata sobredorada.
 Cuatro cornelinas en forma de jarritas con filigrana de plata sobredorada.
 Dos pichelitos.
 Cuatro bandejitas de plata cincelada.
 Dos bandejitas, cuadradas, de filigrana de plata.
 Cuatro castañas de barro, guarnecidas de filigrana de plata.
 Dos jaulitas de hilo de plata.

Un coco de polvos (de rapé) guarnecido de oro esmaltado.
 Una cajuela de cristal guarnecida de oro.
 Un coco de polvos (de rapé) guarnecido de plata.
 Un baulito de azabache.
 Cuatro macetitas de plata, con flores blancas.
 Un caracol guarnecido de filigrana de plata con una sierpe y pie de cristal.
 Dos lamparitas.
 Dos piedras bezoares.

Una cruz de cristal.
 Una higa guarnecida de oro (para el "mal de ojo").
 Dos higas sin guarnición.
 Dos cuentas de ámbar guarnecidas de oro.
 Cuatro jarros de barro de Chile guarnecidos de filigrana de plata.
 Treinta piecitas de loza de China de varias hechuras.
 Dos bandejitas y varios juguetes y chucherías.

El escaparate y la mesa en que se asentaba este inusitado conjunto, donde la marquesa guardaba las anteriores piezas, fue tasado en ochenta pesos. Puesto que en esa época las vidrieras eran objetos muy caros, los vidrios del mueble se inventariaron y apreciaron en una partida especial; había vidrieras en los lados y la delantera del escaparate. Fueron descritos como un vidrio mayor, de vara y cuarta; seis más estaban dispuestos a los lados del mueble. El valor de los vidrios alcanzó los doscientos pesos. La marquesa tenía en su "cámara de maravillas" tres mil trescientos sesenta y tres pesos en objetos. Como se puede observar, el escaparate de la marquesa guardaba multitud de piezas en las que estuvo presente un denominador común: el preciosismo. Fueron piezas procedentes de lejanos sitios como Europa, China o Chile. Destacan también en un lugar importante los trabajos de la Tierra. En varios de los objetos el exotismo fue fundamental, es el caso de las porcelanas, o los barros de Chile guarnecidos con labores de plata. Algunas de las piezas alcanzaron precios altos, otras sin embargo, eran baratas. Por último hay que hacer notar el carácter de colección en los objetos, la preferencia por las miniaturas y el abuso de los diminutivos en las descripciones, propio del carácter del novohispano.

- El reloj

En esa época, medir el tiempo en forma privada fue un lujo, muy pocas familias tuvieron dentro de sus casas relojes de sonería o repetición. La afición por los relojes dentro del grupo nobiliario es notoria a finales del siglo XVIII. Baste como ejemplo que el conde de la Torre Cosío, gran aficionado de los relojes, fue el mecenas de la primera publicación periódica del mundo dedicada a la construcción y conservación de estas máquinas. La marquesa de San Jorge era dueña de un reloj catalogado como "de muestra". Por una anotación marginal en el documento, se infiere que estaba colocado sobre el escaparate ya descrito. Este complicado aparato tenía una campana que daba los cuartos de hora y un mecanismo de repetición. La caja del reloj era de madera de ébano, decorada con aplicaciones de marfil y carey. El pie en el cual se asentaba esta máquina estaba también recubierto con los anteriores materiales. El reloj medía vara y media de alto y tenía en la parte superior una estatua de bronce sobredorado. Es de lamentar que no se indicara el tema de la escultura (tal vez Saturno). Esta sorprendente pieza, sumamente rara, fue tasada en la alta cantidad de novecientos cincuenta pesos.

- Otros muebles

Vale la pena hacer notar que no había familia de potentados que no tuviera dentro de sus casas variedad de muebles realizados con las técnicas chinas del *maki-e*. La presencia de muebles de laca oriental en inventarios es muestra clara del alto poder adquisitivo de sus dueños y el gusto por lo oriental. La preferencia de la marquesa por este tipo de bienes se hace evidente en dos importantes escritorios de maque de China, un bufetillo de menos de una vara de maque de China, una cajuela de maque y una escribanía realizada con la misma técnica. Otros muebles de este tipo aparecen consignados más adelante.

En los salones, recámaras y otros espacios de la casa de doña Teresa estaban dispuestos los siguientes muebles.

Un cofrecito de madera de tapincirán, que entró en el avalúo junto con una colgadura de damasco.

Un bufetillo de cedro, de poca altura y vara y media de largo.

Dos baúles de madera de lignáloe, de tres cuartas.

Una caja de marfil de poco más de una cuarta.

Un escritorio de carey, embutido con hueso, con trece gavetas; el pie medía dos varas de ancho por una de alto.

Una escribanía de más de media vara, con cinco gavetas que hacía juego con el mueble anterior.

Otro escritorio, también con pie y escribanía, de carey y hueso.

Una caja de madera de lignáloe.

Una caja de China, de cedro y madera de narra, sobrepuesta de hueso, que midió más de una vara de largo.

Una caja de cedro y madera de narra, de China, de vara y media.

Dos cajas de cedro, de dos varas de largo y tres cuartas de alto.

Una caja sobrepuesta de hueso, de más de una vara.

Un baulito sobrepuesto de madera de tapincirán, carey y hueso, de una cuarta.

Una caja de madera, de China, que midió más de una vara de largo y tres cuartas de alto.

Un escritorio de la Sierra, de tres cuartas.

Una cajuela.

Un armario de madera con tres divisiones.

Un escritorio sobrepuesto de hueso y madera de tapincirán, con trece gavetas, que midió una vara y media de largo.

Dos cajones de madera de cedro, de vara y media de ancho y una de alto.

Tres nichos con vidrieras, para ser colocados sobre escritorios; uno de ellos era de madera negra y en él se guardaba una imagen de la Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe; otro era dorado, con un Niño Jesús de cera; el tercero, era también dorado, en su interior guardaba un colateral en miniatura de Nuestra Señora de Guadalupe.

Un escritorio de maque con escribanía y pie.

Cinco cajas de cedro de diferentes tamaños.

Tres bufetillos de estrado, dos de ellos de maque y concha.

Un tocador de maque.

Dos baulitos de piedra de Tecali con herrajes dorados, hacían juego con dos mesas pequeñas del mismo material, los pies de que se servían tenían travesaños de fierro.

Dos armarios de madera de cedro, de dos varas de alto.

Un armario de madera de tres varas de alto y más de dos de ancho.

Dos escritorios de maque fingido, por acabar.

Dos escritorios de maque y concha con pies de los mismos materiales y escribanías que hacían juego.

Dos escritorios de marfil y ébano, uno de ellos con una escribanía de los mismos materiales.

Una mesa de carey.

Dos bufetes de ébano con pies de la misma madera.

Un bufete de cedro, labrado, con dos cajones, de vara y media de largo y una de

ancho.

Dos escritorios de ébano y marfil con sus escribanías y pies de cedro.

Un bufete de cedro con travesaños de fierro, de vara y media.

Dos pies para escritorios, de cedro.

Once mesitas, tres de ellas embutidas de concha nácar.

Una caja forrada con cuero.

Una cuna de madera de tapincirán.

Un bufete de cedro con travesaños de fierro, de vara y tres cuartas de largo y más de una vara de ancho.

Por lo que toca al armario con tres divisiones que se inventarió, se indicó que estaba repleto de piezas de porcelana de China, barros y tecomates. Otro armario guardaba en su interior vidrios de Venecia y barros; no se aclaró si éstos eran chilenos o de Tonalá. En esta época los búcaros bruñidos estaban muy de moda entre los potentados. En cuanto al colateral en miniatura de la Virgen de Guadalupe a que se hace mención, cabe suponer que fue réplica de uno mayor, tal vez el retablo principal del santuario guadalupano. Cabe recordar que don José de Retes ejerció la munificencia en este templo y su virgen fue copatrona de la iglesia de San Bernardo. Como criollos que eran, algunos miembros de la familia Retes impulsaron la devoción.

- La porcelana de China

Ya se ha visto que algunas piezas en miniatura de porcelana China estaban dispuestas dentro del escaparate de ébano y marfil de la señora marquesa. Cabe aclarar que un considerable conjunto de piezas reales de esta loza, es decir, las de mayor tamaño, eran usadas a diario en su casa. Doña Teresa tenía otra alacena, con cuatro divisiones y puertas de alambre, que medía poco más de dos varas, en la que había colocado variadas piezas de porcelana China y vidrios de Venecia. Aparte de las porcelanas de esta alacena, que no fueron mencionadas una por una en los listados del inventario, se consignan las siguientes piezas.

Dos botes de China, grandes, con sus tapas de la misma loza.

Veinticuatro tazas ordinarias de China, para chocolate.

Ocho tazas para caldo, las cuatro finas y las otras cuatro entrefinas.

Otras cuatro tazas para caldo, dos de ellas finas y las otras dos ordinarias.

Diez tazas de loza de China, azules, para tomar chocolate.

Treinta y un tazas de China, chocolateras, de las ordinarias.

Una docena de pozuelos de China, chocolateros.

Una docena de tazas para caldo, blancas y azules.

Dos platos de China, grandes.

Tres tazas de loza de China, de las llamadas conserveras, con sus tapas.

Once pozuelos de loza de China, de los chocolateros.

Llama la atención las calidades de la porcelana. Las piezas fueron catalogadas como finas, entrefinas y ordinarias; muchas de ellas estaban destinadas al servicio del chocolate. Algunos de los anteriores objetos suntuarios de loza china se guardaban en la casa de campo de doña Teresa, misma que estaba situada en el famoso pueblo de San Agustín de las Cuevas, hoy Tlalpan.

- El estrado de Doña Teresa de Retes y Paz

Por los objetos inventariados se puede inferir que el salón de estrado de la marquesa fue uno de los más ricos de todo el siglo XVII (debió dar de qué hablar entre la nobleza por el lujo y el boato sin límites que lo caracterizaron). En este espacio, femenino por excelencia, doña Teresa de Retes recibía formalmente a sus invitados, allí se comentaban las noticias del día y se tomaba chocolate.

Sobre las tarimas que armaban al estrado, cubiertas por ricas alfombras, estaban dispuestos los muebles más caros, así como variedad de objetos sorprendentes. Ya se han mencionado el candil de plata de veinte luces, el bufete de plata maciza de estrado, el de plata maciza de "luces" y los escritorios de perspectiva, a los que hay que agregar veinticuatro soberbios cojines de China, bordados con hilos entorchados de oro y plata. Estos ricos cojines, cabe aclarar, servían como asientos en el estrado a las señoras que habían sido invitadas a pasar la tarde en este espacio de lujo y confort. Los cojines estaban colocados sobre tres riquísimas alfombras chinas, de las que se informa en el registro de los bienes que eran grandes; las alfombras fueron tasadas por los sastres en mil novecientos pesos. Los cojines, piezas indispensables para poder sentarse con comodidad, dado lo voluminoso de los emballenados que usaban las señoras, fueron tasados en quinientos cincuenta pesos; las labores de oro y plata que los adornaban debieron de ser finísimas. Como si lo anterior no bastara, se inventariaron otros veinticuatro cojines de felpa encarnada y blanca, bordados a dos haces, y otras dos ricas alfombras moriscas, grandes, que fueron apreciadas en ochocientos pesos. Alrededor de los muros del estrado estaban colocados nueve lienzos de brocatel de colores, con cenefas y flecos. Esta soberbia colgadura, que sustituyó a las tapicerías historiadas del siglo anterior, fue tasada en la impresionante suma de mil pesos. Para los varones que eran invitados a depar- tir en el salón del estrado la marquesa había dispuesto veinticuatro sillas de vaqueta, mismas que estaban bordadas con finos hilos de seda de diferentes colores. Las sillas tenían clavazón de tachuelas doradas y aumentaron a la suma de los bienes cuatrocientos treinta y dos pesos. Otros muebles eran escritorios y bufetillos. Es posible, dada la riqueza de dos espejos que también estuvieran colocados en el estrado. De ellos se dice que medían más de media vara y que tenían marcos de ébano, se tasaron en cien pesos. Como se observa el boato de este espacio femenino no tuvo límites.

Todo parece indicar que en los muros del salón del estrado había repartidos siete lienzos de pintura que medían más de tres varas de ancho, por dos de alto, con impresionantes marcos fingidos, de maque, con flores; en ellos se narraba la Vida de Nuestra Señora. La comunicación entre el salón del dosel y el salón del estrado se hacía por medio de un vano en el que estaban colocados dos lienzos de pintura que funcionaban como antepuertas, medían más de dos varas de alto. En un haz estaba pintado el tema de la Huida a Egipto y en el otro el Bautismo del Señor San Juan.

- Los instrumentos musicales

Para entretener a los invitados del salón del estrado la señora marquesa tenía dos clavicordios. Es de lamentar que la descripción que se hizo de estos instrumentos sea muy sucinta, sólo se dijo que eran "*clavicordios de música*", que tenían cajones y tapas de madera; fueron apreciados en sesenta pesos. Otro instrumento musical de primera línea era un claviórgano. Sin embargo, cabe aclarar, que no pertenecía a la marquesa, pues se indicó en la partida de registro que había sido empeñado por Tiburcio Sáez en la alta cantidad de mil pesos. También había dos guitarras que fueron tasadas en doce pesos, por ser de las finas, y un arpa de cedro muy vieja.

- El salón del dosel

En las mansiones de la nobleza titulada había siempre un salón destinado a honrar a la Corona Española. Dado que doña Teresa era noble, por derecho le correspondía tener un espacio de este tipo, donde invariablemente estaba colocado un trono sobre una tarima, al que cobijaba un imponente dosel de ricas telas, de ahí el nombre de salón del dosel. El trono estaba preparado a todo lujo para recibir, si se daba el caso, a los representantes de la monarquía española. En este espacio el protocolo era más rígido y solemne. Como se sabe, en el salón del dosel estaban colocados los retratos de los reyes en turno, pero también es posible que estuvieran las imágenes de los virreyes en funciones, representantes de la Monarquía española en tierras americanas. Doña Teresa honraba a la Corona por medio del retrato del monarca Carlos II. De esta pintura se informa que era un lienzo en bastidor de dos varas de alto "*en que está retratado su Magestad, que Dios guarde*". La pintura fue apreciada en diez pesos. Cabe también señalar que en la casa de campo de los marqueses de San Jorge, sita en San Agustín de las Cuevas, se guardaba un retrato del arzobispo y virrey fray Payo Enríquez Afán de Rivera, pintura que pudo haber estado en el salón del dosel de la casa de México.

Vale la pena transcribir textualmente la descripción que hicieron los sastres del rico dosel de este salón. "*Item, un dosel que se compone de cinco lienzos, con su cielo de tela encarnada, con su flueco de oro fino, y una silla de nogal vestida de dicha tela; en cuatrocientos pesos*". Como se observa doña Teresa estaba preparada para recibir en su casa al mismísimo rey Carlos II, sin embargo ningún monarca español pisó tierras novohispanas.

En un muro contrario al dosel y trono de este importante salón, estaba colocado un Santo Cristo. Era una cinta de marfil, de a más de a vara, con una cruz de ébano. El baldaquino que lo resguardaba estaba hecho de terciopelo negro. Por último, es muy posible que alguna de las alfombras descritas, cuando se comentó el salón de estrado, haya sido usadas en este salón.

- La capilla doméstica, el retablo y el nacimiento

Del techo de la capilla doméstica de la casa de doña Teresa colgaba otro candil de plata labrada. Tenía, a decir de la descripción que hicieron los plateros, "*forma de hojas de parra*". La lámpara era de doce luces y fue valorada, por los diecisiete marcos que alcanzó al ser pesada, en ciento setenta pesos. Otras piezas de plata de la capilla de los Retes fueron, un Santo Cristo de

plata montado sobre una cruz de ébano, un atril, un plato con vinajeras, una campanilla, cuatro candeleros para la mesa del altar, tres pebeteros y cuatro albornates que servían para iluminar a este espacio sagrado. Todo lo anterior alcanzó, después de ser pesado, los treinta y seis marcos, cuatro onzas de plata; el lote fue apreciado en trescientos sesenta y cinco pesos. Vergara y Mascareñas se dieron también a la tarea de inspeccionar una pequeña lámpara de plata que entró al registro junto con otras "*menudencias*" del citado metal. Estas pequeñas piezas agregaron a la suma de los bienes diez pesos.

Otros adornos de la capilla eran cuatro blandoncillos de plata sobredorada y un colateral de madera dorada. El retablo era pequeño, medía tres varas de alto; al centro estaba colocada una imagen de madera de Cristo crucificado. La escultura había sido hecha en Michoacán y la cruz en la que se fijaba la imagen medía tres cuartas de alto. Otra imagen integrada al retablo era una escultura de Nuestra Señora de la Asunción; de ella sólo se dijo que medía una vara. La Virgen portaba una palma de plata y ceñía su cabeza con una corona del mismo metal. Al igual que su dueña la Virgen se adornaba con una gargantilla y dos pulseras de perlas menudas. Cabe señalar que la escultura estaba resguardada por una vidriera a manera de fanal o "estufa". Había también en el retablo una escultura del Niño Jesús, medía una tercia de alto y la peana era de madera de tapincirán. Repartidas en el retablo se encontraban ocho láminas de pintura, cuatro cuadradas y cuatro redondas. Es de lamentar que no se tuviera el cuidado de dejar constancia de los temas que estaban representados en las láminas de pintura. El colateral, con todo y las imágenes sagradas, fue apreciado en quinientos veinticinco pesos.

En el interior de la capilla habían otras obras de arte. Se citan las siguientes esculturas. Una Santa Rosa de Viterbo, de talla, de más de vara de alto. Una hechura de Señor San José, de poco menos de vara, con peana dorada y la vara florida de plata. Un Niño Jesús de media vara de alto. Una Santa Teresa de más de media vara. Un Niño Jesús de marfil con peana de madera de tapincirán. Una cinta de un Santo Cristo de coral con cruz guarnecida de plata y reliquias. Por último se inventarió un Santo Cristo, pequeño, que estaba fijado a una cruz de madera de ébano adornada con cantoneras de plata.

En cuanto a ornamentos litúrgicos de la capilla se citan: tres ornamentos completos (dos eran de lama y el otro de brocado blanco de China), dos albas y un amito. Para la celebración de la misa había un misal romano. Otras piezas del ajuar litúrgico eran las siguientes. Un tabernáculo de una cuarta de alto, de palo dorado, con vidrieras, dentro de él había una escultura de la Virgen y el Niño. Dos cajones de madera que servían para guardar los ornamentos. Dos frontales de seda para el altar. Varios manteles de bretaña con puntas finas, para cubrir la mesa del altar. Una palia bordada de seda de colores. Por último, se registraron dos cajones pequeños, de una cuarta de alto, con sus vidrieras, que contenían "*cesterillas de frutas*".

En la capilla doméstica de la familia se guardaba el Nacimiento. Este grupo de esculturas estaba permanentemente dispuesto en un cajón de madera ochavado, decorado con pilares y remates. El cajón medía dos varas, dentro de él estaba el Nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo, con diferentes juguetes de alabastro para el Niño y otras cosas. Este conjunto, tan tradicional en las casas virreinales, debió de haber sido sorprendente, pues fue valorado en la alta cantidad de setecientos cuarenta y cinco pesos; tal vez las figuras principales eran piezas de importa-

ción. Por desgracia no se informó sobre el número de imágenes que componían esta escena de la historia sagrada.

Colgados de los muros de la capilla estaban, tal vez en el pequeño presbiterio, dos espejos de más de una vara de alto. Eran piezas muy importantes pues, se dice en la documentación, tenían marcos dorados y estofados de relieve. El par de espejos fueron apreciados en seiscientos pesos.

- Los biombos

No hubo casa de potentados del siglo XVII que no desplegara en los salones del estrado y las recámaras biombos, fueran éstos de importación o hechos en la Nueva España. Tan pronto llegaron al virreinato estos útiles y peculiares muebles del Oriente fueron adoptados y se reinterpretaron ampliamente, llegándose a producir creaciones con temas de la Tierra de primera línea. A decir del inventario de bienes, la señora doña Teresa era dueña de un biombo de China trabajado en maque, que se componía de doce tablas. Dado que medía tres varas de alto es seguro que este mueble era un biombo de cama, aparato destinado a ser colocado a los pies del lecho principal con el objeto de obtener privacidad y aislarse de las corrientes de aire. Otros dos biombos, también de cama, tenían diez y ocho tablas respectivamente; al igual que el de maque chino medían tres varas de alto y se informa que eran de lienzo. Es de lamentar que no se haya tenido el cuidado de indicar los temas que estaban representados. Fueron tasados en ciento veinte pesos y cien pesos respectivamente.

Ahora bien, en el estrado de la señora marquesa estaba dispuesto un espectacular biombo de estrado, denominado en el inventario como arrimador. Este mueble se formaba por veintitrés tablas y medía vara y media de alto. Tampoco se indicó la escena que representaba, si es que la tenía. Fue valuado en ciento quince pesos. Otro arrimador de estrado estaba por ensamblarse, constaba de diecisiete tableros de cedro y medía dos varas de alto, se tasó en ochenta y cinco pesos. Cabe agregar, aunque no se tratarán los bienes de la casa de campo de la marquesa, en San Agustín de las Cuevas había tres biombos más. El primero de ellos era un rodastrado de pintura, compuesto por doce tablas; medía vara y cuarta de alto y desplegaba la geográfica alegoría de los Cuatro Continentes, llamada por el valuador como Las Cuatro Partes del Mundo. El segundo era un biombo de ocho tablas, pintado a dos haces, que medía dos varas de alto. El tercero era un biombo de seis tablas anchas, del que sólo se informó que para ese momento era viejo. Estos biombos fueron tasados en veinticuatro, treinta y diez pesos respectivamente.

- El salón de juegos y la mesa de trucos

En la casa de los Retes los invitados podían divertirse jugando al truco. Para ello había una gran mesa de "trucos", situada en un salón de juegos. El truco, cabe advertir, es el antecedente del moderno billar; se jugaba con bolas de marfil y tacos. La partida del inventario en la que entró este juego consigna lo siguiente: "*Item, una mesa de trucos de seis varas de largo, con dos pares y bolas y una docena de tacos, apreciada en ciento cincuenta pesos, con los candiles*". Con el obje-

to de entender mejor la forma de la mesa de juego y su decoración es conveniente conocer la información complementaria que aparece en el inventario previo al avalúo de los bienes, allí se menciona que la mesa tenía siete candiles dorados en forma de bichas; es decir, que las lámparas estaban integradas a la mesa. El mueble estaba cubierto por un cielo de tela de brin, puesto sobre un bastidor, mismo que estaba todo pintado. La mesa, los candiles y el cielo debieron ser sorprendentes. No se indicó el tema de la pintura, si es que lo hubo.

- El ajuar de cama de Doña Teresa

La pieza más importante del ajuar de cama de la marquesa de San Jorge, en lo que a textiles se refiere, fue una colgadura de cama de tela de lóes (seda), manufacturada en La China. Los apreciadores no indicaron sus medidas, pero debieron de haber sido numerosas varas de tela las que fueron empleadas para su confección, como era lo usual en este tipo de escenografías que convertían a los lechos en espacios privados. Por lo general las colgaduras estaban compuestas de un cielo, cuatro mangas para los pilares de la cama, varias cortinas, una colcha y rodapiés. La colgadura de cama de doña Teresa estaba ricamente bordada y se apreció en la sorprendente suma de novecientos cincuenta pesos.

Ahora bien, en la casa de la marquesa había también otras colgaduras de cama. Se citan las siguientes. Una colgadura de cama, de cestones, de zaraza de China. Fue apreciada con todo y su cielo en setenta pesos. Una colgadura de rengue chorreado, de color verde, con listas, apreciada en ochenta pesos. Una colgadura de paño, teñida de grana cochinilla, con guarniciones de plata y una colcha que le hacía juego. Fue tasada en ciento veinticinco pesos. Una colgadura de rengue de China, con su colcha que le hacía juego, todo con flores de oro y flecos. Fue valuada en ciento veinte pesos. Una colgadura de cama de raso de China, de colores, con su cielo y rodapiés, tasada en sesenta pesos. Cinco pedazos de una colgadura de damasco encarnado y amarillo, para sala. Un pabellón de damasco carmesí con una manga de terciopelo, valuado en sesenta pesos. Una colgadura de damasco carmesí para cama entera, tasada en cien pesos. Una colgadura de damasco azul, de las enteras, en veinticinco pesos.

Otros componentes del ajuar de cama de esta pudiente dama fueron una sobrecama de ormesí verde de China, pintada de oro y plata. Una antepuerta de sarga encarnada con su gotera y una colcha de algodón de China, labrada de verde y anteado, con puntas en los extremos. Junto con los anteriores textiles se inventariaron siete varas de mamparela, color de pasa, y un retazo de tela encarnada que había estado colocado, se indicó, en el coche de la marquesa.

- La cama de la marquesa

La soberbia colgadura de seda ya descrita, servía a una cama acorde con la posición social de la dueña. Este inusitado mueble fue tasado en mil pesos. Debe lamentarse que la descripción que se hizo sea muy breve. Sólo se informó que la cama era de ébano y marfil y que se componía de dos cabeceras salomónicas. Imagine el lector la riqueza de este mueble lleno de incrusta-

ciones contrastantes en blanco y negro, al que se le habían dejado caer, sin contemplación, multitud de varas de seda china bordada. La colgadura atajaba las miradas indiscretas de la servidumbre, a la vez que protegía del frío, la luz y las corrientes de aire a la marquesa mientras descansaba.

- Almohadas, colchas, rodapiés, sábanas, toallas, manteles, servilletas y otros textiles del servicio de la casa

En algunos inventarios de bienes es común encontrarse con registros de cajas y otros muebles que fueron abiertos en presencia de los maestros valuadores. Tal es el caso de las siguientes cajas, un escritorio y un baúl, donde la marquesa guardaba variados textiles del servicio de la casa o del adorno personal. Es posible, en estos casos, darse cuenta de la forma en que los textiles de gran valor económico eran custodiados.

En el interior de una caja de cedro los sastres encontraron las siguientes prendas:

Un paño de China listado, de "rebozar" (rebozo).

Dos almohadas y dos acericos de breaña, todo bordado de seda verde y encarnada.

Dos almohadas y un acerico de ruán, con bordaduras de seda encarnada.

Una almohada y dos acericos de ruán, bordados de seda acijada.

Una colcha de algodón de China, toda bordada de seda amarilla.

Una colcha de *quapaxtle* de seda.

Una colcha de China bordada.

Dos sábanas de ruán de cofre, un rodapiés, dos almohadas y dos acericos; todo ello con deshilados de pita (hilo del maguey).

Un paño de China, deshilado, con puntas.

Un rodapiés con bordadura color encarnado.

Un rodapiés labrado de seda verde.

Siete paños falderos de tela de rengue, labrados de diferentes colores.

Doce paños falderos de sayasaya con puntas.

Diez paños falderos, de los pequeños, para chocolate.

Nueve paños de burato.

Doce paños pequeños para chocolate, de liencesillo, adornados con encajes blancos.

Ocho paños chocolateros de sayasaya rosada con puntas encarnadas.

Seis paños de manos de diferentes colores y cuatro paños para cubrir mesas, de diferentes colores.

En la mencionada caja de cedro la marquesa guardaba ricas prendas de cama y un gran número de paños falderos o servilletas que fueron usados por las damas cuando eran invitadas al estrado a tomar chocolate y pasar la tarde. Los paños de manos eran toallas. Otro punto que vale la pena aclarar es que las cajas de cedro y otros muebles de esta madera, aunque el inventario no lo aclare, es posible que estuvieran hechos en La Habana. Numerosos muebles de cedro fueron importados desde Cuba al virreinato novohispano, sobre todo en el siglo XVII.

Dentro de otra caja, también era de cedro, estaban guardados los siguientes textiles:

Dos piezas de sayasaya blanca.
Seis terlingas de China.
Una pieza y ocho varas de manteles de Alemania.
Una manta mora.
Una pieza de lóes.
Cuatro varas y una cuarta de raso blanco de China.
Siete varas de diferentes retazos de telas.
Una vara de chorreado blanco de China.

Tres cartones con veintiséis varas de puntas enrolladas, de seis dedos de ancho.
Tres varas de encaje fino, de cinco dedos de ancho.
Una tabla de manteles deshilados con doce servilletas alemaniscas.
Una tabla de manteles alemaniscos con diez servilletas deshiladas y una tabla de manteles deshilada, de China.

Esta segunda caja de cedro guardaba en su interior textiles para hacer prendas y reparaciones, así como variados manteles y servilletas de mesa. Los nombres de las telas, sus procedencias y las labores de los adornos son fundamentales para entender la alta estima en que se tenía a los textiles. Fueron piezas de gran riqueza artesanal.

En otra caja, sobrepuesta de labores de hueso se había concentrado lo siguiente:

Un huipil de Sultepec deshilado, adornado con encajes.
Un quesquémitl de seda quapaxtle, forrado de seda.
Un huipil quapaxtle de seda.
Dos cartones con quince anas de encaje enrollado.
Un paño de rebozo de Sultepec.
Una palia de rengue.
Un pañuelo de cambray, bordado de hilo blanco, adornado con encajes de cortados.
Dos huipiles de Oaxaca.
Un paño de "rebozar" de seda, con puntas.
Cuatro varas y media de encaje angosto, de dos dedos.
Dos pañitos tapaderos, uno de rengue y otro de red.

Cuatro varas y media de sayasaya encarnada.
Una enaguas de zaraza con puntas blancas.
Cuatro bobillos con encajes blancos y encarnados.
Dos bobillos.
Un par de vueltas.
Un bobillo de cortados.
Dos medios paños de red, uno de ellos de pita y el otro azul y plata.
Once pares de medias.
Dos pares de calcetas finas.
Unas ligas verdes con encajes de seda cruda.
Un ceñidor listado, de seda y algodón, de China.

Sin duda, llama la atención la presencia de prendas de vestir de origen prehispánico, como lo son el huipil y el quesquémitl. Cuando se comente el riquísimo guardarropa de la marquesa de San Jorge se mencionarán otras prendas de vestir de la Tierra que fueron adoptadas por las ricas mujeres del virreinato y la manera como las usaban. Doña Teresa usaba vestimenta indígena, lo mismo que bobillos, encajes fijados al escote, de origen occidental.

Una caja de madera de China contenía en su interior los siguientes textiles:

| | |
|---|---|
| Una pieza de raso de China con flores de oro. | tas de lóes |
| Un pedazo de damasco blanco. | Dos sábanas, cuatro almohadas y dos acericos de cambray, todo guarnecido con encajes nevados. |
| Diez varas de damasco encarnado. | Tres medios paños de red, de cortados, de varios colores. |
| Cuatro varas en pedazos de damasco encarnado. | Dos pañitos de sayasaya blanca. |
| Dos varas y media de brocato de China, plateado. | Un aderezo de bautismo, con camisitas y sobremantilla. |
| Una vara de brocato de China, encarnado. | Un paño de manos deshilado y con cortados. |
| Seis varas de raso encarnado, de China. | Una almohada y un acerico pequeño, de cambray. |
| Catorce varas de raso musgo de China. | Un paño de almohadas de China, veteado. |
| Trece varas de raso plateado de Castilla. | Un paño veteado, de seda y algodón, de China. |
| Dos varas de raso negro de China. | Dos varas y media de lienzo. |
| Diez varas de sayasaya azul. | Un paño de almohadas de tafetán verde. |
| Dos varas de felpa labrada, negra. | Dos varas de sayasaya musga. |
| Dos varas y media de raso muela. | Dos onzas de seda encarnada. |
| Una colcha de damasco amarillo. | Setenta y cinco varas de encaje negro, angosto, enrollado en dos cartones. |
| Una colcha de lóes de China. | Un par de medias encarnadas y un par de calcetas. |
| Tres medias piezas de cambray batista. | |
| Un paño de rebozar, de telar, de color encarnado, adornado con flores de oro y plata. | |
| Una sobremesa de tafetán azul con pun- | |

Las anteriores prendas, muchas de ellas hechas con telas de telas importación son buena muestra del aprecio que se tenía por los textiles suntuarios. La presencia de ropa de infante plantea la posibilidad de que la marquesa estuviera embarazada cuando le sobrevino la muerte. A lo anterior hay que agregar que en el inventario se registra un dosel o cielo de cuna.

En un escritorio de la Sierra, tal vez hecho en Huauchinango o Xochimilco (importantes localidades productoras de muebles por la abundancia de pinos), la señora marquesa guardaba diferentes retazos de tela, cabe suponer para hacer composturas y remiendos. En el interior del citado mueble estaban varios listones, bandillas y rosas de listón. Además de un paño para tapar de tafetán azul. Diferentes airones de listón y plumas. Diferentes pedazos de listón en forma de rosas y tocados. Dos piezas de listón entero. Lentejuela fina. Cuatro onzas de oro hilado fino. Ocho varas de encaje de La Lorena de cinco dedos de ancho. Diferentes rosas de tocados. Tres varas y media de tafetán. Un manto. Doce pedazos de encajes. Una pieza de encaje. Un pedazo de encaje fino. Diferentes encajes de plata. Dos pedazos de tafetán de lustre negro. Dos cachazas. Un medio paño de red y seis abanicos quebrados.

Por último, en un baúl sobrepuesto de madera de tapincirán, carey y hueso, se guardaban dos sábanas y dos almohadas de ruán que aún no habían sido bordadas. Vale la pena destacar que las anteriores cajas debieron de haber sido muy grandes, dada la enorme cantidad de prendas y piezas de textiles que encontraron cabida en esos muebles. Era la forma más común de guardar cosas, ya que en esa época no existían ni los roperos ni las cómodas.

- El guardarropa

El avalúo del magnífico y variado guardarropa de doña Teresa estuvo a cargo de los sastres Ignacio de la Vega, Juan de Dios Martínez, Gregorio de Contreras y Diego Teodoro de Barrientos. Revueltos entre los bienes que apreciaron los plateros aparecen consignados las siguientes prendas de vestir y del adorno personal de la marquesa.

Veinte rosas de bocadillo de diferentes colores.

Dos cordones de oro, finos.

Cinco bolsas de reliquias, bordadas de oro hilado.

Un cordón de encaje de oro hilado.

Dos fajas.

Un par de ataderos de hilo y seda.

Un corte de manto de puntas tres en corte.

Otro corte de manto con puntas de cinco en corte.

Vara y media de encaje de Barcelona.

Ocho rosas de listón de diferentes colores.

Cuatro puntas negras de seda.

Diez pares de contramangas, unas con

encajes y otras sin ellos.

Dos regalillos de pelo.

Cuatro pares de medias.

Sesenta y un retazos de listón, unos en forma de rosas y otros en pedazos sueltos.

Doce bobitos de varios colores.

Un paño de una punta para el pescuezo con su bolsa de cabello y guantes del mismo paño.

Doce bolsas para el pelo.

Diecinueve abanicos.

Cuatro pares de guantes nuevos.

Treinta y un pares de guantes usados.

Siete pares de vueltas con encajes.

Ocho pañuelos guarnecidos con encajes.

Todo parece indicar que algunos de los anteriores adornos estaban guardados en un escritorio de trece gavetas, del que se informó estaba sobrepuesto de madera de tapincirán. Medía vara y media y tenía su tapa de cedro. El pie que lo sostenía era de madera ordinaria. El escritorio tenía cerradura y llave y fue apreciado en cuarenta y cinco pesos. Nótese que los escritorios fueron usados muchas veces para guardar prendas femeninas y otros abalorios del adorno mujeril y no para los fines que estaban hechos. Otros aspectos que se deben destacar es la presencia de numerosos guantes, contramangas, flores de tela y abanicos, aditamentos del adorno femenino de gran importancia en esta época. Doña Teresa vestía a la moda del momento.

Ahora bien, el vestido más importante de la marquesa fue tasado en la altísima suma de mil pesos. Debió ser una prenda de gran riqueza artesanal. Estaba compuesto por el propio vestido, una pollera y un emballenado; era de raso pajizo con labores de seda de primavera. Por su rico bordado, seguramente hecho con hilos entorchados de oro, plata y seda, se indicó que era de los llamados "*la minería*". Cabe hacer notar las altas sumas de dinero que fueron gastadas por las mujeres de la nobleza novohispana para allegarse de los vestidos de función.

Otro vestido de relevancia era uno de raso azul celeste. No era una prenda acabada, pues se informó que todavía estaba colocada en un bastidor y que se trabajaba en el bordado del oro. El rico vestido no fue apreciado por los sastres ya que era un regalo de la señora marquesa a su prima hermana, doña Teresa de Saldívar, la cual se dijo vivía en la casa.

Dentro de cajas de madera se guardaban las siguientes vestimentas. Tres emballenados, de brocato azul, de lama azul y de raso encarnado; estas voluminosas prendas estaban adornadas con encajes blancos, tenían puntas pequeñas de seda cruda y bordaduras de plata y oro respectivamente.

Las telas de otros vestidos de la marquesa, compuestos del propio vestido, una pollera y un emballenado, fueron las siguientes: tela musga, raso musgo, tela verde, tela encarnada, tela antea-da, raso azul de China y lama. Sus precios oscilaron entre los doscientos y los trescientos cincuenta pesos cada uno de ellos. Junto a los anteriores vestidos se consignaron dos pares de mangotes realizados en tafetán de lustre.

Otras prendas del guardarropa de esta dama fueron las siguientes:

Cuatro emballenados de raso negro.

Un luto, compuesto de saya y emballenado, de lanilla.

Un emballenado de raso azul, bordado de plata y oro.

Un capotillo de paño, teñido de grana cochinilla, con bordadura de hilos de plata.

Un vestido, con pollera y emballenado de raso anteaado claro.

Una chamberga de tela encarnada guarnecida de encajes.

Una chamberga, llana, de tela encarnada.

Una chamberga de brocato encarnado.

Un sobretodo de brocato verde.

Un sobretodo de brocato azul, guarnecido al aire con encajes de oro y plata.

Un vestido de raso labrado, negro, con pollera, emballenado y tápalo, todo guar-

necido con encajes de plata.

Un sobretodo de felpa verde, guarnecido de encajes de plata y oro.

Una bombacha de tela encarnada con flores de oro y plata y guarnición al aire.

Una bombacha de brocato verde con flores de primavera, guarnecida con encajes de oro y plata.

Una bombacha de brocato encarnado con flores de primavera, guarnecida con encajes de oro y plata.

Un vestido de brocato plateado.

Una chamberga de raso encarnado, bordada toda con hojuelas de plata y oro hilado.

Un tápalo de brocato verde y oro con flores de oro y plata.

Una bombacha de raso anteaado, bordada de seda de diferentes colores, con encajes matizados de seda.

Las prendas, como se observa, fueron muy variadas: vestidos, bombachas, emballenados, chambergas, sobretodos, tápalos, etcétera. Su riqueza es evidente en las descripciones y en los precios en que fueron tasadas por los sastres. Se citan también las siguientes:

Una bombacha de raso azul, bordada de oro y con flores encarnadas.

Una bombacha de lama azul, guarnecida toda de encajes blancos.

Una mantellina de tela forrada en raso azul, con encaje de oro y plata.

Una mantellina de raso encarnado con puntas de porcelana.

Una mantellina color de fuego, forrada en tafetán, con galón de plata y oro.

Un tapapiés de brocato azul, forrado en seda.

Un tapapiés de brocato verde, forrado en seda.

Un tapapiés de brocato verde.

Un tapapiés de brocato celeste con tres guarniciones de encajes blancos grandes.

Un tapapiés de brocato de China de seda de primavera.

Un vestido de capichola negro.

Un tapapiés de brocato verde con flores de oro y plata.

Un tapapiés de sarga, de tela encarnada con encaje de telar.

Un tapapiés de raso verde, bordado de realce de oro y plata.

Un tapapiés de raso de China, color de fuego.

Un tapapiés de tela, color de fuego, forrado en seda.

Un tapapiés de raso encarnado, bordado de oro y plata, con perfiles de seda azul.

Un tapapiés de brocato anteado.

Una saya de felpa negra, forrada en seda.

Una saya de raso leonado, liso, forrada en seda.

Un vestido de tafetán doble, con saya y dos bombachas.

Unas enaguas de sayasaya encarnada con encajes de seda cruda.

Un faldellín teñido de grana cochinilla.

Dos sayas de tafetán, una con encajes blancos y la otra con encajes negros.

Un manto con puntas de ojo de perdiz.

Tres manguitos de regalillo.

Un abanico.

Un vestido de raso azul con encajes de oro volados.

Un pañuelo de cambray con encajes de cortados finos.

Un tapapiés de tafetán encarnado con dos guarniciones de puntas blancas.

Los anteriores nombres de prendas, de labores, de colores y de telas son importantes para poder reconstruir la moda del siglo XVII. Al comparar este guardarropa con otros de personas influyentes se puede afirmar que era muy variado. Pocos inventarios tienen tal variedad de prendas.

Las españolas, y por supuesto las criollas ricas, incluyeron en sus guardarropas las prendas de vestir de la Tierra, ya se ha mencionado la presencia del huipil y del quesquémiltl. Doña Teresa también era dueña de un rico huipil que fue catalogado como de red; estaba, se informa en la descripción, labrado de seda de colores y guarnecido de encajes. Esta prenda de origen prehispánico, ya occidentalizada por la presencia de puntas, se complementaba con un escudo labrado (tal vez con un águila bicéfala) recamado de perlas. Otra prenda mestiza fue un quesquémiltl, del que se informa que, al igual que el huipil, era de red; estaba hecho en seda y había sido adornado con encajes blancos. La marquesa usaba estas prendas de tradición prehispánica a la manera española, el huipil por ejemplo, se montaba sobre las caderas, no se dejaba suelto.

- Otros muebles y bienes que estaban en otras habitaciones de la casa

En la casa de la marquesa los valuadores encontraron los siguientes bienes:

Cinco cortinas de lienzo crudo.
 Una cama grande de madera de tapincirán, torneada, toda sobrepuesta de labores de embutidos de hueso.
 Dos almofreces (para camas de camino).
 Una manta de jerga.
 Una sobremesa de seda y unos manteles de breña con sus puntas.
 Una frasquera para afeites con cuatro frascos, forrada en badana.
 Un baulito de tres cuartas, forrado en badana.
 Dos armarios de más de dos varas de alto.
 Una jaula de alambre y hoja de lata.
 Doce países de pintura de montería, de dos varas de ancho y una de alto.
 Dos espejos, de a tercia la luna, con marcos negros y chapetas de plata.
 Un espejo de a tercia la luna, ochavado, con marco negro de madera ordinaria.
 Un nicho dorado con una escultura del Patriarca Señor San José.
 Una "hechura" de Cristo de marfil con cruz de bronce y baldoquín.
 Una salvilla, una pileta de agua bendita, un vaso y trece vidrios, todo de cristal de Venecia.

Tres relicarios de cristal en forma de *Ágnus Dei*, con las imágenes de San Diego, San Juan y Nuestra Señora.
 Un lienzo de Nuestra Señora de la Soledad.
 Dos escritorios por acabar, de maque.
 Tres sillas de vaqueta, bordadas.
 Dos escritorios nuevos de tapincirán, carey y marfil, de dos varas de ancho, con sus pies y doce gavetas.
 Dos tabernáculos para colocarse sobre escritorios, de más de una vara, de tapincirán, carey y marfil.
 Dos hechuras de talla para los tabernáculos, de Nuestra Señora y el Patriarca San José.
 Diez lienzos de diferentes historias y pinturas.
 Un reloj grande de campana.
 Cuatro lienzos de dos varas de ancho, con marcos dorados, de escenas de montería.
 Tres lienzos de montería con marcos de ébano.
 Dos antepuertas de sarga con caídas y fleco de oro y plata.
 Veinticuatro sillas de vaqueta, bordadas de seda de colores, con su clavazón dorada y un baulito de carey, guarnecido de plata.

Como se observa, no sólo hubo pintura religiosa en la casa de doña Teresa. La marquesa era dueña de dieciséis cuadros, doce de ellos se especificó que eran países, con escenas de montería o caza, temas muy del gusto de las clases pudientes del virreinato. En otros cuadros cabe la posibilidad de que trataran asuntos mitológicos derivados de los escritos del poeta Publio Ovidio Nasón, temas abundantes dentro de las casas para estos momentos. Respecto a los escritorios de maque por acabar, puede pensarse que llevarían pedazos de concha nácar embutida, pues más adelante se registraron *huacales* llenos de concha nácar para incrustar.

- Los carros

Los carruajes en los inventarios nos remiten a una acumulación tan caprichosa y antieconómica como el caso de las joyas. Capítulo caro, como cualquier partida de pura ostentación, a la que como es sabido, era difícil de poner barreras. El maestro de carroceros Juan de Velasco hizo entrar al inventario de los bienes un magnífico coche. Estaba forrado en tela encarnada y tenía finas bordaduras de plata y oro. En las ventanas lucía vidrios grandes de una sola pieza, seis cortinas y se complementaba con cuatro cambios de guarniciones para los animales de tiro. Asimismo formaban parte de este carro dos sillas y frenos. Fue apreciado en mil seiscientos pesos. Por el mismo valor entró al recuento de los bienes un forlón nuevo, con dos espejos de una vara de largo. Este carro había sido forrado de terciopelo azul por dentro, en tanto que por fuera estaba todo claveteado con "cifras" doradas de bronce, plata y oro. Las cortinas también eran de terciopelo. Para los cambios de los caballos había seis guarniciones, dos sillas y frenos. Otro coche fue uno blanco con encerados en las ventanas en vez de vidrios. Estaba vestido de terciopelo azul y tenía cuatro espejeras. Al igual que los anteriores aparatos contaba con cortinas, seis guarniciones, dos sillas y frenos. Fue apreciado en cuatrocientos pesos. Otro forlón era blanco. Al igual que el anterior tenía encerados y estaba forrado en terciopelo encarnado, también contaba, se dijo, con espejeras. Las guarniciones que le servían eran seis, con dos sillas y frenos. Fue apreciado en trescientos pesos. Es posible que la marquesa usara un carretón para transportarse a su casa de campo en San Agustín de las Cuevas. Se informó que era nuevo.

Junto con los coches, el maestro Velasco inventarió doce mulas para tirar de los coches, seis de ellas eran negras y las otras seis grullas; agregaron a la suma un total de los bienes seiscientos cincuenta pesos. También se inventarió un tiro de cuatro caballos pintos que se valoraron en ciento cincuenta pesos. Los mozos que llevaban y traían recados usaban un caballo castaño que fue valuado en veinticuatro pesos.

Cuando no salía de su casa en coche, doña Teresa de Retes usaba una lujosa silla de manos, la cual era cargada por esclavos. La silla tenía forros de felpa azul adornados con encajes blancos y espejeras. Este mueble de calle, muy común entre los miembros de los estamentos más privilegiados, fue tasado en cien pesos. El marqués de San Jorge usaba para salir alguno de los siete caballos que agregaron a la suma de los bienes trescientos noventa pesos.

- Las casas

Las propiedades urbanas constituyen un capítulo muy importante dentro de los componentes de la renta. Las fincas urbanas tenían el inconveniente de los continuos reparos y el consecuente gasto que éstos significaban, pero permitían a la vez contar con bienes susceptibles de trueque por otras posesiones que completaban y aumentaban la renta de la casa. No es extraño que salvo las casas principales -que en buena medida perpetúan la idea de la casa solariega peninsular- el resto de las propiedades urbanas cambiaran de propietario en una misma generación. La mansión de la señora marquesa fue descrita por el arquitecto Juan de Cepeda como una casa principal. Había sido comprada y arreglada por don Domingo de Retes y tenía accesorias de renta en la planta baja. Estaba en un lugar privilegiado, frente a la cerca de la iglesia de Señor San Francisco. Esta casa había pertenecido a don Buenaventura de Barrientos y fue adquirida por el marqués en un remate de bienes. Cepeda le asignó un valor de cincuenta mil pesos, cantidad inusitada para una residencia.

El marqués también había comprado otra casa en el bariio de San Jerónimo, la tenía arrendada Francisco de Yssas y fue apreciada en siete mil pesos. Sobre el inmueble había un censo que lo gravaba por cinco mil pesos.

Ya se ha dicho que doña Teresa había heredado el título del Apartado del Oro y la Plata de la Casa de Moneda. Durante el matrimonio, el marqués había comprado una casa que entró al inventario junto con la del Apartado. La segunda, cabe advertir, fue llevada como dote al matrimonio por la marquesa. Entró al inventario con sus "*obradores, oficinas y viviendas*". Ambas fue-

Otra casa, llevada como dote, fue descrita como principal. Se hallaba en la calle de Celada, frente al convento de Capuchinas. Fue tasada en dieciséis mil pesos.

Asimismo se inventariaron dos casas más que también habían entrado como dote de la señora doña Teresa. Estaban situadas "*antes de llegar al convento de Capuchinas*"; la más grande la rentaba el doctor Francisco Romero Quevedo, canónigo de la catedral, la pequeña el capitán Juan de Vega. Ambas construcciones fueron apreciadas en treinta mil quinientos ochenta y cuatro pesos.

En la calle llamada de don Pedro Velázquez de la Cadena había otra casa principal que entró al inventario. Estaba rentada al capitán Antonio Fernández de Jubera, caballero de la Orden de Santiago. Cepeda le asignó un valor de seis mil quinientos treinta y ocho pesos.

Otra propiedad fue la que se indicó que rentaba el capitán Matías de Yarto. Estaba situada "*como quien va del hospital del Espíritu Santo al convento de Señor San Agustín*". Valía nueve mil quinientos veinte pesos.

Ya se ha informado que la marquesa era dueña de una casa de campo, situada al sur de la ciudad, en el placentero y exclusivo pueblo de San Agustín de las Cuevas. El referido inmueble lo había comprado su padre y entró al inventario por haberlo llevado como dote. Tenía una hermosa huerta de árboles frutales. La construcción campestre había sido aumentada con otra, también con huerta, edificada de nuevo desde los cimientos. Se informó que contaba con un mirador. Ambas construcciones fueron apreciadas por el arquitecto Cepeda en diez mil quinientos pesos.

- Los esclavos

Como todos los potentados de la época, la marquesa de San Jorge era dueña de varias "*piezas de esclavos*". Constituían la servidumbre de la casa, a la vez que eran parte del séquito. Al inventario entraron dieciocho, no se exhibieron sus patentes. Varios de ellos, se indicó, eran esclavos que la marquesa había llevado como dote. Sus precios varían según la edad y el sexo, los hubo de cien, ciento veinticinco, doscientos, trescientos, trescientos diez, trescientos cincuenta, trescientos ochenta, cuatrocientos y cuatrocientos cincuenta pesos. Las edades que tenían iban desde un año y medio hasta los cuarenta. Sus nombres fueron: Juana de la Concepción, María de la Candelaria, María de la O, Casilda de la Cruz, Francisca Xaviera, Gertrudis de Santa Teresa, José, Inés de Santa Teresa, Josefa de San Joaquín, Ana María, Simona, Antonio de los Santos, Diego Carrillo, Miguel

de Monteroso, Juan Simón, Juan de Alegría, Nicolás de Lugo y Antonio de la Cruz. Por lo que toca a las calidades raciales se menciona que fueron negros y mulatos. En otros inventarios de la sucesión, los que dan cuenta de las propiedades rurales, aparecen consignados numerosos esclavos más.

- Los bienes que salieron al final y los de la cocina

Por último, entraron al inventario de esta casa algunos bienes menores que salieron al final y los utensilios de la cocina. Se citan los siguientes:

| | |
|--|--|
| Una caja de reloj. | Tres baulitos. |
| Cuatro escritorios lisos, sin ninguna labor. | Cuatro petaquillas pequeñas para chocolate. |
| Dos pies de mesas para escritorios. | Siete cubiletes de cobre. |
| Una claraboya de alambre. | Cuatro pares de mancuernas de oro con piedras preciosas. |
| Dos camas de fierro, de campo. | Seis adarnes de perlas de rostrillo. |
| Veintiún marcos de concha sin embutir. | Dos marcos y dos onzas en menudencias de plata. |
| Dos <i>huacales</i> llenos de concha, en bruto. | Seis vidrios pequeños de Venecia. |
| Quinientas docenas de azulejos de colores (seis mil piezas). | Unas mancuernas de oro con esmeraldas. |
| Dos piedras de Tecali. | Media onza de aljófara chaquirá. |
| Un cajón que servía de pie al altar de la capilla. | Una aguja de oro. |
| Una jaula de alambre. | Dos candilitos de filigrana de plata, para escaparate. |
| Ocho tarimas grandes para el estrado. | Un bufetillo con su perfumador. |
| Un brasero de fierro. | Dos salvillitas pequeñas. |
| Un almirez de azófar. | Ocho bandejas, un cofre, dos candeleros y cuatro albortantes, todo de plata, en miniatura. |
| Un perol grande. | Una castaña de barro. |
| Un perol medianito. | Una colcha de brocatel de China. |
| Un perol pequeño. | Una colgadura de cuna con cinco cortinas y su cielo, de damasco. |
| Una sartén. | Una sobrecama de chorreado. |
| Un azadón. | Una sobrecama de chorreado encarnado. |
| Un machete. | Una mantellina. |
| Dos tinajas de madera con sus fierros para lavar la loza. | Un rodapiés de raso. |
| Un hornito de fierro. | Unas naguas desbaratadas y dos almohadillas de maque. |
| Dos tecomates de fierro. | |
| Tres frasqueras. | |
| Un hacha. | |
| Una alquitara de fierro. | |

Llama la atención lo reducido de los utensilios de la cocina. Fue un conjunto pequeño para una casa tan importante. Por otra parte, es posible que los azulejos inventariados se haya pensado sirvieran para formar los lambrines de alguna escalera o para forrar los peraltes de la misma. Otro punto de importancia en este apartado es la presencia de las tarimas que sirvieron para armar el estrado de la joven noble.

IV. A MANERA DE CODA

Los miembros de la nobleza novohispana cifraron parte de su poder económico y prestigio social en una vasta serie de bienes de carácter suntuario, que hoy son considerados como obras de arte (artes útiles). La próspera nobleza de Nueva España atesoró dentro de sus casas multitud de objetos suntuarios que informan sobre la cultura material de las clases privilegiadas del virreinato. A través del conocimiento de los inventarios de bienes se pueden rastrear aspectos y prácticas de la vida cotidiana de ese privilegiado grupo social. A la Ciudad de México arribaron multitud de bienes suntuarios de primerísimo orden, procedentes de muy distintos lugares. Junto con los bienes suntuarios de importación, ya sea europeos, orientales o sudamericanos, aparecen otros, hechos en el virreinato de la Nueva España, que fueron indispensables en la costosa carrera por la obtención de una posición social privilegiada. Para ser miembro de las élites era necesario poseer piezas de orfebrería de primer orden, magníficos "enconchados", ricas alfombras, muebles de importación, biombos de maque y de pintura, multitud de textiles de seda bordados con hilos de oro y plata, deslumbrantes joyas, porcelanas, marfiles, esclavos y coches, entre otros bienes. La patrona de la iglesia de San Bernardo de México dejó al morir una importante serie de bienes suntuarios que permiten conocer cómo eran los ajuares domésticos de los nobles del siglo XVII. Con dinero, los criollos novohispanos pudieron llegar a los niveles más altos de la escala social; en esta carrera ascendente los bienes de carácter suntuario fueron decisivos. En objetos tales como piezas de porcelana, barros, vidrios, objetos de plata, "enconchados", escritorios de finas maderas, muebles de piedra de Tecali, trabajos de maque, etcétera, está presente un denominador común, el preciosismo, hecho que se revierte en altos precios de mercado. En estos objetos de la cultura material también aparece otro factor de importancia, el exotismo. Los bienes de doña Teresa conformaron un modelo o prototipo de ajuar doméstico (el de la nobleza americana), mismo que imitaron otros integrantes de la sociedad virreinal. No se tiene noticia de que haya llegado a nuestra época alguno de los objetos inventariados. A la muerte de la marquesa de San Jorge, la sucesión por los bienes que dejó se prolongó y enemistó a los familiares que se creían con derecho a ellos.



Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586

En estas páginas intentaré aportar unas breves notas sobre la historia del comercio artístico entre España y América en el S.XVI, partiendo del estudio realizado a las exportaciones registradas por la *Casa de la Contratación* en el año 1586. La documentación corresponde a los legajos nº 1082, 1083, y 1084 de la *Sección de Contratación del Archivo General de Indias*, extrayéndose tras la lectura de los mismos toda aquella información referente al envío de objetos, que tengan o guarden relación con los aspectos artísticos, como mostraré posteriormente.

El tráfico comercial con América estuvo controlado y monopolizado por Andalucía, desde sus comienzos hasta el último tercio del siglo XVIII, siendo el eje Sevilla -Cádiz, puerta de carga y descarga de todas las embarcaciones de la *Carrera de Indias*, debido a la hegemonía de esos puertos, los cuales poseían una serie de condiciones idóneas para llevar a cabo la actividad mercantil (aspectos de tipo geotécnicos, seguridad, infraestructuras etc.). La consecuencia inmediata de la elección de estos núcleos para cubrir el monopolio comercial con las Indias fue la aparición de la *Casa de la Contratación*, como entidad de vigilancia, primeramente en Sevilla y después Cádiz. A. García Barquero, nos indica que “*la Casa de la Contratación se constituyó en un organismo de control y no en una organización dedicada al comercio*”¹. Era una oficina dependiente de la Corona, con la función de ordenar, dirigir y supervisar todos los aspectos relacionados con el comercio y la navegación de Indias. Sus oficiales debían garantizar las condiciones de navegabilidad, conceder licencias para emprender viajes, confeccionar inventarios (registros) de todo lo embarcado con destino a América, no sólo mercancías, sino también pasajeros y tripulación; cobrar derechos que debían satisfacer a la Corona buques y cargamentos; asegurar la organización y protección de las flotas; e intervenir en todo lo referente a los bienes de todos aquellos que morían al otro lado del Atlántico para hacerlos llegar a los legítimos herederos en la península. Registró y organizó todo el comercio oficial entre España y las Indias desde 1503 hasta 1778.

¹ AA.VV., *Gran Enciclopedia de España y América*, Espasa Calpe, Madrid, 1991. Págs. 123 a 156.

Respecto al arte, analizaremos la difusión del arte hispalense en el mundo Americano. Es evidente que no se trata de reducir todo a un trasvase de las formas artísticas andaluzas a América, todo ello posee una mayor complejidad, no es igual la recepción de formas ni aplicación de materiales y técnicas en las diferentes regiones americanas; y las evoluciones con sus regresismos - progresismos son también diversas. Aunque desde el siglo XVI los centros artísticos andaluces fueron Granada y Sevilla, ésta última se favorece de su condición de "puerta" al Nuevo Mundo, con la que pudo controlar todo el comercio prácticamente, y el paso de pobladores a las Indias. Los puertos sevillanos del Arenal y de la Muela de Triana, así como el de Sanlúcar de Barrameda - de tanta vinculación con Sevilla-, vieron zarpar durante los siglos XVI y XVII numerosas naves en las que también viajaron artistas, obras de escultura y pintura de los talleres sevillanos. No se trata de establecer unas relaciones idílicas y de preferencias estéticas, es sencillamente una realidad; América necesitaba obras figurativas y Sevilla tenía talleres para cubrir esas necesidades y encargos, además de tener unas facilidades mucho mayores que otras ciudades para embalar las piezas en la nao; fue así, quizá, como se satisficieron las necesidades de la evangelización primero y más tarde del exorno, de devociones y emulaciones ².

Podía estimarse por estas consideraciones que el arte sevillano fue el único que estuvo en condiciones de influir a América, pero eso no es así, como veremos posteriormente en el caso de la pintura. Ya que Sevilla en el siglo XVI contaba con una población variada; nacionales de distintas regiones de España y aún de Europa. El arte que se desarrolló allí tuvo el mismo carácter cosmopolita, sobre todo con la configuración de la escuela de escultura y pintura sevillana en el último tercio de la centuria.

El tráfico comercial hacia América se convirtió en un verdadero filón de riqueza, siendo por lo tanto los mercaderes los grandes beneficiados. Éstos exportaban a las Indias aquellos productos demandados, encontrándose entre los mismos obras artísticas. Siendo posteriormente vendido a conventos, opulentos funcionarios, encomenderos, como bien queda constatado en algunos casos. Así tenemos el ejemplo en el que aparece registrado un tal Doctor Luis de Medina, el cual, envió con destino a Cartagena de Indias "*una imagen de Nuestra Señora de la Limpia Concepción con su tabernáculo dorado y pintado que costó 6000 maravedies*", indicándonos que estaba destinada para una iglesia de Indias ³.

Creo conveniente destacar la figura de algunos de estos mercaderes atendiendo a la cantidad de obras que exportaron. Así pues, tenemos la figura de "Pedro de Morales de Mereta", mercader sevillano que envió con destino a México en registro fechado el 23 de Junio de 1586 una mercancía que tan sólo constaba de obras de arte, en concreto de pinturas, en elevado número. Dichas pinturas estaban realizadas bien sobre lienzos o retablos en madera, todas ellas con distintas proporciones y formas, las cuales aparecen claramente detalladas, siendo a la vez en su totali-

² Sobre las exportaciones de obras de arte debemos citar al conocido José Torre Revello en "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los S. XVI y XVII" en *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, 1948.

³ Referencia extraída del *Archivo General de Indias* (A.G.I.), *Sección de Contratación*, Legajo (Leg.) 1084, carpeta (cpt.) 2ª, folios (fols.) 36 y 37.

dad obras de temática religiosa cristiana. Enviaba un total de 106 pinturas, de las cuales 54 eran sobre lienzo y 52 retablos⁴. Otro interesante personaje es “Benito del Monte”, mercader sevillano que al igual que el anterior todo su producto comercial era de carácter artístico. En este caso el destino Tierra Firme (el Perú) y la mercancía artística consistía en lienzos de temática religiosa, retablos de igual temática y escultura en relieve sobre alabastro formando parte de un retablo⁵. Por otro lado, debemos anotar que el punto de destino principal de las embarcaciones, al menos en el año 1586 era “Nueva España”, es decir, el México actual, y ya en un segundo plano “Tierra Firme” (Perú) y Santo Domingo, según la documentación estudiada.

A continuación se relatará una clasificación de aquellos objetos artísticos o relacionados con los mismos que fueron registrados por la *Casa de la Contratación* en 1586. Los registros corresponden a los meses de Junio-Julio y Septiembre-Octubre de dicho año. Dicha catalogación está estructurada según el género artístico de las obras.

I. ESCULTURA

Realmente es poca la cuantía de esculturas enviadas a las Indias en dichas fechas, pero eso sí, lo poco que hay es muy interesante. La temática es exclusivamente religiosa, destacaremos los siguientes envíos: Diego Pérez de Porras a Santo Domingo “*un caxoncillo número tres con una imagen de San Antonio de Padua y tres imágenes de bulto que van en cuatro cajones*”⁶. El ya citado Doctor Luis de Medina a Cartagena de Indias “*una imagen de Nuestra Señora de la Limpia Concepción con su tabernáculo dorado y pintado que costó todo 6000 maravedies*”, en dicho registro hace referencia que su destino era una iglesia de Indias, indicándonos que la función sería devocional⁷. Nuñez Pérez a Nueva España “*una caxuela pequeña cubierta, intitulada para Luis Nuñez Pérez en México, en que va un retablo de un crucificado de marfil que enbía a su hermano en México*”⁸. Pedro Cabno de Casaus a Cartagena de Indias “*cuatro figuras del Niño Jesús y una figura de Nuestra Señora de peltre*”⁹. Baltasar de Nabarrete a Tierra Firme “*dos marfiles de bulto; una Santa Polonia y otra Santa Clara con dos caxitas*”¹⁰. Pedro de Castro de Casaus a Tierra Firme “*trece caxas de Niños Jesús grandes*”¹¹. Benito de Monte a Tierra Firme “*tres retablitos (sic) de alabastro, el uno de la Fe, otro de la Esperanza y el tercero La Caridad que costaron 50 reales*”¹². Diego de Trejanos a Tierra Firme “*siete retablos de devoción de alabastro*”¹³. Gaspar Luis a Cartagena de Indias “*tres docenas de figuritas de azabache*”¹⁴.

⁴ A.G.I., Leg. 1084, cpt. 3^a, fol. 43.

⁵ A.G.I., Leg. 1083, cpt. 7^a, fol. 65.

⁶ A.G.I., Leg. 1083, cpt. 7^a, fol. 65.

⁷ A.G.I., Leg. 1084, cpt. 2^a, fols. 36 y 37.

⁸ A.G.I., Leg. 1082, cpt. 6^a, fol. 42.

⁹ A.G.I., Leg. 1084, cpt. 2^a, fols. 126 y 127.

¹⁰ A.G.I., Leg. 1084, cpt. 1^a, fol. 79.

¹¹ A.G.I., Leg. 1084, cpt. 4^a, fol. 37.

¹² A.G.I., Leg. 1084, cpt. 3^a, fol. 43.

¹³ A.G.I., Leg. 1084, cpt. 4^a, fol. 99.

¹⁴ A.G.I., Leg. 1084, cpt. 2^a, fol. 15.

II. PINTURA

La pintura va a ser el polo opuesto a la escultura. Es enorme el número de pinturas halladas tras la lectura de los legajos, ésto se debía al menor coste y mayor facilidad de transporte. Por lo tanto creo conveniente limitarnos a dar unas ideas generales sobre la cantidad, material, iconografía, y algún ejemplo. Se registraron un total de 637 obras pictóricas, teniendo en cuenta que tan sólo nos referimos a los envíos realizados en poco más de tres meses y medio, es un cantidad elevada.

La pintura enviada al Nuevo Mundo posee el problema sugestivo de la identificación, en su mayoría son obras anónimas, este hecho puedo confirmarlo, ya que en los registros estudiados nunca ha aparecido el nombre del autor, debido a que el tipo de documentación trabajada es exclusivamente administrativa. Así pues, catalogaremos las obras pictóricas registradas según su temática, comenzaremos por la religiosa: sin duda alguna corresponde al noventa y nueve por ciento de la cuantía total. Dentro de este grupo analizaremos en primer lugar las iconografías relacionadas con la vida y pasión de Cristo: Salvadores sobre lienzo y retablos; Descendimientos de la Cruz en lienzo; Crucificados sobre lienzo y en retablos; Retablos de la Tentación; Retablos de la Resurrección; Bautismo de Nuestro Señor; Retablos de la Adoración de los Reyes Magos; *Ecce Homo* en lienzo y sobre retablo; Boda cuando el Señor envió a buscar gente para el convite sobre lienzo; Retablos de la Vida de Cristo; Lienzo y retablos de Nuestro Señor; Retablos del Nacimiento; Rostro de Cristo sobre lienzo; Lienzos del Triunfo de Nuestro Señor Jesucristo con los cuatro evangelistas; Lienzos de la Pasión.

En segundo lugar, las advocaciones e iconografías marianas: Virgen con niño y San Juanito; Virgen de la Antigua. Virgen de Belén; Nacimiento de la virgen; Virgen de las Angustias; Asunción de Nuestra Señora; Virgen de los Remedios; Anunciación, y representaciones de la virgen sin determinar la advocación. En este apartado referente a la Virgen María, me gustaría analizar la advocación de la Antigua; de origen iconográfico hispalense, va a triunfar en América, creándose en torno a dicha imagen una gran devoción. Era conocida por los indios mexicanos como la Gran Dama Noble o "*Tecleciguata*", según el cronista de la época Bernal Díaz del Castillo. Poseía una gran demanda, siendo un total de siete imágenes las enviadas en este año.

En tercer lugar la iconografía de Santos: San Sebastián; Santa Inés; San Pedro; Santiago; Santa Clara; San Juan Bautista; San Juan Evangelista; Magdalena; San Nicolás; San Agustín; Santo Domingo; San Antonio de Padua; San Jerónimo; Santa Bárbara; San Esteban; San Lorenzo; Santa Susana; Verónica; San Breronimio (*sic*), y San Francisco. La imagen de San Francisco dentro del repertorio de santos era la más demandada en el mundo americano, siendo su explicación muy sencilla; la orden franciscana era la más extensa y de mayor número en el Nuevo Mundo, al menos en esas fechas. De ahí esa demanda de su Santo fundador para rendirle culto en sus iglesias, capillas, etc..

Tan abundante temática religiosa responde al esforzado empeño por parte de los frailes y conquistadores de cristianizar ese Nuevo Mundo, siendo la escultura y la pintura un medio muy eficaz como atestiguan los propios cronistas.

Mostraremos envíos que ejemplifiquen esta temática religiosa: así el mercader sevillano Pedro de Morales de Mereta registró el 23 de junio con destino a Nueva España las siguientes obras: “ *En un caxon nº 1 ; dos Salvadores; dos Magdalenas; dos San Sabastianes; dos San Breronimio(sic); una Santa Inés; un San Pedro; un Santiago; dos nuestra señora de la Antigua; cuatro señoras de Belén; un nacimiento; un San Francisco; dos descendimientos de la cruz; dos crucificados; tres retablos de San Juan Bautista; tres retablos de San Juan Evangelista; tres retablos del nacimiento de nuestra señora; veinte y ocho más pequeños que son los siguientes: dos San Sebastianes; dos Magdalenas; un San Francisco; cinco imágenes de nuestra señora de la Antigua; tres imágenes de nuestra señora de Belén; una señora de las Angustias; un retablo de la Tentación; un San Nicolás; un San Agustín; dos advocaciones de nuestra señora; dos crucificados; un santo Domingo; dos San Antonio de Padua; cuatro retablos de la Resurrección. En un caxon nº 2; un San Francisco grande; un Salvador grande; una Magdalena grande; un Santiago grande; dos San Jerónimo grande; una imagen de nuestra señora de Belén con un niño y una jarra de açuenas; un Bautismo de nuestro Señor; un lienzo guarnecido de la Salvación; un lienzo guarnecido de San Francisco; un retablo de dos puertas de nuestra señora de Remedios; un retablo con nuestra señora de Belén con dos puertas a un lado San Nicolás de Tolentín y al otro Santa Inés; dos retablos pequeños de Santa Clara; dos retablos pequeños de la Resurrección; un retablo grande con puertas de un crucificado. Y un caxon nº 3 con: una imagen de Nuestra Señora de Belén con dos puertas negras; dos retablos de la Adoración de los tres Reyes Magos; un retablo de un crucificado con dos puertas negras; una imagen de Nuestra Señora de Belén de dos puertas con un niño a brazos y Nuestra Señora con la manzana en la mano; una Magdalena mediana; un Ecce Homo mediano; una Nuestra Señora con un niño sentado en un coxin verde; dos crucificos (sic) pequeños; una Santa Barbara mediana; dos retablos pequeños de la Resurrección; dos retablos pequeños de Santa Clara; seis lienzos al óleo, dos de Nuestra Señora de la Antigua, dos Salvaciones, una Asunción y una boda quando el señor envió a buscar gente al combite. Ninguna de estas pinturas con cosa indecente”¹⁵. Elvira de Bues (sic) registró con destino a Tierra Firme “Un retablo del nacimiento en cuadro; un retablo de Cristo crucificado; un retablo de un Ecce Homo, un retablo de San Jerónimo; un retablo de Santa Susana; un retablo de San Sebastian; todos ellos a ducado cada uno; 19 lienzos al temple dovocionales a 11 reales cada uno; un lienzo al óleo de la Veronica; un lienzo al óleo de Nuestra Señora de la Antigua; un lienzo del Triunfo de Nuestro Señor Jesucristo con cuatro evangelistas a cuatro ducados; cinco niño Jesús a dos reales cada uno”¹⁶. Cristobal Gómez envió con destino a Tierra Firme “ una imagen de Nuestra Señora de Belén que costó 16 reales; un San Francisco en tabla a 21 reales; una imagen de Nuestra Señora de la Antigua que costó 88 reales; un rostro de Cristo a 8 reales; un Ecce Homo a 16 reales; una imagen de la Quinta Angustía a 22 reales; un San Jerónimo a 8 reales; y 24 rostros de Papas que costaron a 72 reales”¹⁷.*

En el siguiente grupo englobaremos las pinturas de género histórico, las cuales también tiene cabida en las obras exportadas a América. Estas normalmente estarían destinadas: a casas

¹⁵ A.G.I., Leg. 1082, cpt. 13ª, fols. 33 y 34.

¹⁶ A.G.I., Leg. 1084, cpt. 4ª, fol. 150.

¹⁷ A.G.I., Leg. 1084, cpt. 4ª, fol. 104. Este tal Cristóbal Gómez pudo ser el pintor que firma una tabla de la Inmaculada en 1589, conservada en el Palacio Arzobispal de Sevilla.

consistoriales, palacios virreinales, residencias nobles, etc.. Normalmente este género de pinturas venían a ser exaltaciones de batallas triunfantes y victorias imperiales. Así pues, veamos los ejemplos encontrados, todos con destino a México: Andrés Franco “*seis lienzos pintados de batallas*”¹⁸, Diego de Guerra “*un retablo del Emperador Carlomagno*”¹⁹, Andrés Franco “*once lienzos pintados de las Victorias de Carlos a 16 reales cada uno*”²⁰. Estos lienzos de las victorias de Carlos V, pueden ser una versión de la impresión de doce dibujos de Martín Heemskerek (1498- 1574), grabados por Theodore Volkerstszoon Coornhert y publicados por Hieronymus Cock en 1556, titulados “*Las más famosas victorias de Carlos V*”. Y con destino a Tierra Firme: Baltazar de Nabarrete “*24 lienzos de la Historia de los Emperadores pintados a 10 reales cada uno*”²¹.

Por último catalogaremos aquellas pinturas con una temática indeterminada; se registraron 96 lienzos pintados 24 retablos sobre tabla, en la que tan sólo nos indicaban lo citado (lienzo o retablo). Aparte hay otras en la que tampoco nos indican la temática, pero sí su procedencia o estilo: 80 lienzos pintados de Flandes. 5 retablos al óleo sobre tabla de Flandes. Como podemos observar la pintura flamenca tuvo un gran desarrollo. Sabemos que durante estas fechas, en Sevilla, ciudad cosmopolita, existían talleres de pintores de procedencia flamenca, además debemos tener en cuenta que dicha pintura gozaba de una gran demanda peninsular, siendo muchas las obras enviadas desde Flandes. Esta pintura que cautivaba y despertaba el interés de los españoles, también había de cautivar a sus nuevas tierras. La influencia del arte flamenco fue importante en el progreso del Arte en “*nuestra América*”, como decía el insigne Alonso de Zorita, oidor de Santo Domingo en 1547, repitiendo al cronista franciscano Motolinia: “*Han salido grandes pintores después que vinieron las imágenes de Flandes y de Italia, y no hay retablo ni imagen por mui prima que sea, que no la saquen y contrahagan, en especial los pintores de México, porque allí va a parar todo lo bueno que se lleva a Castilla ... ahora hacen tan buenas imágenes como en Flandes..*”²².

III. OBJETOS MOBILIARIOS

También fueron enviados al Nuevo Mundo este tipo de objetos, hallándose entre los registros: cajas de Italia, marcos, escritorios de Alemania, cajas de madera decoradas con relieves o pinturas, camas y cajas de guadamacés con figuras de santos, con distintas advocaciones de la virgen, temas amorios, juguetes etc.. Así, un tal Velázquez envió con destino a Santo Domingo “*Dos camas de guadamacés de figuras de santos de la Generación de Nuestra Señora de la Merced*”²³. Alonso Ruiz de Valencia “*Una caja de guadamacés de figuras que costó 30 mil mara-*

¹⁸ A.G.I., Leg. 1082, cpt. 9ª, fol. 28.

¹⁹ A.G.I., Leg. 1083, cpt. 3ª, fol. 197.

²⁰ A.G.I., Leg. 1083, cpt. 6ª, fol. 115.

²¹ A.G.I., Leg. 1084, cpt. 1ª, fol. 79.

²² Alonso Zorita: *Historia de la Nueva España*. Tomo I, Madrid, 1909, pág. 293. Nota extraída de la obra de Emilio Rodríguez Demorizi: *España y los comienzos de la pintura y escultura en América*, Madrid, 1996, pág. 31.

²³ A.G.I., Leg. 1082, cpt. 3ª, fol. 91.

vedies”²⁴, y Antón de Comiço (sic) “*Dos camas de guadamacés con su antepuerta con figuras grandes de santos del linage de nuestro señor*”²⁵, estos dos últimos envíos con destino a México.

Con respecto a los “juguetes” creo conveniente, por su interés antropológico, destacar al menos uno de los varios envíos registrados: Diego de Trejanos con destino al Perú mandó “48 muñecas y 46 caballitos”, entre otras cosas²⁶.

IV. PLATERÍA Y JOYERÍA

Fue enorme la cuantía y variedad de este arte mandado al Nuevo Mundo. Normalmente tienen una función o carácter de uso personal, de poca importancia artística. Las cantidades de sortijas, gargantillas, anillos, sobretocas, crucecitas y cadenas mandadas a América es enorme. Tan sólo destacaremos como ejemplo el envío de Alonso Marquez; el cual registró con destino a Santo Domingo “*una docena de gargantillas de medallas, una gruesa de sortijas de bufaro, una gruesa de sortijas de azabache, una gruesa de medallas, una gruesa de sarsillos de azabache, una gruesa de cuentas de ámbar, una docena y media de rosarios de azabaches labrados*”²⁷. No ha aparecido ningún envío de piezas litúrgicas importantes como cálices, ostensorios, etc.

V. ESTAMPAS Y GRABADOS

En todos los barcos registrados no había uno que no llevase grabados. La temática de los mismos la podemos dividir en dos grandes grupos; una primera de carácter devocional, siendo la segunda de tipo histórico. Éstos poseen una importancia vital por su función didáctica y fuente de inspiración para los artistas. Son múltiples los ejemplos referente al envío de estampas o grabados, destacando los siguientes, todas ellas con destino a México: Juan de Narria “*una gruesa de papeles pintados de a medio pliego a ocho reales*”²⁸; Andrés Franco “*cuatro docenas de papeles pintados de historias de Francia*” pliegos a diez. Diez docenas de papeles pintados de París. Cuatro gruesas de papeles pintados de historias de Francia”²⁹. Alonso Demerlo “*Cien pliegos de estampas a cincuenta reales*”³⁰; Juan de Narria “*Dos gruesas de papeles de devoción comunes de medio pliego a siete reales la gruesa. Una gruesa de imágenes de devoción a catorce reales. Trece docenas de papeles de imágenes de devoción*”³¹; Y con destino a Cartagena de Indias los siguientes envíos: París Bellón “*Quince docenas de papeles de devoción. Dos gruesas de papeles de devoción. Sesenta docenas de imágenes de devoción*”³²; Bernal García Villamarín “*Una gruesa de imágenes de devoción a cuatro reales. Cuatro docenas de imágenes de devoción*”³³. Queda así constatado el paso a Indias de estampas que luego fueron inspiración para los artistas en numerosas pinturas y esculturas.

²⁴ A.G.I., Leg. 1082, cpt. 9ª, fol. 75.

²⁵ A.G.I., Leg. 1082, cpt. 10ª, fol. 60.

²⁶ A.G.I., Leg. 1084, cpt. 4ª, fol. 99.

²⁷ A.G.I., Leg. 1083, cpt. 7ª, fol. 152.

²⁸ A.G.I., Leg. 1082, cpt. 10ª, fols. 61, 62 y 63.

²⁹ A.G.I., Leg. 1082, cpt. 10ª, fol. 49.

³⁰ A.G.I., Leg. 1083, cpt. 1ª, fol. 61.

³¹ A.G.I., Leg. 1083, cpt. 6ª, fols. 19 al 47.

³² A.G.I., Leg. 1084, cpt. 2ª, fol. 62.

³³ A.G.I., Leg. 1084, cpt. 2ª, fol. 67.

VI. HERRAMIENTAS

Fueron importantísimas en el contexto americano debido a la falta de las mismas en aquellas regiones, siendo otro producto usualmente enviado. Estos utensilios facilitaban la óptima realización técnica de la obra. Por lo tanto hay que calibrar este aspecto a la hora de enjuiciar las piezas americanas, ya que si faltaban herramientas o estaban deterioradas el resultado sería de menor calidad. Así encontramos: Buriles para plateros; Fibra para plateros³⁴; Limas³⁵; Taladros para perlas; Buriles³⁶; Cinceles; Martillos; Porrillas; Tenazas; Martillejos para limar³⁷.

VI. TEJIDOS Y TELAS

Destacar los bordados, este fue el material que más se exportó al mundo americano. En este apartado debo mencionar la gran cantidad de capillejas realizadas en seda y con brocados de oro que fueron exportadas al Nuevo Mundo, con la finalidad de ser vendidas a iglesias y conventos. Así por ejemplo Fernández de Castro registró con destino a Nueva España “*cuatro capi- llejas de oro en un ducado y doscientas piezas de puntilla de oro y seda*”, entre otros muchísimos envíos³⁸.

VII. LIBROS

Nos encontramos en este caso con mercaderes que se dedicaban exclusivamente a la exportaciones de libros. Como ejemplo tomaremos la figura del mercader Francisco Gutiérrez, el cual registró con destino a Nueva España “*Doce crónicas del Emperador. Dos símbolos de la fe de Fray Luis. Dos de la vanidad del mundo. Dos compendios de Navarra. Dos sumas de Medina. Un coloquio satírico. Dos Juanes Limaco. Artes de servir a Dios. Dos romanceros. Dos selvas de aventura. Un oratorio de religiosos. Un rey Antonio de Chaves*”³⁹.

El papel que desempeñaban los libros en aquellas latitudes era el de transmitir las ideas en la época, un objeto que, desde el principio, intervino en la asimilación de la cultura europea en el mundo americano, es decir, el proceso de aculturación u occidentalización según Grozinski⁴⁰. Haremos referencia en este apartado a otros estudios que han trabajado con la misma documentación, pero extrayendo exclusivamente información referente a libros de contenido artístico, como el del profesor Pedro José González García, por ello creo que no es justificable repetir aquí los mismos datos⁴¹.

³⁴ A.G.I., Leg. 1082, cpt. 2ª, fol. 56.

³⁵ A.G.I., Leg. 1083, cpt. 8ª, fol. 120; Leg. 1083, cpt. 7ª, fol. 59; Leg. 1084, cpt. 2ª, fol. 239.

³⁶ A.G.I., Leg. 1083, cpt. 7ª, fol. 59.

³⁷ A.G.I., Leg. 1084, cpt. 2ª, fol. 88.

³⁸ A.G.I., Leg. 1082, cpt. 1ª, fol. 123.

³⁹ A.G.I., Leg. 1082, cpt. 10ª, fol. 86.

⁴⁰ González Sánchez, Carlos Alberto: *Los Mundos del libro. Medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los S. XVI y XVII*. Sevilla, 1999.

⁴¹ González García, Pedro José : “ Algunas fuentes bibliográficas para el arte hispanoamericano del S. XVI” en *Actas sobre Andalucía y América en el S. XVI*, Vol. II, Sevilla, 1983.

Un proyecto de Silvestre Pérez para Colombia

I. MORCOTE (CASANARE) DE MISIÓN JESUÍTICA A CONVENTO RURAL AGUSTINO

El asentamiento indígena de Morcote se reorganizaría a raíz del ingreso de las órdenes religiosas en la región de Boyacá. Los franciscanos se radicaron en Tunja en 1550, los dominicos en 1551 y los agustinos en 1585 y de allí salieron a predicar a las diversas regiones, entre ellas los remotos llanos del río Casanare.¹ La caída de población en la región fue el dato más relevante de un accidentado proceso de conquista. Colmenares señala que de los 196.800 indígenas que había en 1551 se redujeron a 52.213 a comienzos del siglo XVII.² Fue así que, para asegurar el control tributario y hacer eficaz la evangelización, se optaría por un proceso reduccional.³

Morcote parece surgir de las capitulaciones que realiza al conquistador Jiménez de Quesada con la Real Audiencia en 1565, donde se dispone congregar los indígenas de aquel poblado y los de Pauto y Támara.⁴ Las instrucciones del Visitador Tomás López en 1559 indicaban la necesidad de estructurar poblados donde hubiera una cantidad de indios que superara el centenar. Los indios de Morcote estaban encomendados a Pedro Niño, pero en 1586, ante la inactividad del encomendero, la Real Audiencia comisiona al Juez Poblador Miguel Fonte quien dió forma fundacional a los pueblos de Paya y Morcote. Así, en febrero de 1586, se abren las calles y se traza la primera iglesia de Morcote en presencia del cura doctrinero Felipe Rodríguez.⁵

¹ Ocampo López Javier. *Historia del pueblo boyacense*. Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá. Tunja. 1983.

² Colmenares Germán. *La provincia de Tunja en el Nuevo Reino de Granada. Ensayo de Historia Social (1539-1800)*. Biblioteca de la Academia Boyacense de Historia. Tunja. 1984.

³ Gutiérrez Ramón (Coordinador). *Pueblos de indios de la región andina. Otro urbanismo americano*. Ed. Abya Yala. Quito. 1993.

⁴ Delgado Daniel. *El Vicariato Apostólico del Casanare*. Ed. Luis Gili. Barcelona. 1914.

⁵ Pacheco Juan Manuel. *Los jesuitas en Colombia*, Tomo II. (1654-96). Bogotá. 1962. pág. 345.

En estos momentos la población indígena superaba los dos centenares, según se desprende de los censos realizados en 1572. Sin embargo la creciente decadencia de los poblados lleva, en 1602, a reducir 125 caseríos en solamente 32 que oscilaban entre 300 y 400 tributarios aunque los encomenderos se oponían a esta política fiscal y religiosa del agregamiento.

El siglo XVII marcará también una situación de inestabilidad, de flujo y reflujo, en la acción misional de la región. Ya en 1604 llegarían a Santa Fe de Bogotá los Agustinos recoletos y se instalarían en el Santuario de Nuestra Señora de la Candelaria del Desierto.⁶

Morcote debió mantener una población indígena estable pues en 1608 actúa como cura de Paya y Morcote el padre Mateo Camargo Zambrano, en 1610 lo hace Sancho Nuñez y en 1614 Andrés Pérez, lo que habla de una continuidad de la tarea misional.⁷

Hacia 1624 comenzarían a misionar, en la región de las serranías de Morcote hacia las riberas del Conurco, donde estaban las rancherías de los indios tunebos y chiricoas, los religiosos de la Compañía de Jesús.⁸

Esta acción misional responde a las directivas surgidas de la visita que ese mismo año había realizado el Arzobispo Arias de Ugarte a la parte oriental de su diócesis donde, en atención a los problemas de adroctinamiento, solicitó a los jesuitas que ingresaran al Casanare. Los religiosos atenderían en esta primera fase los poblados de Chita, Pauto, Támara, Pisba, Paya, Tame y Morcote.⁹ Aparentemente fue el Padre Domingo de Atuña quien pasó a Morcote formando iglesias en aquellos pueblos doctrineros que, con los de Tunebos, Guaseco y Ten complementaría una decena de cabeceras. Luego el jesuita italiano José Dadey reestructuró los poblados, aunque ello le significó crecientes conflictos con los encomenderos españoles por el control que comenzó a ejercer del comercio que estos hacían con los indígenas.¹⁰ Esta presencia jesuita fue breve, pues a raíz de estos conflictos son retirados de las misiones en 1628 y regresarían a ellas en 1659, aunque también por un período corto. La consolidación de estos poblados no fue fácil, como puede verse por la visita que realiza en 1636 a los resguardos indígenas de Labranzagrande y su región el Oidor Juan Valcarcel.¹¹

Los jesuitas según Groot, tenían sus curatos “*en tan buen pie, que no había quién tuviera iglesias mejor paramentadas*” lo que también generó envidias en otros clérigos, que no

⁶ San Nicolás Fray Andrés de. OAR. *Historia general de los religiosos descalzos del Orden de los Ermitaños del Gran Padre y Doctor de la Iglesia San Agustín de la Congragación de España y de las Indias (1664)*. Edición Facsimilar. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá. 1987.

⁷ Archivo Nacional de Colombia. Bogotá. Fondo de Curas y Obispos. Tomo 28. Fojas 35-36, 58, 108.

⁸ Jeréz Hipólito. *Los jesuitas en Casanare*. Ministerio de Educación Nacional. Bogotá. 1952.

⁹ Restrepo Daniel. *La compañía de Jesús en Colombia*. Imprenta del Corazón de Jesús. Bogotá. 1940

¹⁰ Rivero Juan S. J. *Historia de las misiones de los Llanos de Casanare y los ríos Orinoco y Meta. (1739)* Ed. Argra. Bogotá. 1956.

¹¹ Archivo Nacional de Colombia. Bogotá Fondo de Visitas. Tomo 11. Fs. 1-345. (1936)

entendían que ello era “*efecto del gran trabajo y laboriosidad de los religiosos*”.¹² Cuando retornan los jesuitas lo hacen a Tame pero el Padre Dadey, motor de aquel primer intento fallece en Bogotá en 1660. Su intención es radicarse en los llanos del Casanare era de tal magnitud que permutan el afamado curato de Tópaga para obtener el de Pauto, en el que se radica el padre Ellauri con otros compañeros. A Pauto arribará luego el jesuita flamenco Monteverde que había ingresado por la Guayana y de aquí surgieron varios poblados y repoblaciones.¹³

Como se trataba de una frontera “*viva*” también hubo expediciones como la de Alonso Pérez de Guzmán, que en 1628 partió desde Pamplona a pacificar el Casanare y fundó el poblado de Espinoza de las Palmas que fuera destruido por los indios en 1632. El curato de Tame se establecería en 1651 y, al regresar los jesuitas una década más tarde tenía solamente 18 viviendas indígenas (*caneyes*) largas y angostas con unos boquetes en los extremos que obligaban a entrar casi arrastrándose.¹⁴

En 1662 se plantea la conveniencia de un reparto de zonas de influencia regional para la tarea de evangelización e ingresarán para misionar nuevas órdenes religiosas. De este reparto de áreas de evangelización y doctrina llegarían en 1664 los agustinos al Casanare para tomar algunos de los curatos en manos de los jesuitas.¹⁵ Los agustinos recoletos formarían su sede central en Santiago de las Atalayas, aunque desde 1635 habían organizado convento en la Iglesia de San Laureano en Tunja, el que trasladarían en 1739 al Topo.¹⁶

Nuevamente en 1678 se trata de la concentración de poblaciones, esta vez a pedido de los jesuitas que entienden que la dispersión dificulta la evangelización.¹⁷ También encararían la jerarquización del curato de Tame separándolo de su dependencia del de Pauto, lo que demuestra que aún mantenían alguna de sus antiguas doctrinas.¹⁸

Morcote que había quedado bajo control secular tenía, por su lejanía, problemas adicionales. En 1675 el cura Juan Fernández de Palencia se quejaba al Virrey de la resistencia que hacían los indios para poblarse cerca de la Iglesia, pues preferían vivir en “*sus ritos gentilicios y supersticiones*”. Un siglo de evangelización no había dado, por lo visto, demasiado resultado.¹⁹

¹² Groot José Manuel. *Historia Eclesiástica y Civil de la Nueva Granada*. Ed. ABC. Bogotá. 1953, Tomo I, pág. 194.

¹³ Jeréz Hipólito. *Op. Cit.* Véase también Gumilla Joseph. *El Orinoco ilustrado (1745)*. Edición Facsimilar. Generalitat Valenciana. Valencia. 1988. 2 Tomos.

¹⁴ Huertas Ramírez, Pedro Gustavo. “Tame, gloriosa forja de nuestra gesta libertadora”. *Repertorio Boyacense* 325. Bogotá. 1990.

¹⁵ Pérez Gómez José OSA. *Apuntes históricos de las misiones agustinianas en Colombia*. Casa Editorial de la Cruzada. Bogotá. 1924.

¹⁶ Restrepo Mesa Alonso. OAR. *Recuento histórico. Provincia de Nuestra Señora de la Candelaria. 1940-89*. Ed. Creva. Bogotá. 1989 pág. 273.

¹⁷ Archivo Nacional de Colombia. Bogotá. Fondo de Conventos. Tomo XIV. Pág. 2-15. Sobre agregación de poblaciones. 1678.

¹⁸ Archivo Nacional de Colombia. Bogotá. Fondo de Conventos. Tomo XLIV. Pág. 616-623. Petición para hacer curato en Tame, separándolo de Pauto. 1681.

¹⁹ Archivo Nacional de Colombia. Bogotá. Fondo Miscelánea de la Colonia. Tomo 68. Págs. 881-886

II. MORCOTE EN EL SIGLO XVIII

Muy probablemente esta crisis, que llevaba habitualmente a campañas de extirpación de idólatras, obligó a consolidar el caserío de Morcote. Sabemos que en 1700 se estaba construyendo nueva Iglesia y se había asentado un párroco en el pueblo.²⁰

La acción de los agustinos en el Casanare era destacada en 1739 por el cronista jesuíta Juan Rivero que decía: “*Dejadas nuestras primeras reducciones de Chita, Morcote y demás pueblos de antigua feligrasía nuestra, bien asistida el día de hoy por sacerdotes celosos y religiosos agustinos ejemplares*”. Conocemos que en 1755 era cura de Morcote el padre Manuel Guarín quién tuvo, sin embargo, sonados pleitos tanto por estipendios cuanto por enfrentamientos con sus feligreses.²¹ Por Real Cédula del 23 de junio de 1757 se otorgó a los agustinos nuevos curatos en la zona.

Los levantamientos indígenas en la región continuaban y en 1782 los españoles se ven obligados a construir un fuerte en el poblado de la Paya, próximo a Morcote. En 1763 la Paya era, según el cronista Basilio Vicente de Oviedo, un pequeño caserío con una iglesia “*ordinaria, con teja y poco ornato*”, pero los avatares de la frontera le fueron dando relevancia. Agregaba que “*no había blancos*”.²² Tanto en la Paya como en Pisba y Morcote los indígenas además de sus faenas agrícolas de maíz, yuca y plátanos, procesaban el algodón que sembraban fabricando excelentes lienzos.

La expulsión de los jesuitas, ordenada por Carlos III en 1767 y llevada a la práctica por el Gobernador de Santiago de las Atalayas, Francisco Domínguez de Tejada, motivó un profundo cambio en la estrategia misional de la región.²³ Muchas de las parroquias de los jesuitas son ocupadas por frailes dominicos y comienza un período de decadencia donde “*las misiones se despueblan, los templos se arruinan y la llanura vuelve a su estado primitivo*”.²⁴ Entre los aspectos reorganizativos se plantea la división de curatos y en 1770 los vecinos de Nunchía solicitan la erección en su caserío de una parroquia, separada de Morcote, lo que origina un entredicho entre los feligreses.²⁵

²⁰ Archivo Nacional de Colombia. Bogotá Fondo Fábrica de Iglesias. SC 26. Legajo 1. Pág. 956-957

²¹ Archivo Nacional de Colombia. Bogotá. Fondo de Curas y Obispos. Tomo 10. pág. 767 y Tomo 37, pág 835-850.

²² Correa Ramón C. *Monografía de los pueblos de Boyacá*. Biblioteca de la Academia Boyacense de Historia. Bogotá. 1987.

²³ Archivo nacional de Colombia. Bogotá. Fondo de Conventos. Tomo 29. Pág. 198-206. Informe sobre expulsión de los jesuitas. 1769.

²⁴ Huertas Ramírez Pedro Gustavo. Tame... *Op. Cit.*

²⁵ Archivo Nacional de Colombia. Bogotá. Fondo de Poblaciones. Tomo 2. Pág., 838-887. Vecinos de San Carlos de Nunchía piden erección en este pueblo de parroquia, hacen reparos los del pueblo de Morcote. 1770-75.

La llegada de los agustinos recoletos, para reemplazar a antiguos misioneros jesuitas, en los Llanos de Casanare, se produce en esta nueva etapa a partir del año 1776.²⁶ En este momento se están reagrupando poblados pues ha descendido notablemente la población indígena y ha crecido la de criollos y mestizos. También se va favoreciendo la comunicación con los llanos a través de obras como la del puente sobre la quebrada de Siana que franquea el acceso a Labranzagrande.²⁷

También comienza aquí una nueva etapa de organización de morcote y de otros poblados de los Llanos a cargo del clero secular, a los cuales se les reparan los templos y se colocan ornamentos adecuados.²⁸

El Templo de morcote se estaba reconstruyendo en el año 1783 por parte de José Caycedo quién, a causa de ello, tuvo pleitos con el vecindario. En efecto el Procurador José Barragán se queja de los agravios recibidos por el pueblo diciendo que Caycedo a hecho trabajar a todos por la fuerza incluyendo a las mujeres y los “*chinos y chinas*”.²⁹ Caycedo ejercía de tal forma la prepotencia que a quienes reclamaban los mandaba azotar. Entre los testimonios se cuenta el del carpintero Nicolás González, natural de Bogotá y vecino de Poré, quien realizaba la obra del templo de Morcote. Concluido el templo, una década más tarde ejercía como cura del pueblo Miguel Mariano Herrera, pero al finalizar el siglo los agustinos recoletos decidieron privilegiar a Morcote como cabecera de su acción en el Casanare.³⁰

III. LOS AGUSTINOS RECOLETOS Y SU CONVENTO

En el año 1791, el Arzobispo Jaime Baltasar Martínez Compañón había propuesto que se ayudase a la radicación de capuchinos, que ya estaban en las misiones de Santa Marta y en Cuiloto, en la región del Casanare. Un lustro más tarde señalaba el Arzobispo que, “*por su distancia, escasez de religiosos, imposibilidad de ser relevados en tiempo de humedad y dificultad de erigir un Colegio en los Llanos en cuyos confines están situadas las referidas misiones*” los capuchinos “*han rehusado siempre hacerse cargo*” y aconsejaban a los agustinos por hallarse próximos a las del río Meta “*que mantienen en muy buen estado*”. En 1794 el Comisario de las misiones Fray Justo de Santa Teresa propone la creación de un convento cerca de Cuiloto para permitir a los misioneros un acceso fácil a los pueblos misioneros.

²⁶ Archivo Nacional de Colombia. Bogotá. Fondo de Poblaciones. Tomo 2. Pág. 845-901. Cambio de los misioneros jesuitas por agustinos recoletos en las Misiones de los Llanos de Casanare. Año 1776.

²⁷ Archivo Nacional de Colombia. Bogotá. Fondo de Mejoras Materiales. Tomo 19. Pág. 899-922.

²⁸ Archivo Nacional de Colombia. Bogotá. Fondo Curas y Obispos. Tomo 34. Págs. 134-137. Ornamentos para Iglesias de los Llanos. 1777.

²⁹ Archivo Nacional de Colombia. Bogotá. Fondo Fábrica de Iglesias. Legajo 10. Págs 536-555.

³⁰ Archivo Nacional de Colombia. Bogotá. Fondo Curas y Obispos. Tomo 37. Págs. 821-824. Cuentas del cura Herrera. 1793-97.

Sin embargo, desde el censo de 1778 se vislumbraba como Morcote se había convertido en el centro más poblado de los Llanos con 2204 habitantes de los cuales solamente 2 eran blancos y 35 mestizos o criollos. La importancia de la producción textil en el pueblo y el hecho de que allí tuvieran sus casas particulares Gobernadores de los Llanos como Caycedo y Villalonga, le aseguraron al pueblo un perfil elevado en el contexto llanero.

Como consecuencia de ello en 1796 se radicaron en estos poblados cuatro agustinos recoletos y un hermano lego, pertenecientes a la Provincia de Candelaria. El Arzobispo solicitaba al Rey se les permitiera formar un Convento con 16 sacerdotes, 4 legos y 2 donados en el puesto de Morcote de la Provincia de los Llanos de Santiago, aplicándole para su subsistencia el curato del mismo pueblo, que rendía \$ 1300 ó \$ 1500 y en caso necesario el de Labranzagrande de igual valor, el de la ciudad de Pore de más de \$ 2000 y el de Santiago de \$ 1200 o algo más.³¹

Fray Gregorio de nuestra Señora de Guadalajara, Procurador General de la Congregación de los Agustinos Descalzos de España e Indias, tomando en cuenta la importancia de las misiones de los Cuilotos, solicita en 1798 que se ratifique el encargo perpetuo de las referidas misiones, otorgándoseles dos curatos. Insistía en que uno fuera el de Morcote "*donde se pueda fundar Convento o Colegio*" desde donde se atenderían las 14 reducciones que hay a su alrededor, hacia el oriente las del río Meta y al norte las de Cuilotos.

Fue nombrado procurador de las Misiones de Cuilotos Fray José María de los Dolores Pineda, luego que el Rey sancionase el 31 de agosto de 1799 la radicación de los agustinos recoletos en estos poblados. El prior Fray Pedro José López de Cristo Perfecto solicitaba en 1800 la entrega de los curatos de Pore y Morcote de acuerdo a las Reales Cédulas y el traslado de los curas seculares a cargo de las parroquias.

La idea de los agustinos era trasladar desde España 30 sacerdotes y 6 legos para atender el conjunto de las misiones. Mientras tanto construían su Convento en Morcote se contaría con 8 sacerdotes. Estimaban que "*la fábrica y erección de dicho Convento puede confiarse al actual Prefecto Vicario Provincial de dichas misiones*" hasta que se concluyese. Sin embargo había opiniones encontradas pues otros entendían que era "*una impropiedad al empezar este edificio por lo más alto y cabeza de un cuerpo imaginario*" refiriéndose a que no había aún en la región un conjunto de religiosos que justificaran una comunidad. A la vez no era conveniente elegir prior sin existencia física de Convento, apuntándose que los religiosos vivían "*dispersos cada uno en el infeliz y estrecho tugurio de una familia india*".

Para fortalecer esta empresa misional el Arzobispo Fernando Caycedo les agregaba en 1800 el curato de Labranzagrande para complementar las rentas y hacer posible la erección del Convento. Mientras tanto el antiguo cura de Morcote, Miguel Mariano Herrera, solicitaba se les diese una parroquia de similar beneficio a la que entregaba a los agustinos. Para tratar de poner orden en el proyecto, el Arzobispo Caycedo disponía en 1801 que no exista un Prior de comunidad hasta que no esté realizada la obra del Convento y le otorgan al Prefecto de los Agustinos recole-

³¹ Archivo Nacional de Colombia. Bogotá. Fondo de Conventos. Tomo 33. Pág. 295-339

tos un plazo de cuatro años para concluir las edificaciones. Estas disposiciones son aprobadas por Real Cédula del 14 de julio de 1803.

IV. EL PROYECTO DE SILVESTRE PÉREZ PARA MORCOTE

Es evidente que la tramitación del otorgamiento de las misiones a los agustinos recoletos, si bien nació como iniciativa del Arzobispo de Nueva Granada, fue gestionada preferencialmente en la corte madrileña. Muy probablemente fue Fray Gregorio de Nuestra Señora de Guadalajara, procurador general de la Congregación, quién tomó contacto con el arquitecto Silvestre Pérez para que preparara el proyecto para la realización del Convento agustino en Morcote.

Sabemos que en la reunión de la Comisión de Arquitectura realizada el 28 de febrero de 1800, Silvestre Pérez, que actuaba como secretario de la corporación “*manifestó confidencialmente cuatro diseños en borrador para el convento de los PP Agustinos Misioneros de Morcote en América, los cuales fueron completamente aprobados*”.³²

Los cuatro dibujos en borrador (Figuras 1, 2, 3 y 4) se conservan aún en el Archivo de la Real Academia y nos permiten por una parte analizar el proyecto y por otra intuir que los mismos no tuvieron un proceso de completamiento y nuevas tramitaciones internas.³³ La planta es el dibujo más completo y está realizado en tinta al igual que la fachada y el corte de la iglesia, mientras que otro corte quedó esbozado en lápiz.

Carlos Sambricio que ha analizado en detalle la obra de Silvestre Pérez menciona la existencia de este proyecto para Morcote, que fecha en 1798, en el listado de obras efectuado en 1975.³⁴

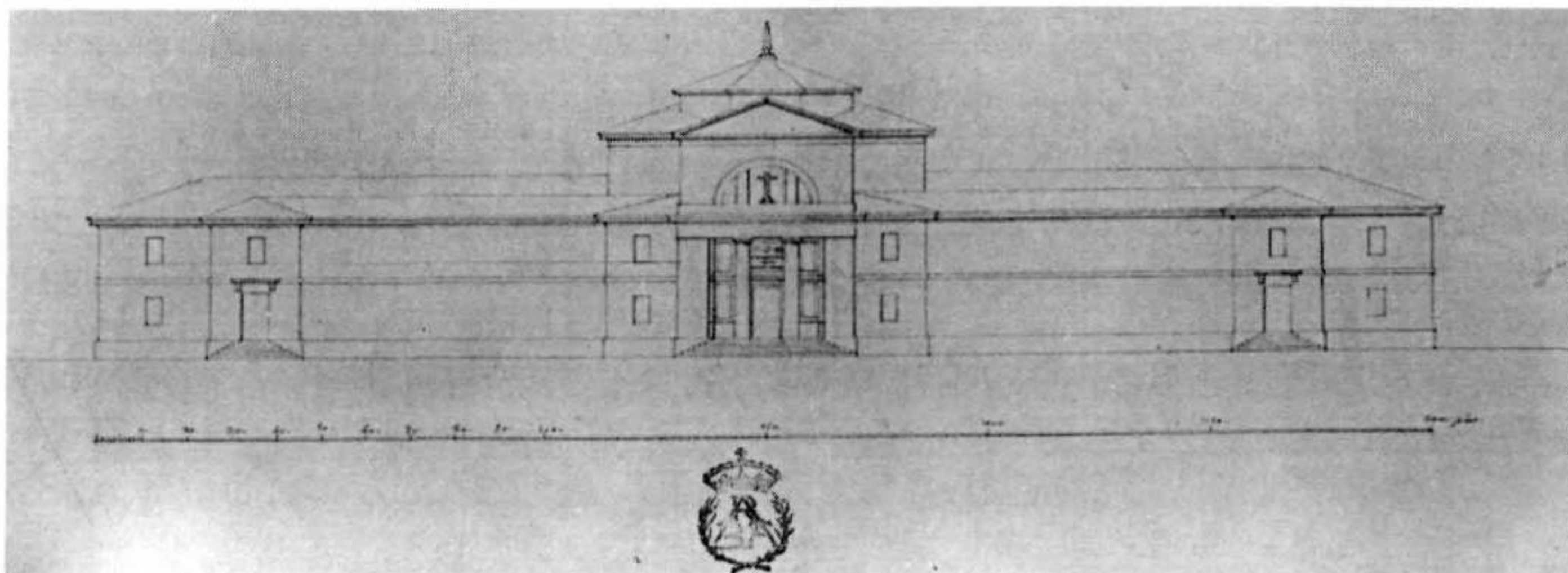


Figura 1: Vista del convento de Morcote. Silvestre Pérez. Archivo de la Real Academia de San Fernando. Inv. A-4019

³² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Libros de Actas de la Comisión de Arquitectura. 139/3. Pág. 317 v. Acta Número 151 del 28 de febrero de 1800.

³³ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Archivo de Planos. Dibujos. Números A-4019, A-4020, A-4021 y A-4288.

³⁴ Sambricio, Carlos. Silvestre Pérez. Arquitecto de la ilustración. Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de San Sebastián. San Sebastián. 1975.

Silvestre Pérez tenía poco más de treinta años cuando abordaba este diseño pero había culminado una exitosa trayectoria en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid donde en 1784 obtenía un Premio, justamente en el mismo concurso en que se premiaba también a Tomás Toribio, uno de los contados arquitectos académicos que se radicaría en América.³⁵

El proyecto de Morcote se realiza cuando Pérez ha regresado de su fructífera estadía de pensionado en Roma y ha sido designado (1796) como profesor de la Academia de San Fernando. Por la fecha que le adjudica Sambricio (1798) sería contemporáneo del diseño de su primera gran obra, la Iglesia de Motrico, aunque por la tramitación de los agustinos en América nos inclinamos a pensar que se trata de un proyecto de 1799 y por ende un poco posterior a aquel.

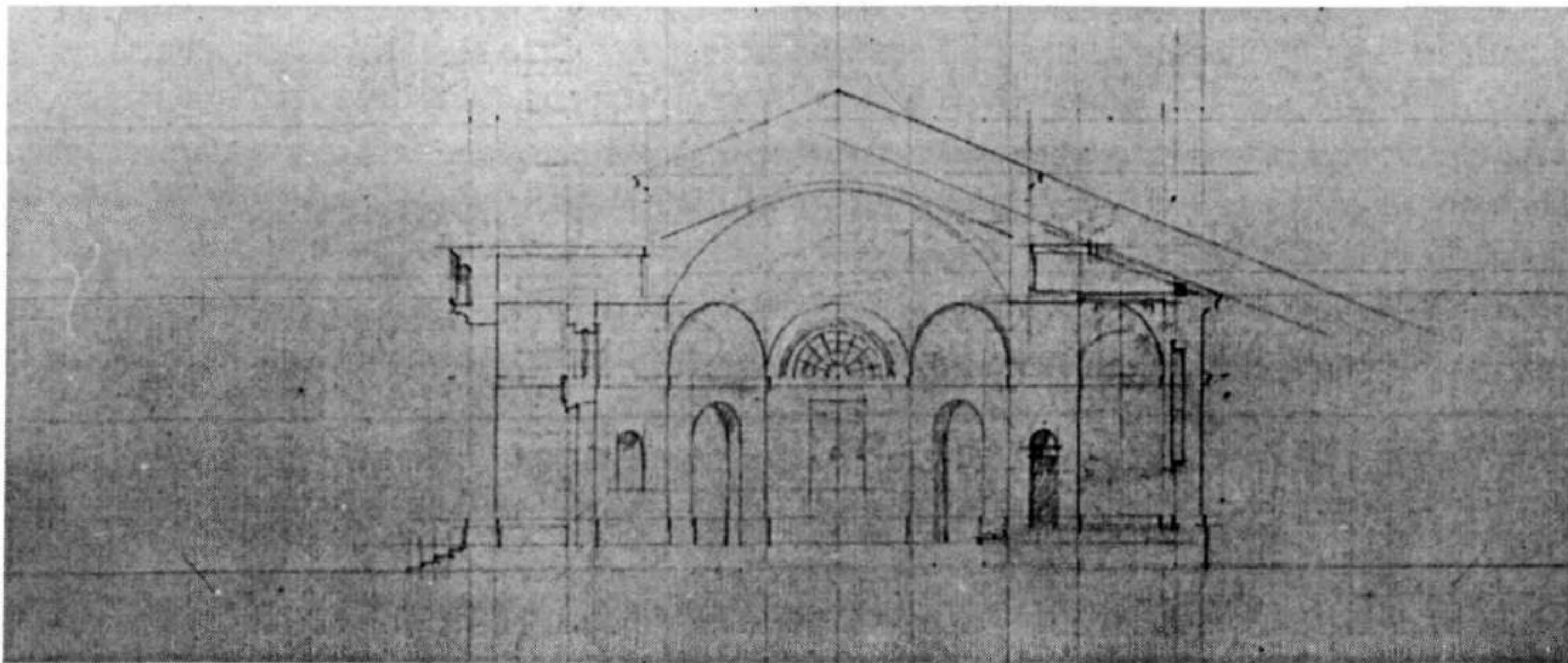


Figura 2: Estudio en lápiz del corte de la iglesia de Marcote. Silvestre Pérez. Archivo de la Real Academia de San Fernando. Inv. A-4020

En lo que no cabe ninguna duda es en la filiación tipológica de la fachada del proyecto de Morcote respecto de Motrico, aunque en el diseño americano el pórtico sea menos espectacular. Sin embargo, tomando las ideas de Milizia sobre la jerarquización de los templos, es evidente que Pérez tanto en Motrico, como en el desolado caserío de Morcote, piensa su iglesia sobre una elevada escalinata.

La respuesta volumétrica que propone Pérez en Morcote para el remate de la falsa cúpula y los brazos del crucero son también similares en Motrico y en el posterior diseño que realiza para la iglesia parroquial de Mugaros en 1804.³⁶

Si bien en el caso de Morcote el templo carece de torres, integrado como está a las demás construcciones del convento, en Motrico Silvestre Pérez la coloca en la parte posterior (esquema de Milizia) y en Mugaros frontalmente. La planta de Morcote es probablemente más tradicional

³⁵ Rodríguez Ruíz, Delfín y otros. *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (1753-1831)*. Madrid 1992.

³⁶ Sambricio, Carlos. *La arquitectura española de la ilustración*. CSIC. Madrid. 1986.

que la de Mugardos, pero sensiblemente próxima a la de Motrico. Si dejamos de lado el pórtico del atrio podemos encontrar la similitud del vano semicircular en la cabecera del templo, aunque espacialmente el diseño americano tenga mayor empaque.

El retablo del crucero de Morcote, esbozado en el corte, guarda algunas semejanzas con el que se atisba en el proyecto de Mugardos. Sobre el altar un retablo clasicista muy afrancesado remata en un medallón con relieve y guirnaldas. Llama la atención el carácter desornamentado de este retablo, cuando el ambiente general del templo que indica claramente la filiación secularizadora del proyecto, tan lejana a las tradicionales manifestaciones de la arquitectura religiosa americana.

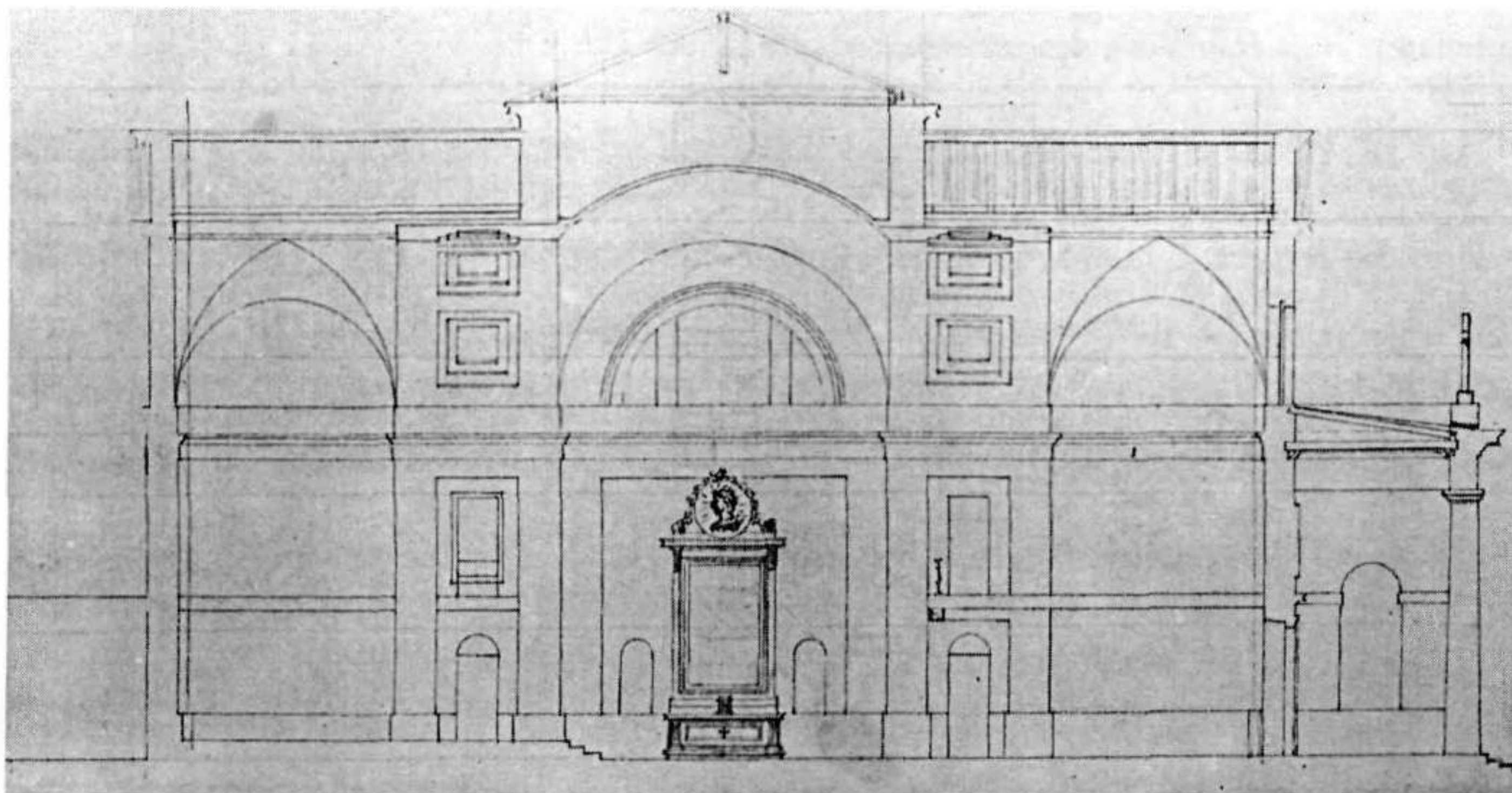


Figura 3: Corte de la iglesia del convento agustino de Marcote. Silvestre Pérez. Archivo de la Real Academia de San Fernando. Inv. A-4021

Otra innovación clara es la localización del coro tras el altar principal, que se avanza hasta el límite espacial, colocándose bajo el arco triunfal acasetonado que define el acceso a la capilla mayor. Es interesante ver como maneja Silvestre Pérez la transición entre el reducido cuerpo de acceso a la iglesia y esta profunda capilla mayor. Opta por un amplio crucero separado por espacios intermedios acasetonados, que corresponden en planta a pequeñas capillas de circulación a sacristías, batisterios y comunicaciones hacia el claustro conventual.

En lo referente al diseño global del Convento de Morcote, la traza de Silvestre Pérez guarda correspondencia con la tipología definida por Juan de Villanueva en un proyecto de 1757 con el cual obtuvo el primer premio en la Real Academia de San Fernando.³⁷

El estudio de Villanueva era también para un Convento de treinta religiosos, aunque

³⁷ Chueca Goitia, Fernando. *La vida y las obras del Arquitecto Juan de Villanueva*. Ed. Gráficas Carlos Jaime. Madrid. 1949.

El estudio de Villanueva era también para un Convento de treinta religiosos, aunque con una extensión de 350 pies, frente a los 300 en que se resuelve Morcote. El partido del primer cuerpo: iglesia central y dos patios de estructura claustral de doble planta flanqueando el templo es similar, pero cambia sustancialmente en la parte posterior del diseño. También la gravitación de la iglesia dentro del conjunto es notoriamente diferente, pero más llama la atención la notable decisión de Silvestre Pérez en Morcote de hacer totalmente ciegas las paredes de la fachada volcando tanto las dependencias de acceso al convento, cuanto los depósitos y almacenes hasta el patio interno.

Una decisión sin duda muy fuerte en un contexto de tradición arquitectónica que se jerarquizaba en la ornamentación de vanos y portadas. La disposición simétrica en los extremos de la portería, y un espacio similar de servicio, a los que se accede por sendas escalinatas semicirculares no obvian la ruda franqueza desornamentada de la fachada.

Es sin duda criticable la decisión de valorar exactamente igual, en aras de asegurar la simetría, el acceso al Convento y las dependencias de servicios (pajar y cuadra) y, lo propio puede señalarse con respecto a la dimensión de los patios en relación con las funciones que cumplen.

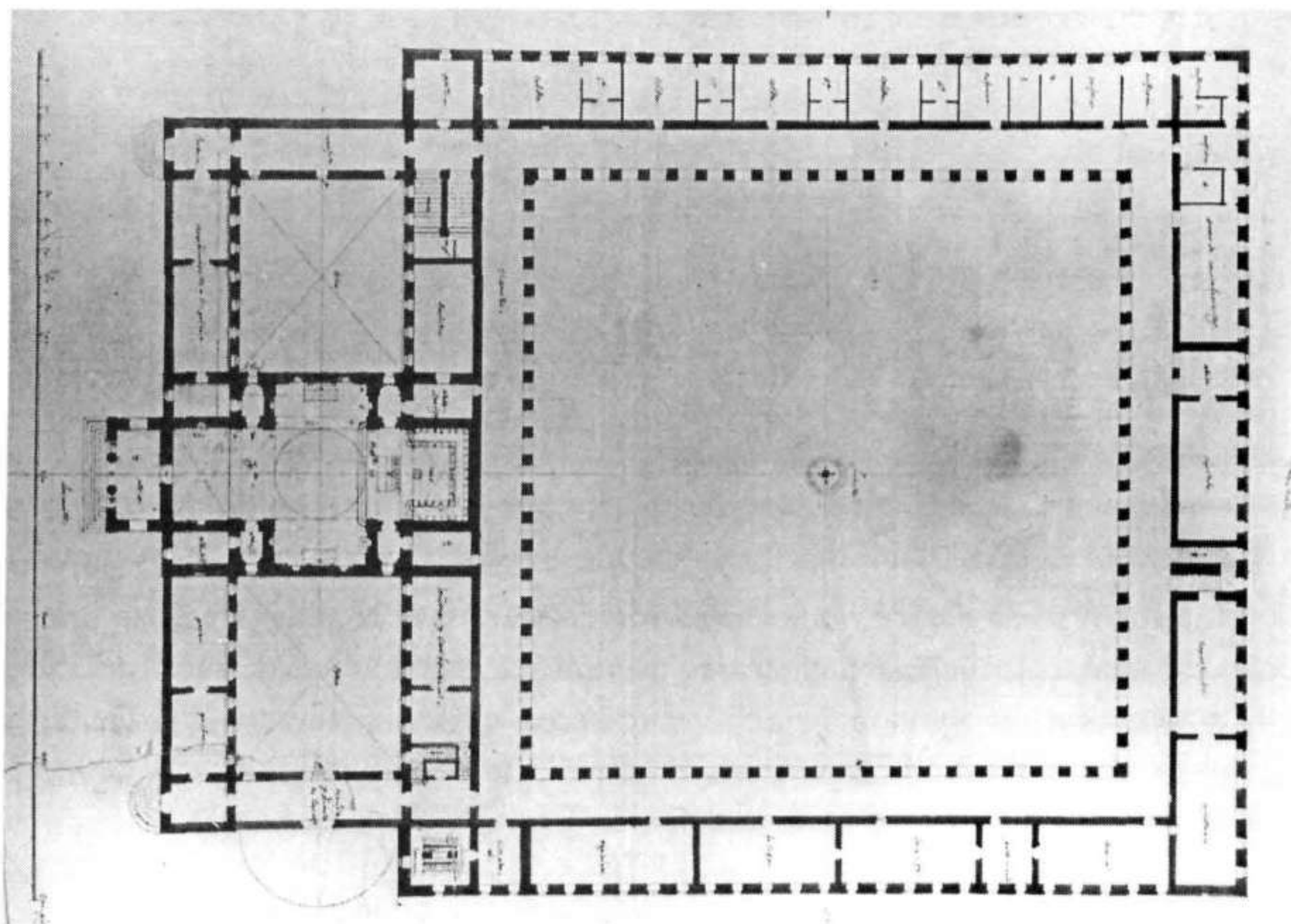


Figura 4: Planta del convento agustino de Morcote. Silvestre Pérez. Archivo de la Real Academia de San Fernando. Inv. A-4288

El diseño de Morcote estaría ubicado en un medio semirural y las dimensiones de su gran patio-plaza posterior parecen evidenciar que Silvestre Pérez asumió este dato del programa. Sin embargo, la generosidad de los espacios para ropería, despensas y bodegas no se compadecen con la dispersión de las áreas funcionales del convento. El refectorio y la sala capitular están al fondo del patio y obligan a un largo tránsito desde las celdas y uno, aún mucho mayor, desde la portería.

El diseño de Pérez es también innovador, respecto de las tradicionales formaciones de las haciendas rurales, en casos conventuales o con casas de ejercicios como eran las de los jesuitas. Un diseño colombiano de mediados del XVIII nos muestra lo que era habitual, la iglesia adosada al conjunto de las construcciones claustrales, donde están ubicadas las residencias religiosas y luego vastos canchones para las actividades agrícolas, ganaderas y eventualmente industriales (telares, chorrilos o batanes).³⁸

Finalmente, como sucede en cierta forma en el convento de Monguí, pesa en el diseño de Morcote una ambientación mucho más urbana que rural, señalando la voluntad de jugar un papel movilizador y consolidador de una estructura poblacional definitiva y jerarquizada. En esto Silvestre Pérez asumió el carácter, cuasi fundacional, que los agustinos recoletos imponían a Morcote como cabecera regional.

La iniciativa llegó, con todo, tarde. Dos siglos y medio de una morosa tarea de organización de las comunidades indígenas y las erráticas políticas territoriales en Nueva Granada no habían logrado ni evangelizar plenamente ni consolidar poblados que se formaban y reducían bajo la voluntad omnímoda de administradores efímeros.

Morcote no alcanzaría a ver concretado su nuevo destino hegemónico pues el proyecto ensoñado, como todos los otros pensados y aprobados en la Real Academia de Madrid, quedaría en papeles.³⁹

La invasión napoleónica y la actuación que le cupo en ella a Silvestre Pérez, con su posterior exilio, seguramente quitaron fuerzas al arquitecto para asegurar la continuidad de su diseño. Los agustinos no tendrían mejor suerte ya que entre 1806 y 1808 el Gobernador Remigio María Bobadilla y Castejón seguiría una larga causa por agravios contra el cura de Morcote Fray José de los Dolores Rivera acusándolo de desacato.⁴⁰

Estas circunstancias, unidas al creciente ambiente independentista que viviría la región impidieron consolidar un proyecto de tamaño envergadura. Desde 1803 los agustinos recoletos tenían a su cargo las parroquias de Morcote y Labranzagrande y en 1806 recibían la casa de Manuel Villavicencio, antiguo Gobernador de los Llanos que residía en Morcote y que la facilitaba para que con su venta se diese comienzo a las obras del Convento y, a pesar del cumplimiento del legado testamentario, las obras no prosperaron por contradicciones del nuevo Gobernador Remigio

*“Los treinta misioneros de España no llegaron a la región y, mientras un informe de fecha de 22 de junio de 1810 verificaba la existencia de un pequeño convento de recoletos en Morcote, el anhelado Colegio nunca funcionó de tal manera que hubiese servido de apoyo a las misiones”*⁴¹

³⁸ Archivo Histórico Nacional. Madrid. Plano estancia jesuítica en Colombia.

³⁹ Gutiérrez, Ramón y Esteras, Cristina. *Arquitectura y fortificación*. Ed. Tuero. Madrid. 1993.

⁴⁰ Archivo Nacional de Colombia. Bogotá. Fondo de Conventos. Tomo 24. Págs. 170-292. También Tomo 49. Págs. 912-926 y Fondo de Curas y Obispos. Tomo 48. Págs. 191-228 y 688-727.

⁴¹ Rausch, Jane m. Una frontera en la sábana tropical. Los Llanos de Colombia. 1531-1831. Banco de la República. Bogotá. 1994. Pág. 216-217.

La última presencia significativa de Morcote en la historia novogranadina se produjo en junio de 1819 cuando llegó Bolívar al poblado encontrándose allí con Francisco de Paula Santander para continuar juntos la campaña libertadora.

Santander había ocupado el Fuerte de Paya, en el camino a Labranzagrande, construido en forma estrellada con un foso seco según se percibe en el plano del Servicio Histórico Militar de Madrid que fuera estudiado por Alberto Corradine Angulo.⁴²

Después de la guerra nuevamente Morcote quedaría abandonado y retornaría a aquel silencio de agrestes soledades donde las violentas ráfagas de viento, que relata un oficial británico del ejército bolivariano, no alcanzaron para borrar definitivamente este fragmento de memoria local que hoy narramos.⁴³

Esta breve historia evidencia que casi tan lejos estaba Morcote de Bogotá como de Madrid. No era mayor la lejanía burocrática de los funcionarios del Virreinato de Nueva Granada respecto de aquel poblado, que la audacia creadora de Silvestre Pérez proyectando su convento para aquel lugar de ninguna parte, es decir, una perfecta utopía.

Tenían, a la vez, otra cosa en común: el encandilamiento de la ilustración que no siempre testimoniaba el uso de la razón. La realidad siempre fue otra cosa y condenó a aquellas ideas grandilocuentes a arquitecturas de papel.

⁴² Corradine, Alberto. *Historia de la arquitectura colombiana*. Ed. Escala. Bogotá. 1989.

⁴³ Terán, Luis (Traductor). *Memorias de un oficial de la Legión Británica. Campañas y cruceros*. Biblioteca Ayacucho. Ed. América. Madrid. s/f. (1919).

Viaje filosófico al interior de la América Portuguesa. La expedición de Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792)

Los *Viajes Filosóficos* fueron creados como un tipo de expedición científica integralmente organizada, dirigida y financiada por el estado lusitano a finales del siglo XVIII, con vistas a un mejor conocimiento y explotación de sus territorios coloniales en América y África. Surgen a finales de la década de 1770 como un resultado más de la reforma universitaria realizada en Coimbra (1772) por el ministro Sebastián José de Carvalho e Melo, Marqués de Pombal, durante el reinado de D. José I. Después de la expulsión de los jesuitas, Pombal se propuso modernizar las instituciones científicas lusitanas, acercándolas al imperio de las luces que, por medio de la ciencia ilustrada, se expandía por Europa.

El principal artífice de estas transformaciones fue, sin lugar a dudas, el italiano Domenico Vandelli que, junto con otros ilustrados extranjeros -principalmente italianos-, acudió a la patria de Camões respondiendo a la invitación de Pombal. Poniendo en práctica los deseos del ministro, estos extranjeros crearon o reformularon cursos universitarios, pero sobre todo introdujeron en Coimbra los últimos conocimientos y metodologías científicos que por entonces se producían en Europa. Como resultado de esta empresa cultural, Portugal pasó efectivamente a contar con una élite intelectual compuesta tanto por jóvenes lusitanos, como por individuos nacidos en las colonias, en primer lugar en Brasil, los que fueron educados bajo estos nuevos principios.

Entre las transformaciones que tuvieron lugar en Coimbra debe destacarse la creación de una Facultad de Filosofía, en la que Vandelli pasó a dictar cursos de Historia Natural y de Química. Él será responsable por la formación de jóvenes científicos que deberán llevar a cabo estudios y reconocimientos en todas las áreas del saber naturalista, además de poseer el necesario instrumental metodológico para el 'conocimiento físico y moral de los pueblos', es decir, capaces de realizar las expediciones científicas tan en boga en Europa. En este sentido, casi como una prolongación de su quehacer docente, Vandelli propone que se lleven a cabo expediciones científicas a las tierras de ultramar que, según él, permanecían tan desconocidas "como en el primer día de su descubrimiento". Estas expediciones serán lo que pasará a llamarse *Viajes Filosóficos*. Con el objetivo de formalizar sus ideas sobre estas empresas científicas, en 1779 Vandelli escribe la memoria titulada

*Viagens Filosóficas, ou Dissertação sobre as importantes regras que o filósofo naturalista, nas suas peregrinações, deve principalmente observar*¹; ahí formula la metodología de estos viajes y los objetivos que deberían ser alcanzados. Se trataba de expediciones de exploración de las riquezas del territorio colonial, principalmente de Brasil. Sus resultados deberían llegar a crear el soporte para que el gobierno lusitano pudiese tomar las decisiones adecuadas, conducentes a una acertada política de explotación colonial.

El mismo año en que Vandelli escribe esta memoria, y también por influencia de la Universidad de Coimbra, ya bajo el reinado de D. María I surge la Academia de las Ciencias de Lisboa, que muy pronto pasará a ser el centro de la discusión científica lusitana y la gran multiplicadora de los conocimientos generados por las luces del vecino centro universitario. A través de manuales de instrucciones como, por ejemplo, las *Breves Instruções aos correspondentes da Academia das Sciencias de Lisboa sobre as remessas dos productos, e noticias pertencentes a Historia da Natureza para formar um Museu Nacional*, de 1781, o el *Compêndio de Observações que formam o plano de Viagem Política, e Filosófica, que se deve fazer dentro da Pátria. Dedicado a sua Alteza Real o sereníssimo Príncipe do Brasil*, por el doctor José Antonio de Sá, de 1783, la Academia pasa a establecer las normas para los viajes y los trabajos filosóficos. El destino primordial de esta modalidad de viaje eran las tierras de la América portuguesa, para lo cual ya en 1778, Vandelli había enviado al gobierno el proyecto de un *Viaje Filosófico*, al que anexaba una relación de instrumentos y demás objetos necesarios para una empresa de este tipo. Como capitán de la expedición, el maestro había indicado a su más brillante discípulo, Alexandre Rodrigues Ferreira².

I. EL VIAJERO FERREIRA Y SU EMPRESA NATURALISTA

La biografía de Alexandre Rodrigues Ferreira ha sido bastante estudiada³. Nacido en la ciudad de Bahía y educado en Portugal, al asumir la jefatura de la expedición científica que viajó por el interior de Brasil entre los años de 1783 y 1792, era un joven de veintisiete años de edad, recién ingresado de la Universidad de Coimbra, donde se había doctorado en Filosofía Natural en 1779. Discípulo brillante de los maestros ilustrados que habían acudido a las tierras lusitanas durante la reforma universitaria impuesta por el Marqués de Pombal, Ferreira se embarcó rumbo a la colonia con el objetivo de "*proceder, en los vastos y casi desconocidos territorios de los Estados de Pará, tierras interiores de Rio Negro, Mato Grosso y Cuiabá, al estudio de la etnografía de las regiones recorridas, a la preparación de productos naturales destinados al Real Museo de Lisboa y, finalmente, a hacer particulares observaciones filosóficas y políticas acerca de los objetos de este mismo viaje*", según se lee en el decreto de su nombramiento, en 1783⁴.

¹ Academia de las Ciencias de Lisboa, Serie Vermelha, ms. 405.

² Además de la expedición a Brasil, el gobierno portugués envió *Viagens Filosóficas* a Mozambique (1783-1793), capitaneada por Manuel Galvão da Silva, y a Angola (1783-1808), capitaneada por Joaquim José da Silva.

³ Sobre la biografía de Ferreira consultar, entre otros, Sá, 1817; Correa Filho, 1939; Goeldi, 1982 y Fontes, 1966.

⁴ Tavares da Silva, 1947:126. En este trabajo, además de informaciones sobre la biografía de Ferreira, el autor también publica algunos documentos del Archivo Histórico Ultramarino; algunos de ellos fueron republicados en Lima, 1953.

Su expedición científica estaba compuesta por un jardinero-botánico, Agostinho Joaquim do Cabo, y por dos dibujantes, José Joaquim Freire y Joaquim José Codina, quienes con la ayuda de la población local, más explícitamente, de indígenas que debían ser instruidos en los oficios de la preparación de animales y aves, habrían de realizar este difícil viaje por las tierras interiores de la América portuguesa. Esta empresa respondía a los intereses impuestos por la política lusitana; con ella se buscaban informaciones sobre los lejanos lugares sujetos a la corona, sobre los pueblos que allí vivían, la existencia de recursos naturales, las formas de explotación y las posibilidades de introducir nuevos productos⁵. Es evidente que, más allá de perseguir el progreso de las ciencias como propósito esencial, esta iniciativa del estado portugués de finales de siglo forma parte de una política imperialista de gran visión estratégica. Así pues, el conocimiento de la naturaleza brasileña conseguida por la expedición capitaneada por Ferreira se encuadraba en el proyecto estatal que, en este caso, procuraba un reconocimiento y estudio de los reinos animal, vegetal y mineral, puestos adecuadamente en el contexto del conocimiento de la Historia Natural, es decir, en el marco de una completa descripción geográfica de cada lugar, con vistas a una explotación más racional de los territorios coloniales portugueses en América.

Asociado a este interés, no debe perderse de vista que los recientes tratados de límites firmados por las dos coronas ibéricas exigían de Portugal la ocupación de los territorios fronterizos conquistados de España, un requisito esencial para la efectiva incorporación de éstos a la América portuguesa, atendiendo al principio de *uti possidetis*, según las palabras del Tratado de Madrid. Este es el caso específico de parte del territorio amazónico y de toda la Capitanía de Mato Grosso y Cuiabá, rica en oro y diamantes, por tanto un territorio clave en el que la expedición filosófica enviada al interior sudamericano debería desarrollar sus trabajos (fig. 1 y 2). El conocimiento sistemático de estas regiones podría contribuir a la estrategia política de ocupación y, al mismo tiempo, garantizar y defender el dominio sobre las tierras ricas en minerales; a mediano plazo, conduciría a una explotación adecuada de sus potencialidades.

La expedición Ferreira dejó numerosas *Memorias* sobre flora, fauna, minerales y poblaciones indígenas; sabemos de la riqueza de los herbolarios, de las colecciones de animales disecados y de las muestras de madera y de minerales; se conserva un cuerpo de centenares de dibujos y acuarelas, un riquísimo acervo de piezas etnográficas de pueblos indígenas y precisas informaciones sobre los territorios recién ocupados por los lusitanos en la línea fronteriza entre las dos Américas ibéricas. A juzgar por este legado, resulta evidente que el *Viaje Filosófico* cumplió con los objetivos que le había impuesto el estado lusitano: una parte del interior de la América portuguesa fue atentamente escudriñada y reconocida.

Mucho se ha escrito sobre el hecho de que los resultados de los trabajos de esta expedición nunca fueron publicados, así como sobre la dispersión del legado, que se inicia con el saqueo perpetrado por los franceses comandados por el Mariscal Junot, en 1808, durante la invasión napoleónica de la península ibérica. Fue entonces cuando una importante parte de la obra de Ferreira y sus compañeros, además de las colecciones de animales disecados y los herbolarios, llegaron a manos de Etienne Geoffroy de Saint-Hilaire. Mas, a pesar de las numerosas pérdidas resultantes de

⁵ Ferraz, 1997 y Nizza da Silva, 1999.

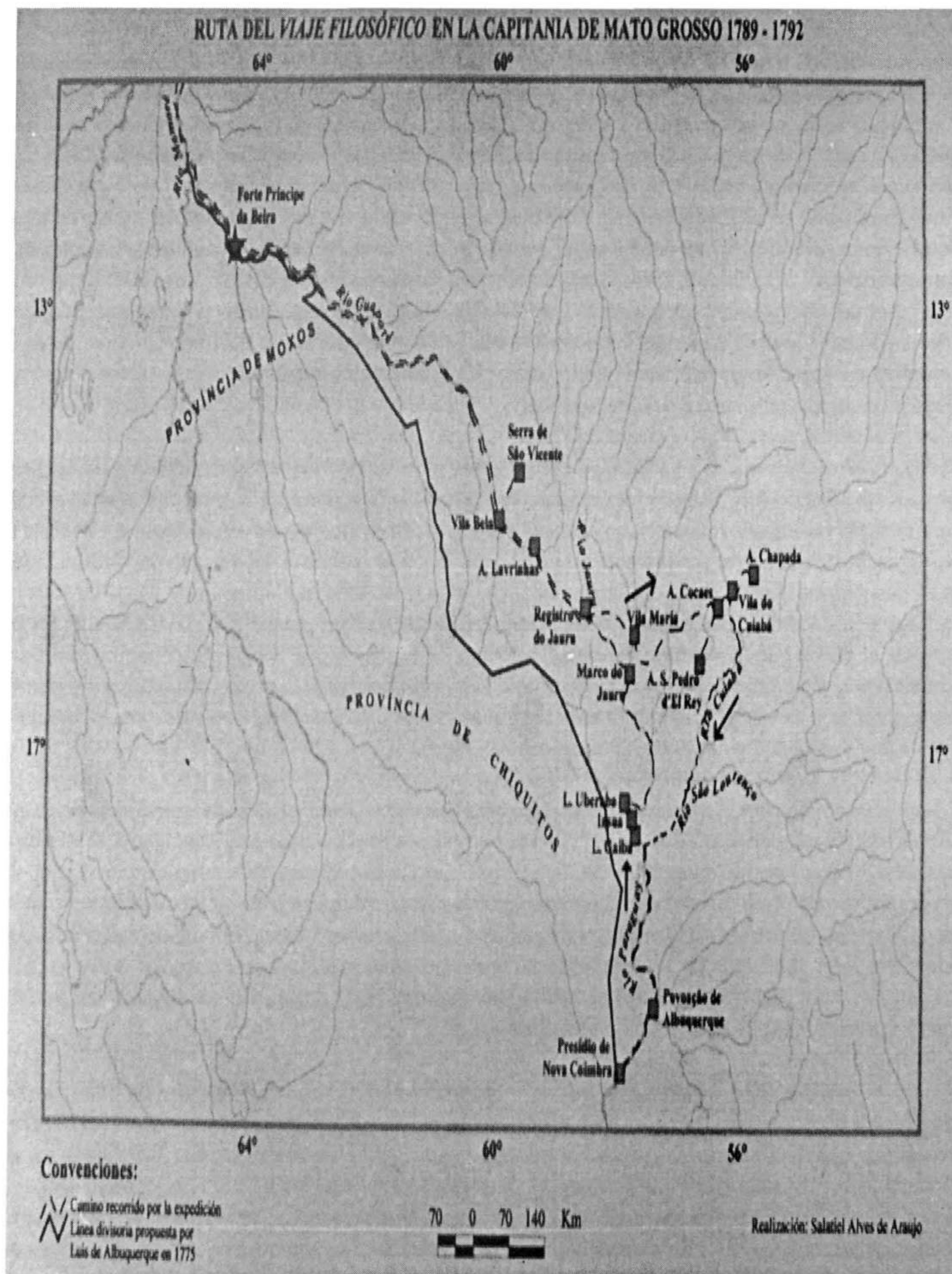


Figura 1. Ruta del Viaje Filosófico de Alexandre Rodrigues Ferreira en Brasil. 1783-1792.

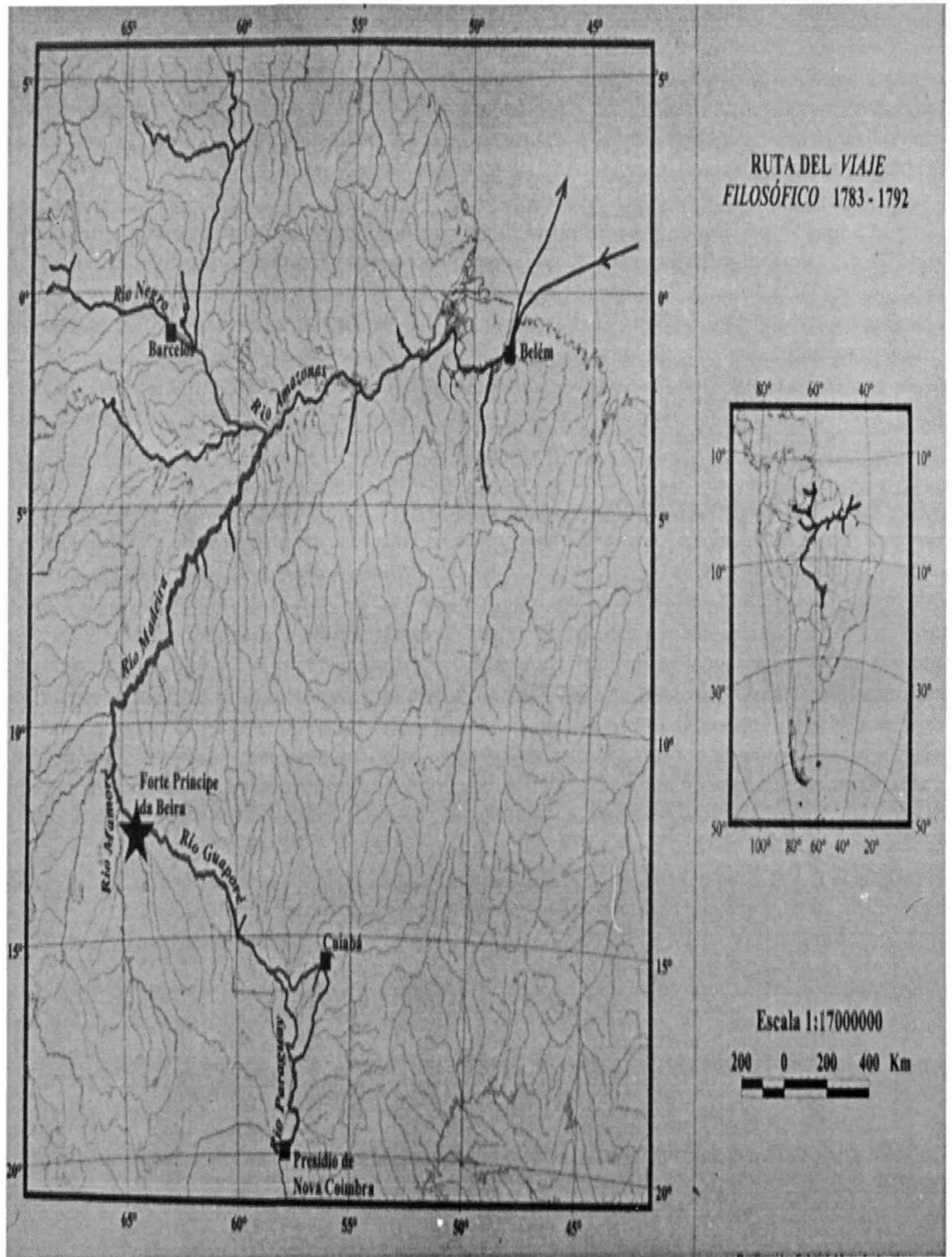


Figura 2. Detalle de la Ruta del viaje Filosófico de Alexandre Rodrigues Ferreira en la Capitanía de Mato Grosso. 1789-1792.

los traslados, saqueos e incendios, aún se conserva un valioso legado en los fondos de instituciones portuguesas y brasileñas, y en parte también en colecciones francesas, que sólo a través de un esfuerzo multidisciplinario podrá ser llevado a la luz pública. Hoy sabemos que no fue sólo Saint-Hilaire quien se benefició de la labor de Ferreira. Según demostró William Simon (1983) en su estudio sobre las expediciones portuguesas del siglo XVIII, mediante el intenso intercambio que mantenían entre sí museos y jardines botánicos europeos, estudiosos como el inglés Joseph Banks, el español Casimiro Gómez Ortega y el propio Alejandro de Humboldt también pudieron tener acceso a los materiales producidos por el trabajo de este brillante naturalista bahiano.

La mayor difusión de los resultados del *Viaje Filosófico* va a darse a partir de mediados del siglo XIX. Últimamente se han publicado importantes conjuntos documentales y han aparecido estudios monográficos sobre la biografía de Ferreira y sobre los trabajos que realizó, analizándolos en el contexto socio-cultural y político en que se insertan. Sin embargo, casi la totalidad de estos estudios se centra en la primera etapa de su viaje, a saber, la estancia en la Amazonia brasileña, concretamente, su permanencia en lo que fueron las Capitanías de Grão Pará y Río Negro, donde efectivamente pasó la mayor parte del tiempo (1783-1788) y recolectó un riquísimo acervo y escribió diarios y memorias.

La segunda etapa, que comprende el trayecto recorrido entre los ríos Madeira, Mamoré y Guaporé, hasta los confines del territorio lusitano en América, en la Capitanía de Mato Grosso y Cuiabá, es sorprendentemente poco conocida y mucho menos estudiada⁶. Tanto más llama la atención este hecho, ya que en aquel momento esa región era uno de los tesoros del estado portugués, por tratarse de un espacio recién conquistado de los españoles, por lindar con el virreinato del Perú y, más aún, por ser rico en oro y en diamantes. Esta preferencia por el estudio de los trabajos dedicados a las capitanías del norte de Brasil, Río Negro y Grão Pará, quizá se justifique a partir de la documentación existente. Mientras que en la primera etapa Ferreira describió diariamente sus jornadas, para el recorrido por las tierras de Mato Grosso no existen diarios. También, comparativamente, la producción de imágenes es considerablemente más escasa: el viaje por las capitanías septentrionales está documentada en casi dos mil dibujos y acuarelas, en tanto -hasta donde sabemos- los del área matogrossense suman aproximadamente dos centenas. A pesar de no contar con igual abundancia de documentación, la correspondencia entre el naturalista y las autoridades lusitanas, así como las diversas acuarelas dejadas por los ilustradores nos permiten afirmar que el *Viaje Filosófico* por la Capitanía de Mato Grosso y Cuiabá tuvo como principales objetivos cuestiones relativas a la minería y al reconocimiento estratégico de la línea fronteriza entre esta capitanía y los territorios castellanos.

LAS TIERRAS HÚMEDAS DE LA CAPITANÍA DE MATO GROSSO Y CUIABÁ

En el contexto de la historia brasileña, los territorios interiores que hoy componen la región Centro-Oeste de Brasil deben algunos de sus rasgos singulares al hecho de haber comenzado a ser incorporados a la América portuguesa tan sólo a mediados del siglo XVIII, a través de la penetración

⁶ Dato observado por Simón cuando señala que "los treinta meses de viaje que Ferreira pasó en la Capitanía de Mato Grosso es una de las menos conocidas incursiones al interior de Brasil" (1983:41).

de los bandeirantes paulistas. Con la violencia que caracterizaba sus actos, estos *portugueses de Brasil*, los bandeirantes, suben los ríos alto-paraguayos y, a través del río Cuiabá, alcanzan el territorio Bororo, siempre en la búsqueda de indios y metales preciosos. Ahí, a flor de tierra encuentran oro, dando inicio a su conquista en 1719. Poco después se funda el *Arraial do Cuiabá*, que algunos años más tarde se transformaría en *Vila Real do Bom Jesus do Cuiabá*, sujeto a la distante Capitanía de São Paulo.

Como en cualquier otra área minera, también ahí la fiebre de las riquezas atrajo inmediatamente a centenares de aventureros que se adentraron más y más en su búsqueda de nuevos yacimientos, expulsando indígenas y, de manera precaria, fueron creando núcleos de población. El eje minero que inicialmente se localizaba en las tierras bañadas por los ríos alto-paraguayos, se trasladó más hacia el oeste, haciendo surgir nuevos pueblos en el valle del Guaporé, en la cuenca amazónica, una región de vegetación más intensa, que entonces pasó a ser conocida con el nombre de Mato Grosso. Cabe recordar que, al menos nominalmente, esos eran territorios castellanos.

En 1749, durante las negociaciones del Tratado de Madrid, Portugal pone en práctica una agresiva política de ocupación, intentando consolidar su dominio sobre los ricos territorios conquistados; despreciando su mayor núcleo de población junto al río Cuiabá, funda *Vila Bela da Santíssima Trindade* para instalar en ella la sede de la recién creada Capitanía de Mato Grosso y Cuiabá (1748), en las faldas de las misiones jesuíticas españolas, en territorio chiquitano. El lugar era totalmente insalubre, pero de un valor estratégico fundamental. Para gobernar la nueva capitanía son nombrados hombres de la más noble estirpe lusitana. Fueron ellos los que, orientados por la corte, pasaron a promover una vigorosa política de ocupación y defensa, erigiendo fortificaciones, presidios, caseríos, poblaciones y villas a lo largo de toda la línea fronteriza, tanto en el Guaporé como en el Paraguay.

En el momento del paso del *Viaje Filosófico*, la Capitanía de Mato Grosso y Cuiabá, de acuerdo con la evaluación de los demarcadores de límites portugueses que visitaron la región en 1786, era "una de las más importantes de todo Brasil, tanto por su extensión y las ya conocidas, mas aún intactas riquezas que guardan sus vastísimos territorios interiores, como por ser la frontera con el vasto, populoso y rico Perú"⁷. Esta importante capitanía ocupaba una superficie de 65.000 leguas cuadradas -lo que en lenguaje contemporáneo equivale a 2.340.000 kilómetros cuadrados-. Sin contar la población indígena, que no consta en las estadísticas de la época, en este extenso territorio vivía una población de apenas 22.000 almas, de la cual, más de la mitad, exactamente 12.000, eran esclavos.

La base económica era la explotación minera, tanto de oro como de diamantes, que eran extraídos de forma rudimentaria en diferentes yacimientos, principalmente en la región del Cuiabá y sus establecimientos de mineración del oro, en la explotación de diamantes del Alto Paraguay y en las ricas minas del Guaporé. Algunas haciendas de ganado se hallaban ya en pleno funcionamiento y la capitanía contaba también con algunos ingenios de caña de azúcar y con una pequeña producción de bienes de subsistencia. Para la comunicación con el litoral, Mato Grosso

⁷ Ferreira y Almeida Serra, 1874

contaba con dos vías fluviales y una terrestre, todas ellas largas, difíciles y peligrosas. Por los caminos fluviales, la comunicación se realizaba ya sea a través de la cuenca alto-paraguaya o por los ríos amazónicos. Esta última partía de Vila Bela y acababa en el puerto de Grão Pará. A pesar de ser más rápida, esta vía no era menos peligrosa y accidentada, debiéndose vencer un salto del río Guaporé, cinco del Mamoré y doce del Madeira, además de soportar fiebres a lo largo de todo el viaje.

La mayor preocupación de los administradores de esta casi aislada capitanía era garantizar el dominio sobre los territorios auríferos conquistados de los vecinos castellanos, principalmente en el valle del Guaporé, debido a la proximidad con los establecimientos españoles que se encontraban al poniente, o sea, en las misiones de Moxos, situadas en ríos que desaguan en el Guaporé y habitadas, como Mato Grosso, por aproximadamente 22.000 almas.

En 1786, poco antes de la llegada de Ferreira, los territorios matogrossenses habían sido recorridos por los comisarios de la tercera partida demarcadora de límites. Luis de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres, entonces Capitán General de Mato Grosso, hombre de vasto saber y de una envidiable percepción estratégica, había ordenado a los ingenieros y matemáticos encargados de la demarcación, que reconociesen las verdaderas condiciones de defensa de la capitanía. Los resultados fueron presentados en un minucioso estudio, por medio del que las autoridades lusitanas tomaron conocimiento de que, si bien en el Guaporé existían las condiciones de contener un posible ataque castellano, los ríos pantaneros se ofrecían como anchas puertas al libre acceso de los vecinos, en el caso de que quisiesen llegar a las ricas minas de oro y diamantes de Cuiabá y del Alto Paraguay. Por lo tanto, era necesario un inmediato reconocimiento de los lugares con el fin de determinar sus posibilidades para una ocupación efectiva. Es justamente en medio de estos acontecimientos que se explica la presencia del *Viaje Filosófico* de Ferreira entre los ríos y las tierras matogrossenses.

II. EL VIAJE A MATO GROSSO

En noviembre de 1786, Ferreira y sus compañeros, el jardinero-botánico y los dos dibujantes, están en la villa de Barcelos. Habían terminado una fase de sus trabajos y esperaban ahí las nuevas decisiones de Lisboa sobre el destino a seguir: podrían continuar en la región norte, entrando en el Japurá, o descender rumbo al Madeira. Mas, lo que Ferreira realmente quería era retornar a Portugal porque, como explica al ministro Martinho de Melo e Castro, "*se cumplen ya los casi tres años que un naturalista puede trabajar en tan diferentes reparticiones*"; y aclara con preocupación: "*cuanto más se prolongue la recolección de los productos, más se demorará después el conocimiento individual de cada uno en el confuso caos de millares de los diversos productos*", pero, como fiel servidor, también acota, "*Su Excelencia resolverá lo que sea conveniente*"⁸. De hecho, ya se habían cumplido los tres años desde que Ferreira y sus compañeros iniciaran el recorrido de los ríos y tierras de las Capitanías de Grão Pará y Rio Negro, de donde había enviado a Lisboa ricas colecciones de historia natural, memorias, además de dibujos y objetos.

⁸ Lima, 1953:160. Esta obra publica una vasta serie de documentos del *Viaje Filosófico* a Brasil, guardados en el Archivo Histórico Ultramarino.

Al salir de Portugal en 1783, Ferreira llevaba claras instrucciones de la ruta a seguir: los “*desconocidos territorios de los Estados de Pará, tierras interiores de Rio Negro, Mato Grosso y Cuiabá*”⁹. Después de tres años, sin embargo, la incertidumbre parece apoderarse del destino de la expedición. La abundante correspondencia del naturalista con el ministro Martinho de Melo e Castro y con el gobernador de Rio Negro, João Pereira Caldas, es reveladora del disgusto que le provoca esta indecisión¹⁰.

A finales de 1788 llegan a Pará las Reales Órdenes, que determinan los caminos que Ferreira y sus compañeros deberán seguir: llegar hasta el río Madeira y, a través de él, seguir a la Capitanía de Mato Grosso y Cuiabá. En esta capitanía deberían centrar su atención principalmente en cuestiones de la minería. Más que el reconocimiento de la flora y la fauna, según sus propias palabras, el naturalista lleva a cabo “*un viaje mineralógico*”¹¹.

Ferreira debía hacer el viaje por el camino fluvial que comunicaba la Capitanía de Grão Pará a la de Mato Grosso, cuyo trayecto era bastante conocido y descrito en varias *Relaciones* desde la década de 1740. Mas, de la expedición no sólo se exigía que hiciese su camino por estos ríos, sino que realizase también un “*análisis filosófico*” de aquellos lugares y elaborase una documentación visual de todo el trayecto fluvial que había de recorrer, lo que implicaba que esta parte de la empresa fuese aun más demorada. Los preparativos requirieron de más de ocho meses. Se pensó en todo, desde la botica hasta las docenas de gallinas destinadas al sustento de los enfermos, los millares de kilos de harina y demás tipos de alimentos, las necesarias medidas para su conservación y las provisiones para su reposición. Se pensó también en los “*remedios espirituales*”; para éstos se solicitaba la presencia de un capellán provisto del “*correspondiente altar portátil, de algunos cubos de hostias bien examinadas, de vino y de algunas libras de cera para velas, para que todo sirva al ejercicio de su ministerio*”. Se hizo construir nuevas embarcaciones rigurosamente adecuadas a las necesidades de los trabajos naturalistas; pero la gran dificultad era el reclutamiento de una tripulación. No se conseguían indios remeros. El viaje entre Pará y Mato Grosso aterrizaba a la población, principalmente por su alto índice de mortalidad: si la desgracia no acontecía durante el viaje, se fallecía “*después de llegar a las poblaciones, puesto que llegan a ellas ya acosados por las conocidas molestias*”, según se describe en un relato dirigido al gobernador de Mato Grosso. Con la intención de mejorar estas condiciones, se montó una compleja red de apoyo; el paso de la expedición fue avisado a todos los núcleos de población del trayecto, desde la villa de Barcelos, localizada en las márgenes del río Negro, hasta el Fuerte Príncipe da Beira, la última parada antes de llegar a Vila Bela, y las autoridades locales fueron instruidas “*para ofrecer el auxilio de personas y de vituallas que requiriesen y de acuerdo con las urgencias que tuviesen*”¹².

Finalmente, en los últimos días de agosto de 1788, los barcos del *Viaje Filosófico* comenzaron a descender por el río Negro, de ahí al Amazonas, y a través de éste penetraron en el Madeira;

⁹ Tavares da Silva, 1947:126

¹⁰ Lima: 1953: 209-213

¹¹ Idem: idem: 314

¹² Idem, idem: 242; 250; 251.

en octubre de 1789 llegaron a la capital de Matto Grosso. Fueron trece meses y dieciocho días de viaje, de los cuales siete meses y medio “se dedicaron a estudios y recolecciones” y los demás “fueron empleados en viajar”¹³. A través del *Roteiro das viagens, que fez pelas capitánias do Pará, Rio Negro, Mato Grosso, e Cuiabá, Alexandre Rodrigues Ferreira*, conservado en la Biblioteca da Ajuda, es posible seguir casi paso a paso el periplo fluvial de esta expedición. Parte de ella puede verse también en los dibujos y acuarelas del segundo de los dos volúmenes de imágenes que posee el Museo Bocage de Lisboa. La vida cotidiana, a su vez, puede reconstruirse con ayuda de las informaciones que contiene la correspondencia entre Ferreira y los gobernadores de Pará y Mato Grosso, mantenida a lo largo de todo el viaje.

Durante el recorrido fluvial, Ferreira debió lidiar no sólo con los obstáculos naturales que constituían los numerosos saltos de los ríos Madeira, Mamoré y Guaporé; también tuvo que enfrentar las rebeliones y deserciones de los indios remeros -con el consecuente entorpecimiento de la marcha del viaje-, así como con la falta de alimentos y las ya anunciadas enfermedades que afectaban a todos por igual. El primero que “*poco después de entrar en el Mamoré enfermó gravemente de accesos de fiebre intermitentes* (en el original: *sezões*) fue el dibujante Joaquim José Codina”. Después, ya en el Fuerte Príncipe da Beira, le tocó a Ferreira “*junto con el otro dibujante, José Joaquim Freire*”. Según el naturalista, la enfermedad de ambos llegó a tal extremo que fueron “*sepultados en Barreiro do Sítio dos Garajuz*”, refiriéndose con ello a una de las formas de cura usada entonces en aquellos remotos parajes. La gravedad fue tal que los dibujantes ya no pudieron documentar el final del viaje: “*Freire fue quien más sufrió, no hubo molestia que no lo atacase, ya fuesen sezões, corrução¹⁴, sarna, disentería, etc.*” escribió el naturalista. Pero fue el jardinero-botánico, que hasta entonces parecía el más fuerte de todos quien, no resistiendo las fiebres de la terrible *corrução*, falleció en los brazos de su jefe poco después de llegar a Vila Bela¹⁵.

La llegada a esa capital no les trajo alivio alguno; la ciudad entera “*se hallaba atacada por horrorosas epidemias de catarrais, sarampión, garrotilhos, pontadas y disenterías*”. La situación era calamitosa y ni siquiera los animales estaban libres de males. “*Por los campos morían tapires, cerdos, venados, bestias de carga y caballos, hasta incluso las aves*”¹⁶.

Vila Bela había sido construida en un terreno inundable y su insalubridad era bien conocida; la elección del lugar estuvo determinada por su proximidad con las misiones de Chiquitos y Moxos, es decir, por razones defensivas. En el momento de la visita de Ferreira, aquella localidad contaba con aproximadamente 7.000 almas y, a juzgar por sus palabras, presentaba un aspecto lamentable: “*hubo días en que en el cementerio de esta villa se sepultaron nueve y hasta diez muertos, y desde finales de agosto próximo pasado hasta inicios de enero del corriente, en los dos pequeños caseríos de Santa Ana y Pilar, fueron 75 personas*”. Según el viajero, fue en 1789, esto

¹³ Idem, Idem: 295

¹⁴ Se trata de una enfermedad conocida también como *máculo*; es una grave infección del recto, que provoca una extremada dilatación del ano, llegando a un estado gangrenoso de consecuencias letales.

¹⁵ Tavares da Silva, 1947b: 339

¹⁶ Ferreira, 1790, Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, ms. 21,2,2, n.º12; y Lima: 1953: 295-296

es, el mismo año de su llegada, que el sarampión apareció por primera vez en aquella región y en poco tiempo se transformó en una epidemia, matando 154 hombres y 47 mujeres en apenas cuatro meses¹⁷.

Las anotaciones de Ferreira nos dan una idea acerca de la antigua capital de Mato Grosso, hoy una ciudad en ruinas. Vila Bela poseía un trazado irregular, con calles rectas y estrechas, sin adoquinado, donde los cerdos hozaban a su gusto. Las casas eran de una planta, estaban construidas con dobles bloques de adobe y estaban cubiertas de teja vana y todas ellas, simplemente con suelo de tierra o enladrilladas; las ventanas eran de pequeño tamaño y comúnmente protegidas por celosías, lo que en opinión de Ferreira transformaba su interior en un espacio oscuro y triste, además de impedir la libre circulación del aire. No existía hospital alguno y ni siquiera una botica provista de remedios caseros; el cirujano que se encontraba ahí, pertenecía a la tercera partida demarcadora y muy pronto seguiría viaje, quedando los habitantes en manos de charlatanes¹⁸.

Por lo que se deduce de sus relatos, en Mato Grosso no había posibilidad alguna de estar sano; sus habitantes convivían ya sea con las epidemias estacionales o con "*las enfermedades de todo tiempo*": el estreñimiento, la hidropesía, el escorbuto, los espasmos, las hemorroides, la sarna. Estos males acosaban a la población de forma cotidiana, enterrando a "*este puñado de hombres en este cementerio de Brasil al que se da el nombre de Mato Grosso*", de acuerdo con la calificación del naturalista¹⁹.

Fue en aquella capital, en la que hasta el capitán Luis de Albuquerque yacía en cama, donde Ferreira y sus compañeros supervivientes se recuperaron del difícil viaje. Ahí ve llegar a João de Albuquerque Melo Pereira e Cáceres, hermano de Luis y que lo substituirá al frente de la capitanía y en la gerencia del *Viaje Filosófico*. Éste traía consigo una carta de Martinho de Melo e Castro, en la que el ministro enviaba nuevas instrucciones para la expedición: se mantenían las cuestiones relativas a la minería, acrecentando que "*no dejará el mencionado Doctor Alexandre de examinar la caverna de que trata el Diario*"²⁰. El párrafo del diario a que se refiere la carta describe una gruta que los demarcadores de límites habían descubierto en 1786, junto a Presídio de Nova Coimbra. Ahora ya no bastaba llegar a las minas de Cuiabá, el *Viaje Filosófico* tendría que visitar el laberinto de aguas del Pantanal y llegar hasta el último límite de las nuevas tierras portuguesas, con la finalidad clara de evaluar el estado de la frontera sur.

IV. EL VIAJE FILOSÓFICO A LA CAPITANÍA DE MATO GROSSO Y CUIABÁ

Poco después de que Ferreira y sus compañeros se restablecen, ya huérfanos del jardine-ro-botánico, se dirigen a la Sierra de São Vicente localizada en los alrededores de Vila Bela. Ahí se

¹⁷ Ferreira, 1790, citado; Lima, citado: 295 y Ferreira, s.d: 49-51

¹⁸ Ferreira, 1790, citado.

¹⁹ Idem, idem.

²⁰ Archivo Histórico Ultramarino, Cod. 613/614

encontraban los ocho establecimientos auríferos que debían ser examinados. Recorriendo un yacimiento tras otro, de acuerdo con las instrucciones, el naturalista analizó y recogió muestras de los diferentes tipos de oro. Sus observaciones fueron registradas en el *Prospecto Filosófico da Serra de São Vicente e seus estabelecimentos*, un minucioso relatorio en el que describe la calidad de los diversos tipos de oro, las formas de extracción, así como las condiciones generales de cada lugar, aportando también datos sobre la población, las condiciones de salud y formas de producción agrícola. Discurre además sobre las maderas y otros recursos naturales que ahí existían, sugiriendo maneras de explotarlos racionalmente y haciendo incluso observaciones de cómo evitar la deforestación. A su entender, todos aquellos yacimientos eran mal explotados, constatando un aprovechamiento deficiente del mineral. No existía una tecnología adecuada y a los mineros no les interesaba sino el oro puro y a flor del suelo. Analizando las formas de extracción, el naturalista sugiere el uso del mercurio para un mejor amalgamamiento del oro fino, “*método en el que se pierde bien poco oro, como lo están experimentando los mineros europeos*”, observa.

De vuelta en Vila Bela, se prepara para el viaje por tierra a Cuiabá. En el camino debía visitar los establecimientos auríferos de Lavrinha, São Pedro d’El Rei (actual Poconé) y las minas circunvecinas de Cocaes y Lavras do Jassé, estudiándolas y también recogiendo muestras de oro para las reales colecciones portuguesas. A juzgar por la parte del legado iconográfico de la expedición que conserva el Museo Bocage, fue el yacimiento de oro en São José dos Cocaes, en las cercanías de Cuiabá, el que más llamó la atención del *Viaje Filosófico*. Codina y Freire registraron en cuatro acuarelas las diferentes etapas del trabajo que se realizaba ahí, desde el desmoronamiento del barranco hasta el lavado del oro. Estas acuarelas, todas ellas inacabadas, se cuentan sin duda entre los primeros registros visuales de la forma de trabajo en un yacimiento aurífero en el interior de Brasil. Curiosamente, por lo demás, el lavado se realizaba en una canoa expresamente adaptada para esta función; la planta de esta máquina de minería también fue detalladamente reproducida en un dibujo.

Después de concluir el trabajo en los establecimientos mineros, la expedición retorna a la ruta fluvial, esta vez para dirigirse al Pantanal, con destino a Presídio de Nova Coimbra. Al igual que había ocurrido en rutas recorridas anteriormente, este viaje fue preparado de acuerdo con las singularidades del lugar, para lo que se construyeron barcos o *ubás* -canoas indígenas esculpidas en el interior de un tronco-, aptas para la navegación en los ríos pantaneros. Debido a que era el período de crecidas y el Paraguay se había extendido cubriendo casi todas las tierras, también se dotó a la expedición con una canoa-cocina. Y para reforzar las condiciones de seguridad, se dispuso el acompañamiento de una guarnición militar, caso que ocurriese algún ataque de los indios Guaikurú o de los Payaguá.

Presídio de Nova Coimbra se localizaba en el extremo de la frontera suroeste de la América portuguesa, en un territorio en disputa con los españoles, y constituía uno de los grandes problemas para la defensa de la capitanía. Concebido para ser el baluarte más avanzado sobre el río Paraguay, al mandar a construir Presídio, Luis de Albuquerque había indicado el lugar donde aquel gran curso fluvial se estrecha, conocido como *Fecho dos Morros*. El Capitán General había proyectado un puesto militar que garantizase la comunicación fluvial entre São Paulo y las minas de Cuiabá, que al mismo tiempo fuese un puesto de defensa contra cualquier ataque castellano y además impidiese el paso de los guerreros Guaikurú y Payaguá. Pero el encargado de esta tarea,

poco conocedor de los meandros del Paraguay, erró en la identificación de la geografía y, en 1775, fundó Presídio junto a otra elevación, en un lugar totalmente vulnerable. Esta deficiencia fue puesta a las claras en 1786 por los levantamientos llevados a cabo por los demarcadores de límites y, como si no fuese ya suficiente esa vulnerabilidad, ahí se descubrió también una fabulosa gruta en las entrañas del monte localizado detrás de Presídio.

Por lo que se desprende de la documentación, la ida del naturalista a este sitio tenía como objetivo claro el de analizar las condiciones del lugar y, especialmente, la recién descubierta *Gruta do Inferno*. Ferreira transmitió sus observaciones a João de Albuquerque en la carta que dató en la boca de la Laguna de Uberava, en 5 de mayo de 1791. En ella el viajero es taxativo: "*hasta yo, que de fortificaciones nada entiendo, puedo apuntar los insoslayables defectos que ella tiene*", y enumera uno a uno los errores de esta construcción y de su inadecuada localización. Llega a sostener que "*por más guarnecido que esté este paso, ninguna necesidad tienen los españoles de pasar por él, caso que quisiesen subir hacia nuestros establecimientos*". En cuanto a la gruta observa que es un estupendo lugar para el escondite del enemigo; dentro de ella puede "*acuartelarse cómodamente un cuerpo de hasta 100 hombres*"²¹.

Al finalizar su visita a Presídio, aprovecha para hacer observaciones sobre los guerreros Guaikurú, los indios caballeros que desde inicios del siglo XVIII casi impedían la comunicación entre São Paulo y Cuiabá y atormentaban a los moradores de caseríos y villas. Sobre ellos el naturalista escribió una Memoria y, quizá para ilustrarla, sus dibujantes retrataron al cacique y a su mujer.

Después de Presídio de Nueva Coimbra, la expedición deja "*la madre del río, para navegar por los pantanales que se hallan junto a las sierras del Paraguay*" y llega a la población de Albuquerque. Con la misma mirada escudriñadora, Ferreira analiza las condiciones defensivas. En su opinión, caso de "*deber mudar Presídio, aquella es una de las situaciones más adecuadas que ofrece el Paraguay*". Albuquerque es "*una población cerrada a manera de un gran patio, casi tres veces más largo que ancho*". Este lugar cobijaba una población de 152 personas. El lugar -según el naturalista- ofrecía estupendas condiciones agrícolas, era rico en maderas para la construcción, ofrecía materias primas para tinturas y mucha piedra cal y arcilla para la creación de un gran taller de cerámica. Pero vivía ahí una población que le pareció carente de toda pasión por el trabajo y que daba la impresión de estar casi muriendo de hambre²².

A continuación de Albuquerque debía aún seguir los pasos de los demarcadores y, en el área de mayor inundación del Paraguay, reexaminar las tres grandes bahías pantaneras, Gaiba, Uberava y Mandioré, lugares que presentaban gran vulnerabilidad para la defensa de la capitania.

Después alcanzaría la boca del Jaurú, donde estudiaría los curiosos yacimientos de piedra calcárea de color negro y de algunos mármoles y ágatas, para finalmente dirigirse a Vila

²¹ Carta de Ferreira a João de Albuquerque. Lata 1971. Archivo Público de Mato Grosso.

²² Idem, Idem.

Bela. Concluyó su trabajo satisfactoriamente y el 26 de junio ya encontramos a los expedicionarios nuevamente en esa capital. Durante tres meses permanecieron ahí organizando sus colecciones, redactando memorias y preparándose para cruzar nuevamente los ríos amazónicos con destino a la ciudad de Pará y de ahí seguir a Lisboa.

En enero de 1892 ya se encuentran en la ciudad de Pará y en octubre, Alexandre Rodrigues Ferreira y los dos dibujantes embarcaban en el navío Príncipe da Beira, que los llevaría de vuelta a Portugal.

V. SOBRE LAS IMÁGENES FILOSÓFICAS

El trabajo que han de realizar los ilustradores de una expedición naturalista está resumido de forma sucinta en el *Compendio de Observações que formão o plano da Viagem Política, e Filosófica*. Después de dar instrucciones sobre los procedimientos que deben adoptarse para realizar una adecuada descripción escrita -que debe ser exacta y concisa, evitando la superficialidad de las palabras, redundancias y exclamaciones-, el autor se refiere al registro visual en los siguientes términos: “En la descripción de las cosas entra también el dibujo, o pintura, que se aplicará a aquellos objetos que la narración no sea capaz de describir perfectamente y con claridad. Por lo tanto, se dibujarán algunos campos, montes, animales, plantas y otros productos, que ni pueden ser descritos y cuyo envío no resulta fácil. Estos dibujos y pinturas serán también una de las principales preciosidades del Museo Nacional.”²³

Como en las demás expediciones naturalistas europeas del siglo XVIII, también en los *Viajes Filosóficos* el trabajo de los ilustradores constituye un quehacer auxiliar y enteramente subordinado a los objetivos de la expedición. Sin embargo, al estudiar el conjunto del legado iconográfico de la empresa capitaneada por Ferreira, se observa un extraordinario rigor en el cumplimiento de la norma impuesta. Llama la atención la ausencia absoluta de hojas trabajadas con soltura artística, en la que los ilustradores diesen cabida a su subjetividad. El dibujante o *riscador* según la designación genérica que recibe en Portugal el oficio del documentador de un viaje científico es un funcionario del estado, cuya carrera profesional no se sitúa en el contexto de un ejercicio artístico de tradición académica.

De hecho, en el Portugal dieciochesco, la enseñanza del dibujo no pasó de un rango puramente instrumental, un arte aplicado que se practicaba ya sea en la *Fábrica das Sedas* o en la Fundición del Real Arsenal del Ejército, o que formaba parte del aprendizaje técnico de ingenieros militares. La falta de una Academia de Bellas Artes fue determinante para el escaso desarrollo de esta disciplina. Si bien en 1780 se fundó una controvertida Academia de Desnudo para el estudio estético del cuerpo humano; “la idea fue muy mal recibida por el pueblo, que apedreó las ventanas de la sala donde posaba un hombre desnudo”²⁴

El desarrollo de las ciencias naturales promovido por la reforma universitaria pombalina, a su vez, pone en evidencia la necesidad del dibujo como auxiliar para el registro visual. Es así

²³ Sá, 1783: 209-210.

²⁴ J.-A. França, 1987: 259-260

como, junto a las nuevas instituciones científicas surge un taller de dibujantes, la *Casa do Risco*, al alero del Palacio de Ajuda e impulsado por Domenico Vandelli. Desde sus inicios, esta institución recluta sus miembros de las filas militares. El taller de dibujo del Palacio de Ajuda está, por lo demás, constantemente presente en los trabajos de completación y copia de ilustraciones hechas del natural a lo largo y ancho del imperio portugués, pero no parece haber formado una escuela propiamente tal. Como consecuencia de esta situación, resultaba prácticamente ineludible que los ilustradores impuestos a una empresa científica promovida por el Estado y con carácter oficial proviniesen del ámbito militar. Así por ejemplo, sabemos que en la expedición botánica por el territorio litoráneo de São Paulo y Rio de Janeiro, llevada a cabo por Fr. José Mariano da Conceição Velloso en la década de 1780, la función de los ilustradores fue asumida por algunos militares que lo acompañaban.

También la formación y la carrera profesional de los dos ilustradores que acompañaron a Ferreira parecen haberse desarrollado en íntima relación con instituciones militares. A pesar de que la documentación conocida hasta la fecha no permite una reconstrucción acabada de sus biografías, sí existen referencias que confirman esta filiación. Con respecto a José Joaquim Freire, sabemos que toda su vida trabajó para las instituciones militares, según consta en la inscripción autógrafa de un mapa de la cuenca amazónica, de su autoría. Ahí afirma que es Teniente Coronel del Ejército “*contando ochenta y seis años de edad y sesenta y seis de efectivo servicio*”. En documentos posteriores a la expedición, por lo general aparece relacionado con instituciones militares, frecuentemente dedicado a trabajos de cartografía²⁵.

En cuanto a Joaquim José Codina, nos hallamos frente a un personaje que, por lo pronto, sólo asoma al horizonte histórico en el contexto del Viaje Filosófico. En 1783 figura, junto con Ferreira, Cabo y Freire, recibiendo ‘*ayudas de costos*’ para viajar a Brasil en calidad de *riscador*. Su trabajo está documentado tanto en la correspondencia de Ferreira, como en los numerosos dibujos que firmó. Y es precisamente la afinidad de su obra con las ilustraciones ejecutadas por Freire, más aun, la falta de una identidad personal en los trabajos de uno y otro, lo que nos permite suponer que su escuela sería la misma, es decir, próxima a instituciones del ejército o la marina, donde se entrenaba individuos capaces de ejecutar dibujos de carácter técnico. Se ha afirmado, finalmente, que Codina murió durante a viagem a Mato Grosso, en 1791, sobre la base de la interpretación errónea de una fuente documental²⁶. De hecho, sin embargo existe constancia documental de que embarcó en Belem para retornar a Portugal en 1792²⁷.

En los casi diez años que duró el *Viaje Filosófico*, Codina y Freire elaboraron centenares de dibujos y acuarelas del natural que, en lo substancial, fueron enviados a Lisboa, donde con el correr del tiempo, muchos de estos originales fueron copiados en la *Casa do Risco*. Es así como, el *corpus* de este legado, entre originales y copias, supera los dos millares de hojas. La falta de una

²⁵ Sobre esto, consultar Lima, 1953; Tavares da Siva, 1947 y 1947b; para el mapa, v. Freire 1797.

²⁶ Carvalho (s/d:14) y William Simon (1983: 45) afirmaron que Codina habría fallecido en Mato Grosso en 1791, habiendo sido sepultado en Barreiros do Sítio dos Guarujus. Pensamos que el verbo sepultar se refiere ahí a una forma de cura, también referida por Ferreira en otra ocasión.

²⁷ Carta de Francisco de Souza Coutinho a Martinho de Mello e Castro, Pará 15 de octubre de 1792. Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, ms. I - 11, 2, 24 n.º 1.

catalogación y análisis crítico de este conjunto impone particular cuidado a la hora de analizar puntualmente las hojas, como también al formular cualquier valoración global.

En términos generales, se identifican varios grupos temáticos que, sorteando las diferencias entre los originales y las copias, pueden ser caracterizados de forma relativamente concluyente. La flora y la fauna componen los dos mayores conjuntos de este legado. Los estudios botánicos responden a la forma habitual de la ilustración científica; suelen incluir el dibujo de la planta adulta con su floración, fruto y semillas. De acuerdo con las características del dibujo, se verifica que los originales, por lo general, omiten cualquier referencia al entorno en que crecen, aspecto que las copias incluyen ocasionalmente de forma muy esquemática. También los dibujos originales relativos a la fauna representan individuos aislados, vivos o muertos, sin referencia a su habitat, elemento que a veces se agrega en las copias, con más sentido decorativo que precisión científica. Los dibujos de las aves son particularmente seductores por la belleza de sus colores, que se reproducen con acierto; los de los mamíferos, en cambio, ofrecen imágenes de una anatomía desproporcionada y, muchas veces, en posiciones antinaturales²⁸.

A un tercer grupo, de número considerablemente menor, pertenecen las hojas con motivos etnográficos. Salvo escasísimas excepciones, la representación de la figura humana es torpe, cuya ejecución no responde a los rasgos anatómicos de cada pueblo indio ni tampoco es el resultado de una estilización acorde con arquetipos de belleza clásica -un fenómeno, por lo demás, frecuente en conjuntos de ilustraciones de tema etnográfico de otras expediciones-. Sí merece especial interés la ilustración de la vestimenta, los ornamentos corporales, las armas y otros artefactos, ya sea cuando aparecen incuidos en el dibujo de la figura humana o como estudios aislados; su reproducción es bastante fiable, como puede cotejarse con las colecciones de objetos etnográficos, que conservan varias piezas que sirvieron de modelo a los dibujantes²⁹.

La representación de los barcos y del proceso de su fabricación, así como de la maquinaria de trabajo de minería y agrícola constituyen un pequeño conjunto de dibujos particularmente interesante por su enorme valor documental. Los motivos del paisaje y las vistas y plantas de caseríos, pueblos y ciudades componen, por último, un grupo de obras que cubre la casi totalidad de la larga ruta recorrida por la expedición. La ejecución de las vistas es monótona, normalmente realizadas desde una perspectiva aérea y de ámbito amplio. Existe, finalmente, un conjunto de dibujos arquitectónicos con plantas y alzados de edificios. Las referentes a las capitanías del norte fueron realizadas por el boloñés Giuseppe Antonio Landi, que viajó a Brasil como demarcador de límites. A pedido de Ferreira, sus estudios arquitectónicos fueron incorporados al acervo del *Viaje Filosófico*.

IV. IMÁGENES DE MATO GROSSO

Los pocos investigadores que han trabajado puntualmente con los dibujos y acuarelas de este acervo centraron su atención en la primera etapa del *Viaje Filosófico*, cuyas imágenes perte-

²⁸ Cf. Goeldi, 1982:73; Teixeira et al, 1998.

²⁹ Consultar Hartmann, 1975.

necen casi exclusivamente a instituciones brasileñas, concretamente a la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro y al Museo Nacional. Los dibujos hechos por Freire y Codina durante la visita a la Capitanía de Mato Grosso y Cuiabá, que pertenecen casi en su totalidad al Museo Bocage de Lisboa, apenas han sido estudiados.



Figura 3. Retrato de la mujer del jefe Guaikurú. 1791; sin autor. Lápiz y acuarela/papel; 27x17cm (35,6x26,5cm.) Museo Bocage, Lisboa.



Figura 4. Retrato del cacique Caimá, jefe de la nación Guaikurú. 1791; sin autor. Lápiz y acuarela/papel; 26,8x17cm (35,6x26,5cm.) Museo Bocage, Lisboa.

Nuestro análisis recaerá sobre las imágenes de esta capitanía, que forman parte de los fondos de este museo. Estudiándolas en su conjunto, percibimos que los motivos representados responden plenamente a los objetivos de la expedición, tanto en lo que se refiere a la minería, tal como ya observamos, mas también con respecto al reconocimiento de la frontera.

Entre los registros más sobresalientes de los pueblos indígenas del interior brasileño se cuentan las representaciones del pueblo Guaikurú. Dos retratos, identificados con sendas inscripciones -*Chefe do Gentio Aycurú, habitante do Rio Paraguay* y *Mulher do dito Chefe*- (fig. 3 y 4), constituyen los primeros y probablemente los únicos registros de individuos de esa nación guerrera, que fueron ejecutados de forma naturalista³⁰. Excepcionalmente, incluso sus rasgos fisionómicos generales están representados con acierto. El dibujante se empeñó, por lo demás, en reproducir todos los atributos que hoy nos permiten la identificación étnica de este pueblo. El jefe Guaikurú lleva una lanza característica, viste una piel de onza y tiene la mano pintada de negro y el rostro cubierto de forma regular con rica pintura. La representación de la mujer, con la cabeza rapada dejando apenas un mechón que arranca de la frente y con escasa decoración facial, denota su calidad de casada y la nobleza de su linaje.

En la *Memoria sobre los Guaikurú*, el propio Ferreira abunda en detalles descriptivos sobre este pueblo y específicamente sobre el jefe y su mujer. Relata ahí el encuentro con once indios de esta nación, entre ellos el cacique -en sus palabras, el "gobernador general de todos los Guaikurú"- y su mujer. "Setenta pulgadas contaba el cacique Caimá" -escribe-, "que es de los indios más altos que he visto hasta ahora; todos ellos eran igualmente espaldudos y cuadrados, de pecho

³⁰ ARF, 32. Museo Bocage.

ancho y fornido, el vientre plano y los hombros y los brazos musculosos". Más adelante describe la pintura facial, así como el hecho de que tiñen de negro las manos y los pies, los labios y las orejas. Sobre las mujeres apunta que suelen andar desnudas, llevando apenas una tanga que cubre el pubis. "*Otras andan envueltas con un largo manto de tela de algodón listado, que les cubre el cuerpo desde los pechos hasta media pierna*"; ésta es la vestimenta con la que aparece representada la mujer del cacique. Y sobre la moda del peinado escribe: "*Las casadas llevan la cabeza rapada, dejando en la parte anterior tan sólo un copete longitudinal*"³¹

La atención que Ferreira dedica a los Guaikurú se explica esencialmente en función de su importancia estratégica. No obstante ese espacio fuese tradicionalmente un área habitada por los Bororo, el pueblo más numeroso de la región y poseedor de una cultura material que en nada desmerece a la de los indios caballeros, fue este último el único entre los muchos pueblos indígenas establecidos en las tierras matogrossenses del cual el Viaje Filosófico dejó un registro visual. Los Guaikurú son un pueblo *mbayá*, nómadas originarios del Chaco, que ya muy tempranamente consiguió un estupendo dominio del caballo. Hacia mediados del siglo XVII emigran a la cuenca del río Paraguay, llegando a controlar de forma irrestricta, y durante prácticamente doscientos años, el territorio limítrofe de las cuencas de los ríos Paraguay y Paraná. Se imponen sobre todos los demás pueblos indígenas de la región, pero también resisten con éxito a la expansión colonial, llegando a amenazar los centros de minería del oro de Cuiabá; sus incursiones hacia el noroeste alcanzan hasta la provincia española de Chiquitos. Para el imperio colonial portugués constituían, de hecho, el principal obstáculo en las comunicaciones entre la importante región minera de Mato Grosso y el litoral paulista. Por lo demás, representaban un factor de inestabilidad en la política de expansión portuguesa, debido al riesgo de que estableciesen alianzas con los españoles en un área en permanente litigio entre ambas coronas ibéricas³².

En el momento en que Ferreira visita la Capitanía de Mato Grosso, la metrópoli portuguesa daba importantes pasos que condujesen a una consolidación de su dominio en el área interior de América del Sur. Con vistas a superar la amenaza que representaban los Guaikurú, su rival en la región, Portugal lleva a cabo una política de aldeamiento y en 1791 se firma un tratado de paz y amistad entre la corona, representada por el Capitán General de Mato Grosso, y esa nación indígena, liderada por el mencionado cacique Caimá. Por medio de este documento, en el que también encontramos la firma del propio Ferreira como testigo, la nación Guaikurú reconoce nominalmente la soberanía de la reina D. María I. Es en ese contexto que fueron ejecutados los retratos del jefe Guaikurú y de su mujer. Así pues, estas imágenes no son simplemente representaciones curiosas de personajes exóticos que fueron aprehendidos con ojos escudriñadores, sino que constituyen documentos iconográficos de primera importancia que se proponen dejar constancia del alto rango de los personajes retratados.

También las vistas del paisaje producidas durante la segunda etapa de la expedición responden a una lógica que deriva de motivaciones estratégicas. En este contexto se explica que los

³¹ Ferreira, 1974: 79-80.

³² Costa, 1999: 50-54.

También las vistas del paisaje producidas durante la segunda etapa de la expedición responden a una lógica que deriva de motivaciones estratégicas. En este contexto se explica que los ilustradores registraran una a una las dieciocho cascadas que debieron superar a lo largo de este accidentado recorrido fluvial, desde la partida en Barcelos -sede de la Capitanía de Río Negro-, navegando por el monumental afluente amazónico que representa el río Madeira, hasta Vila Bela, la sede de la Capitanía de Mato Grosso localizada en las márgenes del río Guaporé. Los saltos del Madeira, (fig. 5) del Mamoré y del Guaporé aparecen en dos y hasta en tres versiones ejecutadas a lápiz y acuarela, componiendo un conjunto de varias decenas de ilustraciones que, en una primera hojeada, llaman la atención por su monotonía. Por lo general, el paisaje fue aprehendido desde una perspectiva aérea de escasa altura, de modo que en cada hoja se pueden verificar las dimensiones del accidente fluvial, el volumen de las aguas y la fuerza de la corriente.

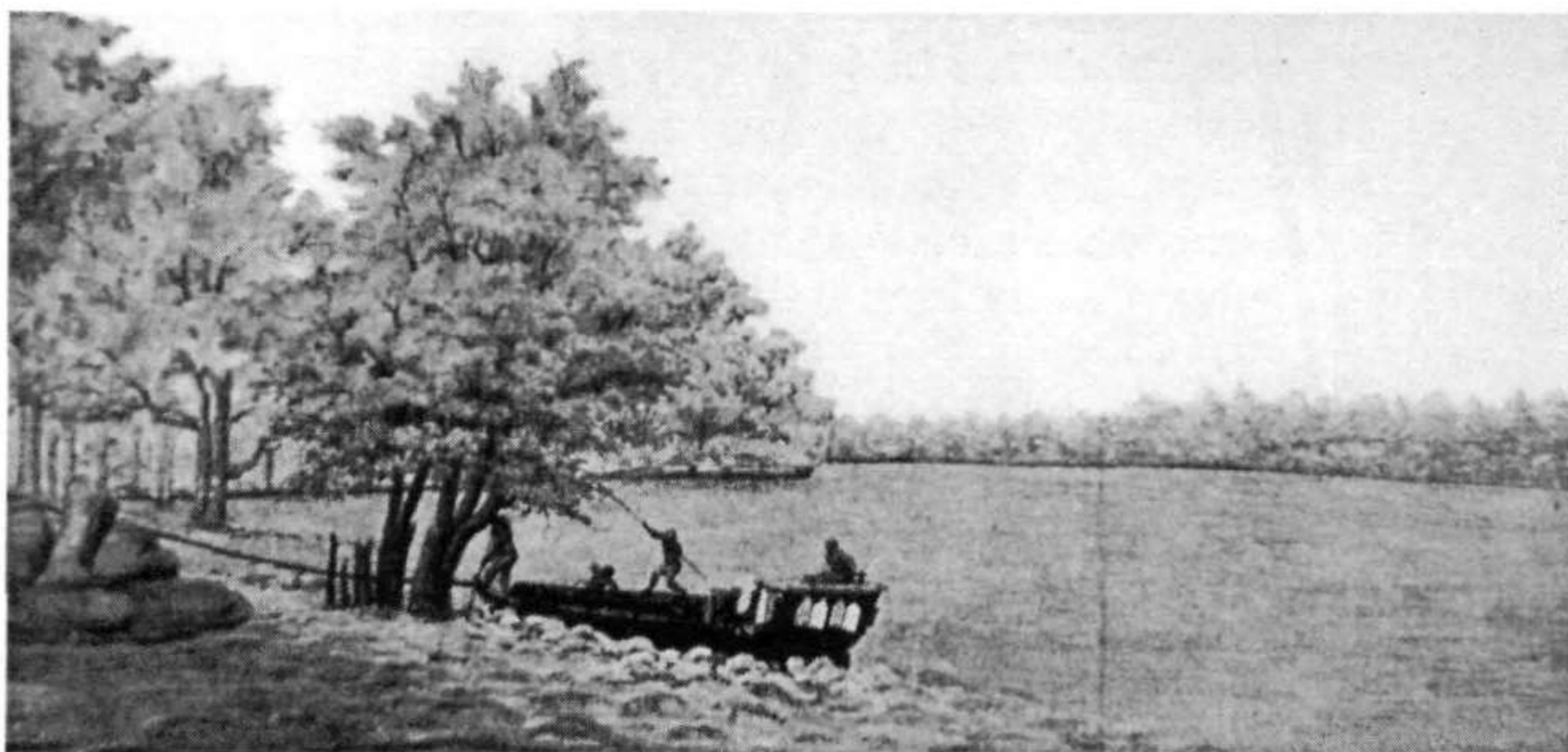


Figura 5. Vista del paso del salto Pederneira, en el río Madeira. 19 de marzo de 1789; J.J. Freire. Lápiz y acuarela/papel; 17,2x38cm. (34,5x46cm). Museo Bocage, Lisboa.

El estudio de estos dibujos y su análisis a la luz de las inscripciones ponen en evidencia que las distintas versiones de cada lugar fueron realizadas, una entre finales de enero y mayo de 1789, la otra en los meses de octubre y noviembre 1791, es decir, la primera en el viaje de ida, la otra, durante el retorno, en dos momentos que permitiesen observar de forma clara la variación estacional del nivel de las aguas. Este conjunto de vistas del paisaje tiene como finalidad manifiesta la de documentar visualmente los obstáculos que debía enfrentar la navegación de los pequeños barcos en las distintas estaciones, de acuerdo con la variación de las aguas. Se trata aquí de los ríos que componían la principal ruta de comunicación entre la capital de Mato Grosso y la salida al Atlántico por Belém de Pará, para seguir a la metrópolis. Se buscaba, pues, ofrecer elementos que permitiesen mejorar las comunicaciones a través de estas accidentadas aguas, lo que objetivamente contribuiría a una mejoría en la defensa y el desarrollo de esa rica capitanía. La preocupación con las azarosas condiciones y los peligros de este viaje indujeron a Ferreira a escribir una Memoria específica sobre el tema, en la que describe todas las dificultades que enfrentó y donde llama la atención de las autoridades para que, a la brevedad, se implementasen medidas, “*por el riesgo de que los establecimientos comenzasen a despoblarse*”³³

³³ Ferreira, *Causa das doenças dos Índios*. Museo Bocage. ARF. ms. 20

Ferreira, fiel servidor de la corona, manifiesta su preocupación por el destino de las localidades de este espacio fronterizo de Mato Grosso en las cuencas amazónica y del río Paraguay. Se trataba esencialmente de poblaciones o villas fundadas recientemente, entre 1775 y 1781, por el Capitán General Luis de Albuquerque, con el fin de contribuir a garantizar el dominio portugués sobre la región. Ferreira ordena que los dibujantes de la expedición llevaran a cabo el registro de cada una de ellas con la intención de poner a disposición de la administración una documentación visual precisa. En vano se buscarán vistas casuales o una dramatización del paisaje en el conjunto de este legado. En sí mismas, ninguna de ellas ofrece motivos paisajísticos de especial interés pictórico de acuerdo con la tradición artística de la época. Tampoco su ejecución revela un propósito compositivo elaborado. Los ilustradores nunca se toman la libertad de destacar determinadas áreas del paisaje con juegos de luz y sombra; todas las vistas poseen siempre una luminosidad homogénea, intentando conseguir una descripción de carácter neutral, ajeno a cualquier subjetividad individual. Igualmente, carecen de un sentido narrativo y, salvo excepcionalmente, no incorporan figuras de decorado en los primeros planos. Tanto la selección de los motivos como la forma de aprehenderlos revelan un propósito meramente instrumental.

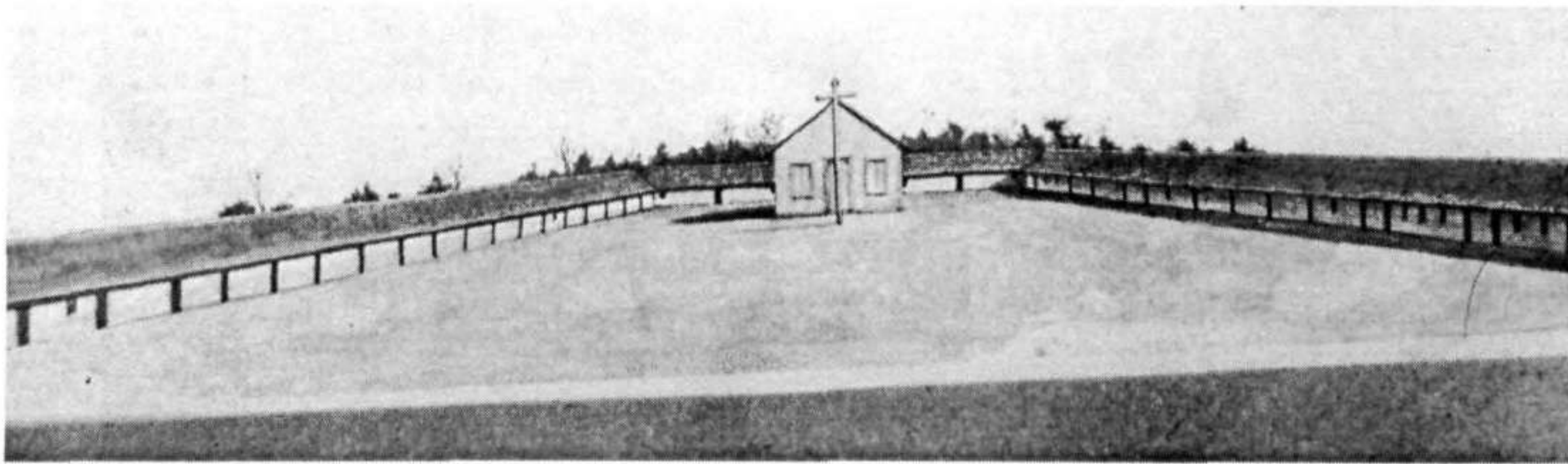


Figura 6. Vista interior de Povoação de Albuquerque. 1790; sin autor. Lápiz y acuarela/papel; 12,5x43,5cm (23x48,9cm). Museo Bocage, Lisboa.

En la ruta de noroeste a sureste, la expedición va realizando un verdadero inventario iconográfico de los establecimientos de mayor relevancia. En el Guaporé, los dibujantes realizan una ilustración del Forte Príncipe da Beira, la más notable construcción militar de la región; dibujan una planta de Vila Bela da Santíssima Trindade, el centro de administración política; y una vista de Casal Vasco, una población creada sobre una antigua misión de los jesuitas. Ya en el camino por tierra, al sureste de Vila Bela, representan el núcleo de poblamiento de Registro do Jaurú, junto al río del mismo nombre, y la ciudad de Vila María (actual Cáceres), donde había sido erigido el puerto más septentrional del río Paraguay y, por tanto, un lugar clave para la navegación. Ya en pleno Pantanal documentan Povoação de Albuquerque (fig. 6) y Presídio de Nova Coimbra, situados en los confines meridionales de las tierras conquistadas de los españoles. Ahí, junto a Presídio, penetran en la Gruta do Inferno, de la que se temía que pudiese servir de refugio para tropas enemigas y se sospechaba que ocultase nuevos yacimientos auríferos. Las dos imágenes de su interior combinan un sentido descriptivo de la experiencia visual directa de ese inmenso espacio subterráneo con las asociaciones libres provocadas por las gigantescas estalactitas y estalagmitas que, en palabras de Ferreira, evocaban unas veces una mezquita, otras un salón gótico³⁴. Por las dificultades que

³⁴ Cf. Ferreira en carta datada en 05.05.1991 a João de Albuquerque. Archivo Publico de Mato Grosso.

sentaba la visita, las representaciones de la gruta poseen un valor documental muy inferior al resto de las hojas; en cambio sí son reveladoras de las limitaciones artísticas de los ilustradores, bastante torpes a la hora de llevar al papel sus fantasías.

Sin duda, la más sobresaliente representación del paisaje es la panorámica que se dedicó a Cuiabá (fig. 7). Esta ciudad constituye el más antiguo núcleo urbano de la región, cuya localiza-



Figura 7. Vista Panorámica de Vila Real de Bom Jesus do Cuiabá. 1790; sin autor. Lápiz y acuarela/papel; 116x21 cm (118,5x31 cm). Museo Bocage, Lisboa.

ción hacía que resultase un punto particularmente débil en el caso de una invasión española. Su trazado y situación fueron registrados con extraordinaria precisión en una vista aérea ejecutada a lápiz y acuarela sobre papel, de 116 cm de largura por 21 cm de altura (fig. 8). A partir de un punto de



Figura 8. Vista Panorámica de Vila Real de Bom Jesus do Cuiabá. 1790; sin autor. Lápiz y acuarela/papel; 116x21 cm (118,5x31 cm). Museo Bocage, Lisboa.

observación ideal, la ciudad aparece con lujo de detalles ante el observador, de modo que pueden identificarse todas sus calles, plazas, principales edificios y la línea de las fachadas de sus casas. El conjunto aparece como si de una planta urbana en relieve se tratase, de lineamiento esquematizado y con un colorido homogéneo. Esta imagen permite verificar una vez más el sentido netamente utilitario de las ilustraciones, en las que se omiten los pormenores de la realidad cotidiana y de la observación subjetiva, en beneficio de una visión global más simple y transparente.

V. UNA REFLEXIÓN FINAL

Al acompañar los pasos del *Viaje Filosófico* de Ferreira por las tierras y aguas de la Capitanía de Mato Grosso y Cuiabá, entendiéndola en el contexto de las demarcaciones de fronteras que las coronas ibéricas realizan en América, no podemos dejar de recordar que, en este mismo momento, el demarcador español Felix de Azara está realizando incursiones naturalistas en las

vecinas tierras paraguayas. Azara, según consta en su biografía, tomó la iniciativa de reconocer y describir la Provincia de Paraguay, con la intención de aprovechar el tiempo mientras esperaba el inicio de los trabajos de demarcación. Como resultado de su ilustrada curiosidad poseemos hoy los primeros estudios de este espacio interior sudamericano.

Los viajes de Ferreira y de Azara se dan en tiempos consagrados a viajes de circunnavegación y, en la práctica, anticipan algunas de las premisas sobre los viajes de tierra adentro que Alejandro de Humboldt enunciará en la introducción a su *Viaje a las regiones equinocciales*. En estas páginas, comparando los viajes marítimos con las de tierra adentro, el viajero prusiano deja claro que sólo es posible reconocer un lugar cuando se consigue penetrar en el espacio continental; finalmente, según pregona, no es en las costas que se reconoce el rumbo de las cadenas montañosas ni los pueblos que las habitan, ni tampoco sus productos animales y vegetales ni mucho menos la composición de los suelos.

Mucho se ha escrito sobre la supremacía de los viajes humboldtianos para el conocimiento del interior americano; talvez fuese ahora el momento de intentar entender su viaje más bien como una continuación de otros viajes precursores al interior de América.

BIBLIOGRAFÍA

Manuscrita

- CASTRO, Martinho de Melo: *Carta a Luis de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres*. Archivo Ultramarino, Lisboa, Cod. 613/614
- COUTINHO, Francisco de Souza Coutinho: *Carta a Martinho de Melo e Castro*, Pará 15 de octubre de 1792. Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, ms. I – 11, 2, 24 n.º 1 .
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues: *Carta a João de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres*, Archivo Público de Mato Grosso, Lata 1991.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues: *Prospecto Filosófico da Serra de S. Vicente e seus Estabelecimentos*. Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, ms. 21,2,2, n.º 12.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues: *Roteiro das viagens, que fez pelas capitanias do Pará, Rio Negro, Mato Grosso, e Cuiabá, Alexandre Rodrigues Ferreira*, Biblioteca da Ajuda, Lisboa, ms. 51,VI, 46 – 15
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues: *Causa das doenças dos Índios*. Museo Bocage. ARF. Ms. 20.
- FREIRE, José Joaquín: Mapa sin título (Amazonia), 1797. Ms. Dirección dos Serícos de Engenharia, Lisboa, inv. núm. 4583.
- VANDELLI, Domenico: *Viagens Filosóficas, ou Dissertação sobre as importantes regras que o filósofo naturalista, nas suas peripetivas, deve principalmente observar*. Academia de las Ciencias de Lisboa, Serie Vermelha, ms. 405.
- Impresa**
- ANÓNIMO, (1781): *Breves Instruções aos correspondentes da Academies das Sciencias de Lisboa sobre as remessas dos productos, e noticias pertencentes a Historia da Natureza para formar um Museu Nacional*. Lisboa, Academia de las Ciencias.
- CARVALHO, José Candido de Mello, (s/d (1983)): *Viagem Filosófica pelas Capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1793): uma síntese no seu bicentenário*. Brasilia/ Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico y Belém/ Museo Emílio Goeldi.
- CORREA FILHO, Virgilio A., (1939): *Alexandre Rodrigues Ferreira, vida e obra do grande naturalista brasileiro*. São Paulo, Cia. Editora Nacional.
- COSTA, Maria de Fátima, (1999): *História de um país inexistente. O Pantanal entre os séculos XVI e XVIII*. São Paulo, Estação Liberdade/ Kosmos.
- FERRAZ, Márcia Helena Mendes, (1997): *As ciências em Portugal e no Brasil (1772-1822) o texto conflituoso da química*. São Paulo, Educ/Fapesp.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues (s/d): “Enfermidades endêmicas da Capitania de Mato Grosso”. En Glória Marly Duarte de Carvalho. *Alexandre Rodrigues Ferreira: aspectos de sua vida e obra*. pp. 43-96, Belém, Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia.
- (s/d): *Viagem Filosófica ao Rio Negro*. Belém/ Museo Paraense Emílio Goeldi y Brasilia/ Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.
- (1974): *Viagem Filosófica pelas Capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiaba. Memórias Antropológicas*. Brasilia, Conselho Federal de Cultura.
- FERREIRA, José Joaquim e ALMEIDA SERRA, Ricardo Franco, (1874): “Reflexões sobre a Capitania de Mato Grosso”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo XII: 377-399.
- FRANÇA, José Augusto, (1987): *Lisboa pombalina e o Iluminismo*. Lisboa, Bertrand Editora.
- FONTES, Glória Marly Duarte de Carvalho, (s/d): *Alexandre Rodrigues Ferreira: aspectos de sua vida e obra*. Belém, Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia.
- GOLDI, Emílio, (1982): *Alexandre Rodrigues Ferreira*. Brasilia, Editora da UnB.

HARTMANN, Thekla, (1975): *A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX*. São Paulo: USP, (Coleção Museu Paulista, serie Etnologia, vol. 1).

LIMA, Américo Pires, (1953): *O Doutor Alexandre Rodrigues Ferreira. Documentos coligidos e prefaciados por Américo Pires de Lima*. Lisboa, Agencia Central de Ultramar.

NIZZA da SILVA, Maria Beatriz, (1999): *A cultura luso-brasileira. Da reforma da Universidade á independência do Brasil*. Lisboa, Estampa.

SÁ, Manuel José Maria da Costa e., (1817): "Elogio do Doutor Alexandre Rodrigues Ferreira". *História e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, tomo V, parte 1.^a, Lisboa.

SÁ, José Antonio, (1783): *Compêndio de Observações que formam o plano de Viagem Político, e Filosófica, que se deve fazer dentro da Pátria. Dedicado a sua Alteza Real o sereníssimo Príncipe do Brasil*. Lisboa.

SIMON, Willian Joel (1983): *Scientific expeditions in the portuguese overseas territories (1783-1808)*. Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical.

TAVARES DA SILVA, D. A. (1947a): "O cientista luso-brasileiro Dr. Alexandre Rodrigues Ferreira – notas para o seu estudo". *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, v. marzo y abril, pp. 117 – 188, Lisboa

— (1947b): "O cientista luso-brasileiro Dr. Alexandre Rodrigues Ferreira, notas para o seu estudo". En: *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, v. mayo y junio, pp. 279 – 357, Lisboa.

TEIXEIRA, Dante M. et al. (1998): "Comentários sobre as aves descritas e figuradas durante a 'Viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira ao Brasil (1783-1793)'. *Historia Naturalis*. Seropédica, vol. 1, pp. 01 – 56, Ríó de Janeiro.

Iconografía

ARF, 32. Museo Bocage. *Desenho de Gêntios, Animais quadrúpedes, Aves, Amphibios, Peixes e Insectos da Expedição Philosophica do Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyába*. Originales, volumen 1.

ARF, 33. Museo Bocage. *Prospectos de Ciudades, Villas, Povoações, Fortalezas e edificios, Rios e Cachoeiras da Expedição Philosophica do Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyába*. Originales, volumen 2.

Costumbrismo en el Museo de América: Tipos Populares Limeños

La representación de escenas y tipos populares se ha desarrollado dentro de la pintura a lo largo de todas las épocas, pero será a partir de finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando este género adquirirá personalidad propia. En esos años el romanticismo se introduce en todas las disciplinas produciéndose una exaltación del individualismo y del nacionalismo, dando origen a la corriente costumbrista que a su vez creó el subgénero de los tipos populares. El costumbrismo tiene su difusión tanto en la plástica como en la literatura. En algunos casos las imágenes son la explicación visual de los textos.

Los pueblos reflejan en estas obras sus tradiciones y aquellos tipos que son característicos de su sociedad, siendo principalmente modelos de la ciudad, representantes de los diversos oficios y de los distintos estratos sociales. En el caso americano coincide con la independencia de muchos de los países, el sentimiento del nacionalismo hace que quiera ofrecerse al espectador lo más propio de cada uno de ellos, siendo en muchos casos los recuerdos coloniales los que inundan estas obras.

La representación de los *Tipos populares* la encontramos en Europa, Asia y América. En Europa las primeras obras gráficas en las que se recogían personajes cercanos a los modelos costumbristas fueron los *Gritos* y las *Colecciones de trajes*, tanto en Inglaterra, Francia y España. Pero la obra que constituirá el inicio del género tanto pictórico como literario de *tipos populares* será *Heads of the People: or Portraits of the English* (1831), no se trataba solo de imágenes sino que un texto acompañaba a las ilustraciones; en un primer momento se publicaba por entregas pero posteriormente se hizo como una unidad en dos volúmenes, se representaba a prototipos de la ciudad junto a una explicación de las características y peculiaridades del mismo, participaban múltiples artistas en la realización de estas obras, desarrollando algunos la literatura y otros pintando y grabando las imágenes. Esta obra tuvo su seguidor en *Les français peints par eux-mêmes* (se inició con el título *Les français, Moeurs Contemporaines en 1839*) y posteriormente aparecieron el mismo tipo de obras con semejante título en España, México y Cuba, todas ellas siguieron el modelo inglés en cuanto a la utilización de textos junto a imágenes, a la representación de semejantes tipos y a la diversidad de artistas que colaboraban en estos libros. (Pérez Salas, M.E: 1998)

En Asia tenemos el ejemplo de los dibujos, realizados para la exportación en Cantón a finales del siglo XVIII, con la técnica de *gouache* sobre papel de arroz y con representaciones del cultivo del te, del arroz, de la manipulación del opio, escenas de los mandarines, de justicia, de deportes, etc.. Así como algún álbum filipino, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, muy semejante en su forma a los realizados por algunos artistas americanos y europeos .

En el caso de América podemos recordar como desde el momento del descubrimiento hubo múltiples ejemplos de pintura costumbrista en donde, por un lado los cronistas que estaban viviendo en directo la historia nos relataban, tanto con imágenes como con textos, las costumbres y las gentes de esas nuevas tierras, y también, existieron aquellos otros artistas que basándose en los textos que llegaban a Europa recreaban la imagen; en muchos de estos casos las imágenes carecían de valor artístico ya que era mucho mas importante la información que se quería transmitir que el valor intrínseco de la obra. A partir de ese momento podemos encontrar otros ejemplos de pintura costumbrista como es el caso de la de *castas*; las obras de Vicente Albán que nos muestran personajes de la vida quiteña, etc.

Con la llegada del siglo XVIII dan comienzo las expediciones científicas que recorren estas tierras con el interés de conocer la geografía, tanto física como humana, la botánica, la zoología, etc. Siempre acompañaba estas expediciones un dibujante que iba recogiendo todo aquello que veía en láminas y que sirvieron para que en Europa se conociera la magnitud de ese continente, sus gentes y su entorno. Un ejemplo puede ser la colección de dibujos de la expedición Malaspina, en ellos encontramos claros ejemplos de costumbrismo y de representación de tipos humanos, antecedente de lo que un poco mas tarde se denominarán *tipos populares*.

La obra de estos dibujantes que acompañaban a las expediciones tuvo gran influencia en la generación de pintores que años más tarde, dentro del movimiento romántico, desarrollarían el costumbrismo. A finales del siglo XVIII y principalmente en la primera mitad del siglo XIX existen distintas categorías de artistas que recogen en su obra la vida cotidiana y las gentes de América.

Por un lado están los artistas viajeros, procedentes de Europa, que recorren el continente americano plasmando en sus dibujos y pinturas todo aquello que para ellos era algo novedoso y distinto a las costumbres vividas en sus tierras, uno de los ejemplos puede ser la obra de Rugendas. Otros, a semejanza de lo sucedido en los primeros años después de la conquista, recogen lo visto por los viajeros y lo plasman en sus obras. Y por último, al igual que había pasado en siglos anteriores, surgen artistas locales en cada uno de los países que se dedican a mostrar a sus compatriotas todo aquello que para ellos tan solo es parte de su vida cotidiana y que forman un gran muestrario de actitudes cotidianas de la vida suponiendo en esos momentos la afirmación de su nacionalismo. Algunos de estos ejemplos son Pancho Fierro en Perú, Juan Agustín Guerrero y Joaquín Pinto en Ecuador, Ramón Torres en Colombia, etc.

Muchas de estas imágenes originales eran utilizadas por sus autores para ilustrar sus relatos. Posteriormente sucedía que algún artista las grababa y los editores las utilizaban para decorar las distintas ediciones de crónicas de viajes de otros escritores. De un mismo original puede haber diversas versiones y en algunos casos con variaciones realizadas por las sucesivas manos por las que pasaba la obra. Hemos podido encontrar imágenes que ilustraban textos que en nada estaban rela-

cionados, el libro de Picón Salas (1993) sobre *"Imágenes de Chile en el siglo XVIII y XIX"*, recoge una ilustración de Pancho Fierro sobre costumbres peruanas y otra de Buenos Aires recogida por Darwin en su expedición en el Beagle. Por ello a veces se hace difícil el comprobar la fiabilidad de algunas imágenes.

Cabe destacar en todo el conjunto de obras anteriormente citadas de distintos países tanto americanos como asiáticos o europeos, la gran semejanza que existe entre ellas, siendo las diferencias más notables originadas por los regionalismos. Se representan los mismos tipos de las ciudades e incluso la concepción de álbum en que están recogidos son de iguales características.

I. PERÚ EN EL SIGLO XIX

A finales del siglo XVIII y principios del XIX se produce en toda América una creciente tendencia nacionalista, surgen movimientos y rebeliones indigenistas, influenciados directamente por los acontecimientos que se están desarrollando en otras partes del mundo como es el caso de la emancipación de EE.UU., la revolución francesa y los cambios políticos y mentales de España. Todo ello conduce a los distintos procesos de independencia que van surgiendo en los países americanos.

La nobleza criolla que en siglos anteriores había tenido un alto poder adquisitivo, se está empobreciendo, como reflejo de la pérdida de las encomiendas. Pero aunque su posición económica no se lo permita continúan con el mismo ritmo de vida lujoso y deslumbrante de épocas anteriores.

Lima fue el último baluarte de la corona española en América, pero también a ella le llegó la independencia. En los primeros años de la República hubo un interés por las costumbres, principalmente las limeñas, y aunque se quiso acabar con todo aquello que recordara a la colonia hubo tradiciones que perduraron, como los bailes de Amancaes, el baño en Chorrillos, o la figura de la tapada (Fig. 1). Imágenes que fueron recogidas por los artistas costumbristas tanto peruanos como extranjeros.

Hasta finales del siglo XVIII la pintura del virreinato del Perú había tenido un claro sentido religioso, casi toda la producción estaba dirigida a la Iglesia y órdenes religiosas y, en cuanto a la civil estaba en manos del virrey y de su círculo, centrándose principalmente en el retrato.

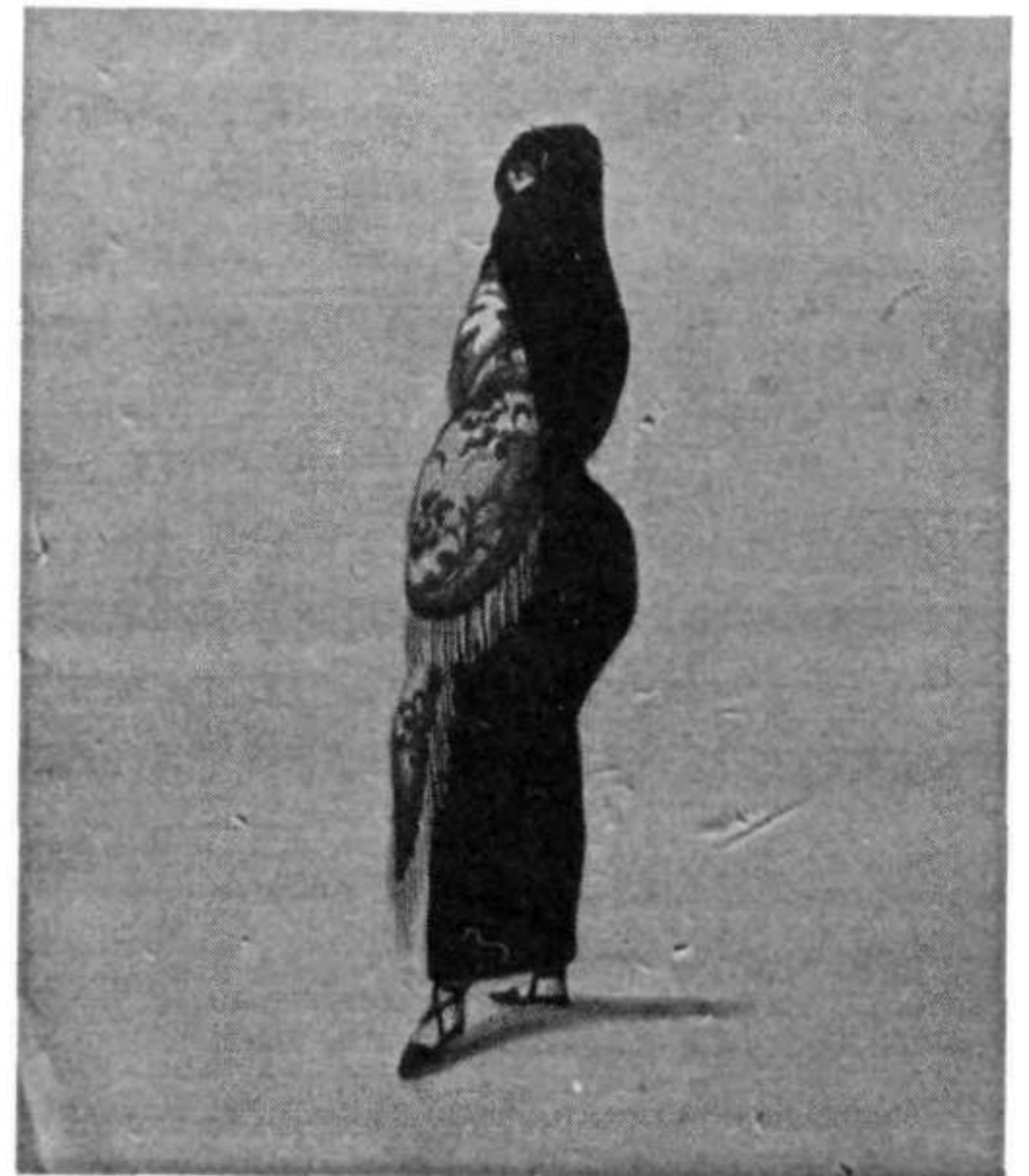


Figura 1. "Tapada" (Museo de América. Inv. 99-1-34)

En estos momentos de cambio desaparecen los grandes clientes y de igual modo los talleres. Dando paso a una pintura histórica y costumbrista, el artista es un autodidacta o se forma en las nuevas Academias de arte.

Entre los artistas de origen peruano del siglo XIX hay que destacar a Gil de Castro, pintor academicista que se convertirá en el retratista oficial de la época de la República; Ignacio Merino y Francisco Lasso se formarán en Europa dentro de las tendencias del momento, el primero de ellos en una breve estancia en Perú, realizará algunas escenas costumbristas y asumirá la dirección de la Academia de dibujo y pintura de Lima; Lasso a su vuelta de Europa viajará por su país recogiendo imágenes como muchos de los viajeros europeos que llegaban a estas tierras.

Pero la figura más sobresaliente de este período en cuanto a pintor costumbrista de tipos populares es Pancho Fierro, artista autodidacta educado al margen de las tendencias artísticas que se desarrollaban en Perú y en Europa. Poco es lo que se conoce de la formación artística de Fierro, no viajó a Europa como muchos de sus compatriotas ni asistió a ninguna de las academias que en aquellos momentos surgían en Perú. Han sido escasos los estudios que se han realizado sobre él y de igual modo poco lo que sabemos sobre su biografía, Porras Barrenechea (1959) resume todos los autores que han recogido algún dato suyo, siendo casi mínimas las noticias publicadas en época del pintor, ya que algunos no le incluyeron en ninguna categoría artística y otros le consideraron como un artesano, aunque ya había realizado las primeras acuarelas y caricaturas políticas. El hecho de la escasa información puede deberse a las características raciales del artista, ya que era mulato; en la bibliografía recogida por Porras Barrenechea (1959) se hace mención a su faceta de pintor de carteles para corridas de toros y teatro, murales al fresco en los zaguanes limeños e incluso se menciona la posibilidad de que fuera imaginero de santos y nacimientos. En una primera época trabajó la caricatura de personajes del momento político peruano y posteriormente se dedicó a plasmar en sus pequeñas acuarelas todos los tipos que se podían encontrar entonces por las aceras de Lima, así como las costumbres y fiestas populares, fue también un gran ilustrador del tema de los toros. Extensa es la obra de Fierro que ha llegado hasta nosotros, aunque es cierto que también le salieron muchos imitadores y falsificadores Mercedes Gallagher de Parks en su obra *Mentira Azul* dedica un ensayo a todo este grupo destacando al denominado "el inglés de las tapadas" (Porras Barrenechea, Raúl y Bayly, James:1959).

Al igual que en la plástica la literatura peruana de la primera mitad del siglo XIX sigue las pautas del costumbrismo y encontramos dos autores en claro paralelismo con la obra de Fierro, ellos son Felipe Pardo y Manuel Ascencio Segura. Sus obras recogen los mismos tipos limeños que el pintor, recrean sus textos en la figura de la tapada, en los paseos por la Alameda, los bailes en Amancaes, los baños en Chorrillo y las corridas de toros (Palma, A: 1935).

II. LA COLECCIÓN DEL MUSEO DE AMÉRICA

El Museo de América ha incorporado, recientemente a sus fondos, una magnífica colección de 68 dibujos del siglo XIX de procedencia peruana realizados en *papel de arroz* con técnica de *gouache*, sobre tipos y costumbres populares, principalmente limeños. Único ejemplo dentro de

esta temática y con este soporte, ya que si en pintura es posible encontrar escenas costumbristas en las denominadas pinturas de *castas* y en los tipos quiteños, anteriormente nombrados, en dibujo tan solo conserva el Museo la colección de dibujos de la expedición Malaspina.

El soporte denominado *papel de arroz* es algo novedoso en obra de producción americana habiéndose localizado, hasta el momento, bocetos de Francisco Lasso en el Museo de Arte de Lima, y algunos dibujos de características semejantes a los aquí publicados. Muchos de los autores que han estudiado este material hablan de él como mal llamado *papel de arroz* (Santos Moro, F :1997; Cervera, I: 1981) ; se obtenía de la médula de la *Aralia Papyrifera* y está hecho en realidad con la médula del árbol del pan o de tallos de bambú. Blas de la Sierra, (1990) le ha denominado *papel de junco* u obras en papel *tin-sin* considerando que éste sería el nombre dado por los chinos a este tipo de papel vegetal.

Tanto el soporte, la técnica de ejecución, *gouache*, así como el estilo relacionan la colección del Museo de América con las obras que, a finales del siglo XVIII y hasta mediados del XIX, se están realizando en China concretamente en los talleres de Cantón para la exportación a Europa como fuente de conocimiento de las tierras asiáticas. Estas láminas realizadas en China, y de las cuales España conserva múltiples ejemplos en las colecciones de Patrimonio Nacional, Museo Nacional de Antropología de Madrid, Museo Oriental de Valladolid, etc., son semejantes en cuanto a las dimensiones del soporte, tan solo variando en algunos casos el grosor; solían reunirse un conjunto de láminas (de 10 a 12) en álbumes con tapas de seda ribeteados por una cinta del mismo material, algunos ejemplares se conservan completos en el Museo de Artes Decorativas de Madrid; el resto de las colecciones suelen ser láminas sueltas. Casi todas estas obras están realizadas a la aguada con la utilización de colores muy intensos, produciendo en algunos casos, debido a la absorción de la humedad por parte del papel, una sensación de relieve. El soporte y el estilo de este conjunto de obras orientales puede ser comparable a los conservados en el Museo de América, es minucioso incluso en la utilización de la coloración posterior de algunas de las partes ejecutadas para resaltar los rostros, manos, etc.

La temática es semejante ya que tanto las obras orientales como las peruanas recogen tipos y costumbres, aunque creemos que las primeras cabría enmarcarlas dentro de las producciones que se realizan en serie, única y exclusivamente para exportación, influenciadas por la estética occidental y como muestrario para divulgación y conocimiento.

Por el contrario la colección de tipos limeños del Museo de América, estaría dentro de la corriente romántica y costumbrista, anteriormente explicada, que se desarrolló durante los dos primeros tercios del siglo XIX y que influyó tanto al arte como a la literatura.

Hemos encontrado claros paralelos entre los dibujos y la obra de los artistas peruanos que trabajan durante este período. De algunos como Ignacio Merino, Jorge Holguín y Lavalle tenemos trabajos ilustrando textos costumbristas de la época, como en el caso del primero que lo hace con el libro de Esteban Terralla y Landa *Lima por dentro y por fuera* en 1854; también Raúl Porras Barrenechea se sirve de las composiciones de estos dos artistas para ilustrar *Pequeña antología de Lima: el río, el puente y la alameda* en 1956. Estas imágenes están en estrecha relación con la colección, ya que todas ellas tienen semejanza en cuanto a los motivos y los tipos ejecutados.

Pero el artista que mejor sabrá llevar al papel a los representantes de la sociedad peruana de entre dos épocas, la colonia y la República, sus costumbres, su indumentaria etc., será Pancho Fierro. La obra conservada en el Museo de América guarda una gran semejanza con algunas de las láminas realizadas por él. La composición de los dibujos del museo es semejante a esas obras de Fierro, los personajes se encuentran centrados en la lámina, no existe ninguna referencia espacial tan solo algún sombreado figurando el suelo, y se emplean colores intensos como el rojo, amarillo y azul. La calidad del dibujo de las láminas del Museo de América es superior a la realizada por Pancho Fierro, sobre todo en sus primeras obras, pero es posible encontrar paralelos en acuarelas más tardías, como puede ser el caso del *Baño en Chorrillos* y *El aguador* del Museo de Arte de Lima.

La colección motivo de este trabajo está hecha por una mano diestra en el dibujo, la perfección del trazo tanto en las indumentarias, como en las representaciones de los animales, en los rostros, en donde nos es posible casi descubrir retratos personalizados, demuestran una gran destreza del artista, e incluso en los mínimos detalles de los utensilios que acompañan a algunos de los vendedores. En la utilización del color ha seguido la influencia de los dibujos orientales, coloreando algunas partes posteriores de los mismos para resaltar el color, esto sucede con las manos y pies y cuando busca que un color sobresalga mucho, como el blanco.

Los dibujos son un muestrario de algunas de las figuras más comunes en la vida de la ciudad limeña durante los años de la colonia, aunque realizados en época de la República. Son la imagen visual de la literatura costumbrista que se está desarrollando en esas décadas, siendo muy singular el gran número de ellos dedicados a la figura polémica de la *tapada*; aparecen muchos de los vendedores ambulantes que llenaban las calles: la tisanera, el mantequero, el aguador, etc.; algunas escenas que nos evocan los acontecimientos lúdicos del momento: el baño en Chorrillos, bailes en Amancaes, la lidia de gallos, corridas de toros; y representantes de distintos estratos sociales: zambos, mestizos, estudiantes, religiosos.

- *Tapadas*

Los dedicados a las *tapadas* son 15 dibujos que presentan a este personaje tan importante dentro de la vida limeña en distintas actitudes, poniéndose el manto y la saya, sentadas en la Alameda, dirigiéndose a Amancaes, (Fig. 2) en la iglesia, etc. No existen datos concretos sobre cuando surgió esta figura, Valega (VV.AA.1988:335) nos dice que la virreina Teresa de Castro, mujer de García Hurtado de Mendoza, y su numerosa servidumbre adoptó esta indumentaria en homenaje a las limeñas en 1560 y según algunos de los viajeros del XIX las mujeres seguían usándolo en esos años aún en época de la República y tan solo la introducción de la moda francesa acabó con la tradición. El traje se componía de la saya y el manto. La primera se confeccionaba con doce a catorce varas de raso u otra seda gruesa, negra o de color oscuro con finos pliegues que le daban elasticidad e iban forradas con algodón para darles firmeza; originalmente era ceñida al cuerpo de la cintura al tobillo, muy plisada y tan estrecha que les ocasionaba dificultad para caminar y subir escaleras; posteriormente surgió la modalidad de una saya con amplio vuelo, de gruesos pliegues encanutados denominada desplegada

El manto era un rebozo pequeño negro sujeto atrás en la cintura, con el que se cubrían la espalda y la cabeza agarrándolo con la mano sobre la cara dejando tan solo un ojo al descu-



Figura 2. "Tapada camino de Amances" (Museo de América Inv. 99-1-62)

bierto. Se cubrían con mantones de crespón de China finamente bordados, para abrigarse, poniéndolos bajo el manto para que el talle quedara al descubierto. Esta indumentaria tiene influencia de las costumbres de la mujer española de cubrirse el rostro aprendidas de los árabes, algunos de los trajes regionales españoles tienen semejantes características aunque no completamente iguales como el de Véjer de la Frontera (Castañeda, M.L.:1981).

Desde el primer momento esta vestimenta causó discrepancias entre los legisladores y las mujeres, aunque la saya y el manto era un vestido para visitas, ir al templo y para paseos como el de la Alameda de Acho y procesiones, permitía las aventuras galantes de una manera anónima, daba pie al confusio-

nismo al no reconocer el hombre a la mujer con la que estaba hablando y al atrevimiento por parte de éstas para increpar a los transeúntes. Por todo ello ya en 1561 Don Diego López de Zúñiga y Velasco, cuarto virrey del Perú dictó la primera ordenanza prohibiendo a las mujeres el uso del manto (Carlos Prince, VV.AA. 1988:422).

Estas primeras prohibiciones no surtieron efecto y debido al aumento de las tapadas y sus acciones la Iglesia tomó parte en el asunto y durante el III Concilio limense (1582-1583), presidido por el Arzobispo Santo Toribio, se trató el tema y en una carta dirigida a todos los fieles cristianos dice:

"El Concilio Provincial III de Lima prohíbe que las mujeres presencien las procesiones y estaciones con rebozos y trajes indecorosos, so pena de castigo".."Sabed, que antes nos pareció nuestro fiscal...suplicando mandásemos poner remedio en el abuso grande que en esta ciudad hay y en las demas deste Reino acerca de la indecencia que en las procesiones de la dicha fiesta de Corpus Christi se ha causado y causa por los trajes deshonestos y rebozos de las mujeres que en las dichas procesiones van de que Dios Nuestro Señor tanto se desirve y la república cristiana tanto se escandaliza... y no solo no ha bastado pero que ha ido el dicho abuso en mayor crecimiento y desolución cosa digna de gravísimo remedio...se mandase con graves penas que ninguna mujer de cualquier estado, calidad y condición que se ande embozada ni con trajes deshonestos en las dichas procesiones, ni antes ni después dellas en todos aquellos días...y esto puede impedir los modos y trajes licenciosos que en esta república cristiana se han tomado y usan las mujeres con los rebozos queriendo nos ocurrir a este daño y que en tan gran festividad no haya cosa que ofenda a los ojos de nuestro señor... por lo cual mandamos de aquí adelante ninguna mujer de cualquier estado, calidad y condición que sea osada en ninguna de las procesiones del dicho día de

modos y trajes licenciosos que en esta república cristiana se han tomado y usan las mujeres con los rebozos queriendo nos ocurrir a este daño y que en tan gran festividad no haya cosa que ofenda a los ojos de nuestro señor... por lo cual mandamos de aquí adelante ninguna mujer de cualquier estado, calidad y condición que sea osada en ninguna de las procesiones del dicho día de corpus christi ni en sus octavas ni en otras cualquier procesiones o estaciones antes ni después dellas ni en ellas ni en las ventanas cuando pasaren antes ni después estar con rebozos sino que tengais los rostros descubiertos y con mucha honestidad para que así cesen los dichos inconvenientes que pone el fiscal..." Firman el documento, el arzobispo de Los Reyes, y los obispos de La Imperial, del Cuzco, de Chile, del Tucumán y de La Plata y del Río de la Plata. (Mille, 1968: 84)

En las conclusiones finales del Concilio, en el capítulo 23, se recoge:

" Capítulo 23º: De la forma de hacer las procesiones

Cuando en Corpus, Viernes Santo o en cualquier otra ocasión en la que se realicen suplicaciones públicas se lleven a cabo procesiones solemnes desde la iglesia, ninguna mujer se pasee por la calle o se asome a la ventana con el rostro cubierto. Esta prescripción ha de ser acatada por todos so pena de excomunion inmediata, para que con la frivolidad femenina no distraigan al pueblo del culto a Dios, sino que mas bien testimonien con vestimenta y gesto religioso y modesto la fe y piedad interior..." (Lisi, 1990:141)

Las mujeres se oponen al decreto, y aunque el Concilio tuvo sus problemas y apelaciones, lo cierto es que por las legislaciones posteriores comprobamos que tampoco ésta de la Iglesia tuvo mayor influencia en las *tapadas*.

En la relación del Marqués de Montesclaros al Príncipe de Esquilache (1607-1615), se muestra la impotencia de los gobernantes para prohibir a las mujeres el usar ese tipo de trajes:

"De las mujeres no hemos hablado: sepa V.E que son como en Madrid, menos las ropas, porque andan en cuerpo por las calles: los celadores que es oficio en las Indias compatible con todo oficio, han murmurado que no se les quiten los rebozos: alguno de mis antecesores quiso intentarlo, mostró su diligencia la imposibilidad de conseguirlo sin algún efecto. Yo me rendí a la dificultad y por menos animoso lo dejé correr, encargando a estos predicadores persuadan a que no las consientan andar tapadas, y como he visto que cada uno no puede con la suya, he desconfiado de poder con tantas" (Beltran y Rozpide, Ricardo, 1921:172)

Middendorf (1973:90), recoge una nueva ordenanza del 4 de diciembre de 1624 del Virrey, Marqués de Guadalcazar mucho más severa, que disponía : *"en vista de haber sido olvidadas poco a poco las prohibiciones y cédulas reales contra la costumbre de taparse el rostro las mujeres, para gran perjuicio y escándalo de los piadosos, que eran perturbados en las iglesias, en las procesiones y en otras festividades religiosas por las tapadas y, a propuesta de los cabildos civiles y eclesiásticos y luego de deliberación sobre este tópico en la Real Audiencia, ordenaba: ninguna mujer, de cualquier rango o condición social, debía aparecer en adelante cubierta con pañolón o velo (manta), en las calles en los paseos públicos a pie, en coches o en literas; tam-*

co estaba permitido mostrarse así en los balcones y en las ventanas, todas debían mostrar sus rostros descubiertos, especialmente en la iglesia, en las procesiones y en los conventos; cualquier mujer que fuera encontrada con el rostro cubierto perdería su velo, pagaría 60 pesos de multa y sería castigada con 10 días de prisión, en caso de pertenecer a la nobleza, sería purgada en la casa del alguacil; las negras, mulatas y mestizas debían pagar la misma multa y tendrían 30 días de prisión; las mulas de una carroza en la que viajasen tapadas serían decomisadas; cualquier hombre que dirigiera la palabra a una tapada en la iglesia, convento o en procesiones debía pagar cien peso de multa”.

En 1642 Antonio de León Pinelo escribe: *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mugeres sus conveniencias y daños. Ilustración de la Real Prámativa de las tapadas.*

Y así sucesivamente se iban produciendo las prohibiciones y el rechazo de las mismas por parte de las mujeres. Continuarán durante el siglo XVIII hasta mediados del XIX y tan solo será la llegada de los modelos franceses la que conseguirá acabar con la tradición y las costumbres de las limeñas en cuanto a su indumentaria, aquello que no habían conseguido en tres siglos los gobernadores se logrará por un simple cambio de la moda.

De igual manera que las distintas formas de saya que existieron y las costumbres de las tapadas han quedado reflejadas en la plástica lo hicieron en la literatura. Recogemos dos relatos, el primero de ellos del siglo XVI de Fray Diego de Ocaña viajero por el Perú y el segundo del autor costumbrista del XIX Manuel Ascensio Segura, que escribió obras como *La saya y manto*, a la que pertenece la protesta de una muchacha a la que se le prohíbe ponerse dicha indumentaria: “...Pero lo que falta de estas fiestas (cañas, toros, etc.), sobra de iglesias; pues no hay domingos ni días de fiesta en que alguna iglesia no haya fiesta, adonde la gente acude a rezar y con este achaque a pasear, porque andan muchas mujeres tapadas por las calles...”(Ocaña, 1969:95).

*¡Habrás visto tal muela,
un capricho de la laya!
Pues yo me he de poner saya
sobre el muerto y quien lo vela!. (Palma, 1935)*

- Tipos de la ciudad

Dentro de este apartado podemos incluir a todos los personajes asiduos en la vida cotidiana de Lima: vendedores, estudiantes, religiosos, soldados, etc. Hay un gran muestrario de vendedores ambulantes escenificados en los dibujos del Museo de América: aguador, heladero, tisane-
ra, misturera, lechera, mantequero, melonero, panadero, velero, vendedora de pavos, etc. Todos estos tipos están representados de forma semejante a los realizados por otros artistas de otros países, existe tal semejanza entre muchos de ellos que podrían aparecer conjuntamente. Suelen ser un estudio perfecto de las distintas razas que habitaban el país, de la indumentaria e incluso de los utensilios que cada uno de ellos portaba para realizar su oficio. Vamos a explicar, a continuación, las características de algunos de los que aparecen representados en la colección del Museo (Middendorf: 1973; Carlos Prince, VV.AA: 1988).

- *La lechera.* Va en un caballo escualido, montada como un hombre con un sombrero de paja grane. Generalmente es una india, y lleva su provisión de leche en grandes porongos de lata acomodados en dos armazones en forma de canasta, a ambos lados de la montura. Sirve la leche con un largo cucharón de hojalata en la montura.

- *El panadero.* Cabalga en una mula y lleva su mercancía en dos cajas o cestas cuadradas forradas con cuero no curtido de buey, colocadas a ambos lados de la bestia delante de la montura, y de las que penden además algunos costales para las distintas clases de pasteles.

- *El heladero.* Lleva el tarro de zinc entre un cubo de madera sobre la cabeza y paleta larga de palo en la mano para servirlo y una canastita en donde lleva platitos para servir el helado, suelen ser indios.

- *El aguador.* Cargaban dos pipas en los lomos de su burro. Generalmente era negro o zambo. Llevaban una campanilla. También era el encargado de matar a los perros callejeros sirviéndose del largo palo que tenía, tanto para ayudarse a montar sobre el burro como para descansar en él las angarillas (Fig. 3).

- *El frutero.* Montado en borrico, suelen ser negros. Son atendidos por la dueña de la casa y no por los criados para escoger las mejores piezas.

- *La tisanera.* Morena vendedora de tisana con cántaro sobre la cabeza y la canasta con jarros.

- *El velero.* Negro llevando al hombro larga pértiga de la cual penden mazos de velones de cera y también de sebo blanco y prieto.

- *El bizcochero.* Con un rodete sobre la cabeza para descansar la tabla. Generalmente es indio o zambo. Mueve su plumero o servilleta para espantar las moscas. Las tablas van en invierno cubiertas de una bayeta para resguardar de la menuda lluvia y de un toldo en verano para preservarlo del sol.

- *El mantequero.* Lleva el espeso y blanquecino producto cortado en tajadas en largas bateas sobre la cabeza. Es tan temido como una bomba o como un rifle apuntando, puesto que al menor roce con él puede producir una catástrofe en la tela del descuidado paseante.

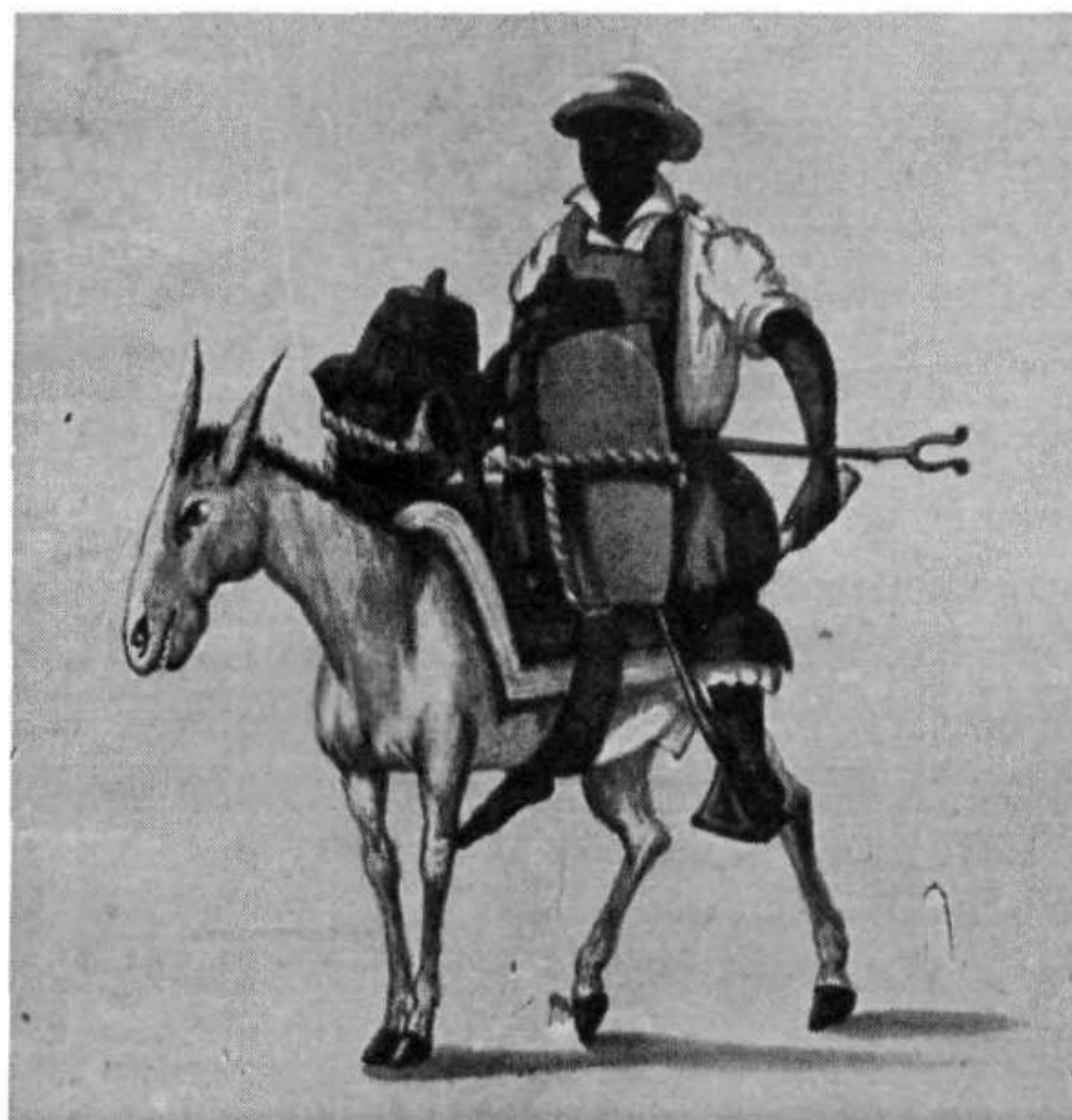


Figura 3. " El Aguador " (Museo de América. Inv. 99-1-11)

- *La misturera*. En la celebración de las fiestas religiosas, entra también la misturera, que va en el acompañamiento constitutivo de la procesión. Lleva en la cabeza un regular azafate, bastante bien adornado con mistura fina, peritas y manzanitas claveteadas con clavos de olor unas, y otras con flores artificiales formadas de trocitos de canela entera. En unos grandes membrillos van también clavados muchas banderitas de seda, ninfas, ángeles y aún santos.

- *El sereno*. Vestido como montonero y con un pito de barro en figura de pájaro.

Otros tipos pertenecen al estamento religioso, teniendo representaciones de mercedarios, dominicos y franciscanos. Dentro del ámbito de la iglesia existen personajes que acompañan procesiones o hacen penitencia.



Figura 4. " Alumbrante de procesiones " (Museo de América Inv. 99-1-46)

- *El alumbrante de nuestro amo* (Fig.4): entre las devociones de los fieles, se cuenta la de ir unos con faroles y otros con cera en mano alumbrando al Santísimo en las procesiones del Corpus, en las de Cuasimodo, que sale de las mismas iglesias parroquiales en el domingo de la fiesta designada, y en las Sacramentaciones que, regularmente, se hacen en las noches, por los diversos curas de la capital. Es normal que a menudo el alumbrante salga con el vestido quemado, o cuando menos, cubierto de planchones de cera.

do el rostro con una larga careta de igual color. Había algunos que marchaban con los pies descalzos, siendo el objeto común de todos, el de pedir limosna para el Santísimo. La procesión del Señor de los Milagros duraba, como hasta la fecha, dos días.

- *El Penitente*. Acompañaban al Señor de los Milagros en los días de su procesión, y eran fieles que, por enfermedad o por pura devoción, se habían obligado a cumplir esa promesa religiosa. Iban cubiertos con un saco negro, llevando

Recogemos a continuación algunos de los temas representados relacionados con fiestas y costumbres de la época.

- *Lidias de gallos* (Fig. 5). El modo de anunciarse antiguamente la lidia de gallos era sacar a uno de los emplumados adalides entre una jaula de lata que llevaba en la cabeza uno de la comitiva. Delante de la jaula iba un negro tocando la famosa chirimía, que el vulgo llamaba tirisuya y otro haciendo bulla con un tambor, no faltando algunos cohetes voladores. Dicha comitiva era



Figura 5. "Lidia de gallos" (Museo de América. Inv.99-1-2)



Figura 6. "Bailando la zamacueca en Amancaes" (Museo de América. Inv. 99-1-31)

encargada de llamar la atención del público y atraer concurrencia a la casa, para que se fueran amarrando las apuestas.

- *Baile*. La gente del pueblo va a Amancaes a bailar (Fig.6). Bailan la Zamacueca, baile nacional de mucho movimiento. También desde San Juan a San Miguel la aristocracia de Lima se dirigía a este paseo acompañada por su séquito de esclavos negros.

Manuel Atanasio Fuentes (1938) nos relata como se desarrollaban estos días: "El 24 de Junio, día de San Juan, empiezan los paseos a las lomas de Amancaes, situadas como a media legua de la plaza principal. El sitio es hermoso y agradable; las altas colinas que rodean una extensa pampa se cubren de verdura sobre la cual se elevan numerosas flores amarillas llamadas amancaes, y una inmensidad de florecillas de varias clases y colores, y entre ellas la conocida con el nombre de San Juan porque principian a salir en ese día. En la pampa existen varios ranchos o barracas cuyos dueños venden comestibles y licores. En los días de mayor concurrencia, que son los domingos y lunes, se encuentran en esas barracas algunos arpistas y guitarristas y se improvisan, dentro de ellas, bailes en que no se conocen polkas ni mazurcas, sino zamacueca. La zamacueca ha sido el baile nacional más eminentemente popular" (Atanasio Segura, M, 1938: 306)

- *Chorrillos* (Fig. 7). Era el balneario de las buenas familias de Lima. Juan de Arona (1867: 121, 232) nos cuenta como era un playa de baños, durante los meses del estío, donde las más opulentas familias de la capital tomaban en arrendamiento los humildes ranchos de los pescadores, y paseaban en las calles terrosas y el malecón:

*“Ultimos adioses de la temporada de Chorrillos.
¡Se va, se va la dulce Temporada
Madre gentil de Malecon y Baño
Esplendente crepúsculo que al año
Sirve de amanecer y de alborada!*

*Ya dando se halla la postrer boqueada
Y envuelto casi en el mortuorio*

*Ya dando se halla la postrer boqueada
Y envuelto casi en el mortuorio
Va á enriquecer la colección de antaño
Hundiéndose en el seo de la nada*

*El viernes de dolores se incorpora,
Cruza las calles con festivo canto,
Ramos y palmas el domingo ajita.*

*Y aunque al sonar su postrimera hora
Muere como el Señor en viernes santo
Hasta un años despues no resucita.”*

Por último, se conservan algunos dibujos con el tema de corridas de toros, y de jinetes, muy tratados por Pancho Fierro.

Una vez expuestos algunos de los ejemplos de los dibujos que el Museo conserva, podemos concluir diciendo que todos ellos representan el costumbrismo limeño de mediados del siglo XIX, que su composición y estilo están cercanos a las obras de los artistas peruanos del momento, ya que los tipos representados son repetidos por todos ellos, pero que principalmente se pueden relacionar con la acuarelas llevadas a cabo por Pancho Fierro. Pero como alguno de sus estudiosos recoge, Fierro no fue un entusiasta de la figura de la tapada, escena que se repite asiduamente en los dibujos aquí expuestos y que gustó mucho a los europeos que viajaron por esas tierras; de igual forma ellas eran representadas por el artista según el modelo de las limeñas *“baja, regordeta, de pies pequeños, bien apoyada en el suelo. Nada tiene de aquellas que parecen cisnes de delgados cuellos”* como en el caso de las del museo. También el autor nos habla de aquellos que imitaron la obra del artista limeño recordando a uno especialmente de nacionalidad inglesa (Bayly, James, 1959: 70; Porrás Barrenechea, Raúl y Bayly, James:1959). Todo ello nos lleva a pensar que los 68 dibujos del Museo de América puedan estar realizados por alguna de esas manos que intentaron imitar los modelos de Pancho Fierro; aunque tal vez estudios posteriores y la contemplación de la obra completa de Fierro ayude a localizar al autor de esta colección.



Figura 7. “Baño en Chorrillos” (Museo de América. Inv.99-1-14)

BIBLIOGRAFÍA

- ARONA, Juan (1867): *Poesías Peruanas*. José M. Noriéga, Lima
- ATANASIO SEGURA, Manuel (1938): *Costumbristas y Satíricos*. Desclée, de Brouwer, París.
- BELTRÁN Y ROZPIDE, Ricardo (1921): *Colección de las memorias o relaciones que escribieron los virreyes del Perú*. Imprenta del asilo de huérfanos del S.C. de Jesús, Madrid.
- CASTAÑEDA LEON, Luisa (1981): *Vestido tradicional del Perú*. Museo Nacional de la cultura peruana, Lima.
- CERVERA, Isabel (1981): "Las pinturas, en papel de arroz, del Palacio Real de Aranjuez" en *Reales Sitios*, año XX, nº 72. Patrimonio Nacional, Madrid.
- LISI, Francesco Leonardo (1990): *El Tercer Concilio Limense y la aculturación de los indígenas sudamericanos*, Salamanca.
- MIDDENDORF, E.W (1973): *Perú*. Lima
- MILLE, Andres (1968): *Derrotero de la Compañía de Jesús en la conquista del Perú, Tucumán y Paraguay y sus iglesias del antiguo Buenos Aires, 1567-1768*. Emecé, Buenos Aires.
- PALMA, Angélica (1935): *Pancho Fierro, acuarelista limeño*. Sanmarti y Cia, Lima.
- PÉREZ SALAS C, María Esther (1998): "Genealogía de Los mexicanos pintados por sí mismos". En *Historia Mexicana*, Vol XLVIII. Num. 2 . México D.F.
- PICÓN SALAS, Mariano (1933): *Imágenes de Chile, vida y costumbres chilenas en los siglos XVIII y XIX a través de testimonios contemporáneos*. Nascimento, Santiago de Chile.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl (1965): *Pequeña antología de Lima. El río, el Puente y la Alameda*. Lima.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl y BAYLY, James (1959): *Pancho Fierro*. Instituto de arte contemporáneo, Lima
- SANTOS MORO, Francisco (1997): *Imágenes de China*. Ministerio de Cultura, Madrid.
- SIERRA DE LA CALLE, Blas (1990): *Museo Oriental. Arte chino y filipino*, Ediciones Estudios Agustinos, Valladolid.
- TERRALLA Y LANDA, Esteban (1854): *Lima por dentro y por fuera*, Lima.
- VV.AA. (1988): *Hº General de los peruanos*. Peisa, Lima.

Vestido y calzado de la población cubana en el siglo XIX

I. LA OSTENTACIÓN DEL CUBANO EN EL USO DEL VESTIDO Y EL CALZADO

El vestir es una de las manifestaciones de la vida cotidiana donde mejor es posible diferenciar la opulencia de la pobreza que caracteriza la Cuba decimonónica. Distintas fuentes del período destacan que la preocupación por el bien lucir que se adquiere en Cuba desde los primeros tiempos coloniales sigue siendo evidente, y aún más justificada en los años finales del setecientos y primera mitad del ochocientos. Es la época en que más se acentúan las diferencias en el nivel de vida entre los distintos estamentos, y la de mayor propensión al consumo y al lujo por parte de la clase dominante.

Si establecemos un paralelo entre la alimentación y el vestido, dos de las necesidades prioritarias que se imponen en las condiciones sociales de la Cuba del siglo XIX, comprobaremos que vestirse en la colonia es siempre más caro que comer; de este modo la mayor proporción de los gastos en todos los niveles sociales corresponde al vestido. Se conocen muy pocas quejas por padecimiento de hambre, y en cambio, hay constancia de un gran número de reclamaciones por falta de vestuario. Constantemente, los cubanos se manifiestan a favor de la reducción de los altos precios de la ropa y en contra de la poca variedad de géneros que hay en los comercios. Se afanan en poder lucir la última moda venida de Europa y los Estados Unidos, y, cuando esto llega a ser un inconveniente, hacen que los sastres y modistas imiten los más sofisticados diseños, para luego, a la hora de vestirse, presumir de la mayor notoriedad y con la mayor elegancia.

En los relatos de viajeros y en los análisis económicos del período que antecede a los inicios de las Guerras Independentistas (1868), pueden encontrarse las desproporciones existentes entre los precios de los víveres y el de determinados tejidos y artículos de vestir. De los víveres advierten, en casi toda la Isla, una relativa abundancia y cierta estabilidad momentánea en los precios de los alimentos que se producen internamente. Con la ropa, el comportamiento es totalmente contrario, hasta hablarse de precios que resultan excesivamente elevados para algunas prendas.

Hay viajeros a quienes sorprende el exceso con que se visten, acumulan bienes, y, por este motivo, se endeudan los habitantes de la Isla (fig.1). Una visión que contrasta con el mal vestir de los negros esclavos, precisamente en un período en el que paralelo a los gustos que manifiesta la clase acomodada en ascenso económica, aumenta en la población el estamento esclavo, al que se destina sólo un mínimo de estos recursos. Asimismo, en esta época de desmedida opulencia, crecen las quejas por el mal vestir de los negros en las ciudades, a quienes un sector de la clase en el poder suele llamar negros «*desvergonzados*» y «*desharrapados*».

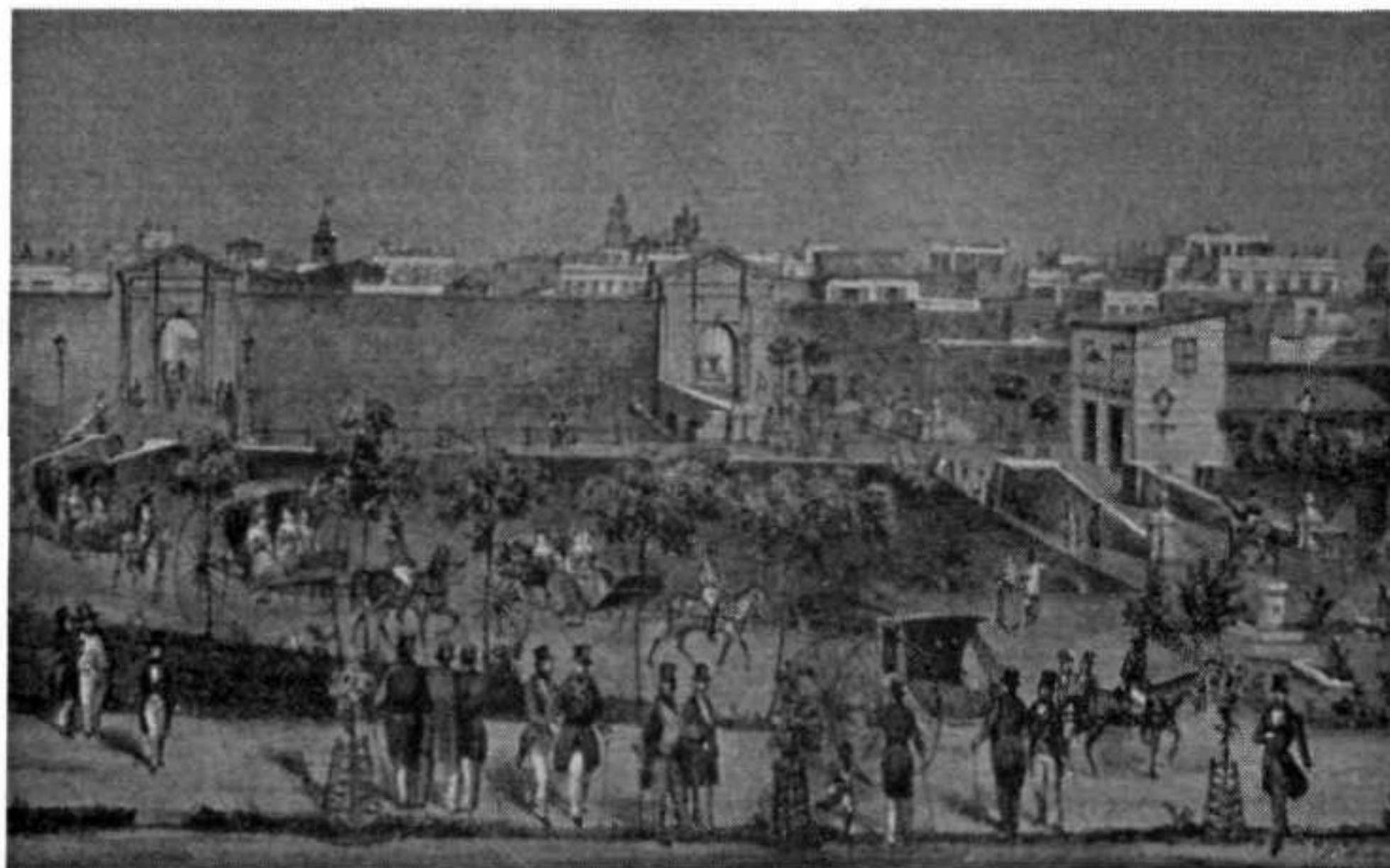


Figura 1. Puerta de Monserrate. La Habana. De la serie *Viaje Pictórico Alrededor de la Isla de Cuba*, 1848. Federico Mialhe, 1810-1881

La ostentación en el vestir, o mejor, el deseo de seguir la moda extranjera, es una constante que se mantiene en Cuba durante las primeras siete décadas del siglo XIX, y no sólo en la élite aristocrática cubana sino en una parte considerable de la población, tanto blanca como de morenos y pardos libres, los que constituyen la mayoría de la clase artesanal.

Como en los siglos que anteceden a estas ajetreadas y tornadizas décadas, y como en los siguientes años en que se trazan los destinos de la Isla - período crítico que engloba las luchas por la independencia nacional, - en la sicología del cubano pervive la distinción en el vestir como un acto casi obligado dentro de los quehaceres cotidianos, en el que poco se miden las limitaciones y las diferencias del poder adquisitivo del sujeto y se concentra el interés en la adquisición compulsiva del objeto.

Diversos historiadores han observado que en la Cuba colonial el nivel de vida de la capital y de determinadas ciudades del interior está a la par e incluso muy por encima del de España y de otros territorios de América y Europa, sello distintivo que por mucho tiempo perdura en la mayor de las Antillas. En el capítulo "Formación de la clase terrateniente y del agro cubano. La vida en La Habana y en otras poblaciones", de *La Historia de la nación cubana* (Guerra y Sánchez, et. Al., 1952: 324), se analiza que la prosperidad que hace posible la opulencia produce el encarecimiento de la vida, hasta el punto de los habaneros clamar con angustia, que "*en ninguna parte del mundo es la vida tan cara como aquí*".

Leví Marrero Artilles (1977: V: 168) en *Cuba: economía y sociedad*, abunda en la anterior apreciación, y para ello se vale de referencias que caracterizan los diferentes tiempos de la colonia. Al citar al Obispo Cabezas Altamirano, demuestra que en los inicios del siglo XVII la tendencia al lujo en el vestir, muy generalizada entre la *gente de la tierra*, se extiende a la oficialidad,

lo que hace que se confundan, por sus costosas ropas, con la *gente noble* en los días de fiestas, observación que también es extensiva a algunos miembros de la iglesia. Del fondo *Santo Domingo* (AGI: 105), extrae Marrero Artiles (1977: VIII: 220-221) la siguiente información: “*En 1674 el Obispo Díaz Vara Calderón prohibió a los eclesiásticos vistiesen de color, pues consideró necesario reformar el exceso y mucha superfluidad que en ellos había*”, y advierte que, en 1680, el Sínodo Diocesano confirma y amplía esta prohibición.

En Tierra Adentro continúa escribiendo Leví la tendencia al lujo, particularmente en el vestir, rivaliza con la de la población habanera. Apreciación que fundamenta con los datos de la época que recoge el historiador Manuel Dionisio González. En la primera mitad del Setecientos, González indica que “[*los villaclareños*] se muestran ataviados y lujosos... Las familias que contaban con algunos recursos se proveían en la Capital de los géneros que necesitaban, cumpliendo con la ley de la moda. Estos vestidos [femeninos] costaban por lo regular 50, 80 y hasta 100 pesos... No eran menos costosos los trajes de los hombres, a lo menos los de... representación. El capitán Manuel Rodríguez de Arciniaga, uno de los hombres más ricos... tenía una casaca y pantalón de oro encarnado, forrado de tafetán amarillo, guarnecido con galón y botones de plata... Había casacas que costaban hasta 150 pesos, y no menos era el valor que se daba a algunos pantalones de seda...” (González, 1858: [s.p.], apud Marrero: 1877: VIII: 220-221)¹.

El abogado Bernardo de Urrutia y Matos destaca la profusión de los criollos en el buen vestir. Estima, para 1749, en 500 pesos anuales el gasto mínimo de un miembro de los estratos privilegiados secular o eclesiástico y en 155 pesos el gasto máximo de un peón libre. Dice Urrutia que “*las mercancías de España valen caras*”, que “*nuestros habitantes gastan en un vestido más de 200 pesos porque los quieren con galones o bordados... y en lugar de vestir moderadamente no miramos sino a lucir, prefiriendo el color de Francia al peñasco de Sevilla*”; y al comparar el vivir de Cuba con el vivir de España expresa: “*La disparidad está en que en España se trabaxa mas, y se gasta menos, se sirbe se sube [sic.], y ahi en que emplearse, y fuera de la Andalucía labran, aran, cargan, y aun barquean, alla se sustenta un hombre con alimentos mas recios, y varatos, y un vestido de Jerga ó de Paño Grueso, alcanza a la muerte, y aun pasa a los hixos pero en la Isla no hay todavía estas ymposiciones que son las que buscamos, y el temperamento obliga á comer, y vestir con enormísima diferencia en el gasto*” (AGI, *Santo Domingo*: 1157, apud Portuondo, 1995: 216; Marrero, 1977: VII: 138; VIII: 219)².

El Obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz, en el informe de su visita eclesiástica a Cuba, que inicia en 1755 y concluye en 1757, al describir la capital y la vida de sus habitantes, centra la atención en el ornato de los trajes, y expresa: “*No admira tanto el número crecido del vecindario cuanto el ornato costoso de los trajes. Los nobles y empleados se distinguen en el fausto más brillante. plebeyos, sin reservas de color ni condición, procuran imitarles. Las mujeres, sin*

¹ En todas las citas se respeta la grafía de la época.

² Un historiador contemporáneo, también manifiesta que en la España del siglo XVIII la mayor proporción de los gastos en la clase alta y media corresponden al vestido: “*el vestido seguía considerándose símbolo de la categoría social del individuo, ...todavía las clases alta y media gastaban en ostentación externa gran parte de sus ingresos*”, (Domínguez, 1976: 100).

embargo que debían ser las más picadas de este desorden se contienen dentro de los términos de una moderada decencia” (Morell, 1985: 24-25).

José Martín Félix Arrate y Acosta, al referirse a la vida de la élite capitalina en 1761, se detiene a noticiar la magnificencia de los trajes, adornos y lucimientos que gastan los vecinos habaneros a mediados del ochocientos: *“El traje usual de los hombres y de las mujeres en esta ciudad es el mismo, sin diferencia, que el que se estila y usa en los más celebrados de España, de donde se introducen y comunican inmediatamente las nuevas modas con el frecuente tráfico de los castellanos en este puerto. De modo que apenas es visto el nuevo ropaje, cuando ya es imitado en la especialidad del corte, con el buen gusto del color y en la nobleza del género, no escaseándose para el vestuario los lienzos y encajes más finos, las guarniciones y galones más ricos, los tisúes y telas de más precio, ni los tejidos de seda de obra más primorosa y de tintes más delicados. [...] En cuanto al porte y esplendor de los vecinos, no iguala a la Habana México ni Lima, sin embargo de la riqueza y profusión de ambas Cortes, pues en ellas, con el embozo permitido, se ahorra o se oscurece en parte la ostentación, pompa y gala; pero acá siempre es igual y permanente, aun en los individuos de menor clase y conveniencia, porque el aseo y atavío del caballero o rico excita o mueve al plebeyo y pobre oficial a la imitación y tal vez a la competencia”.*

Y el historiador habanero continúa manifestando: *“por lo general todo lo que sobra de los gastos precisos para la manutención o sustento corporal se consume en el fausto y delicadeza del vestuario y en lo brillante y primoroso de las calesas, de que es crecido el número y continuo el uso, y en otros destinos de ostentación y gusto, de suerte que no conformándose muchas veces el recibo con la data, o la entrada con la salida, resulta el que queden al cabo del año empeñados; lo que se hace constante por el poco o ningún dinero que, a excepción de muy señaladas casas, se suele encontrar en las de los vecinos, al mismo tiempo que se hacen notorias sus deudas ó créditos” (Arrate, 1949: 92-93).*

Las importaciones en este sector superan a la de los víveres, fácilmente sustituibles por los productos de la agricultura insular, y posiblemente porque en Cuba nunca se ha llegado a desarrollar la industria del tejido, ni siquiera en factorías artesanales con un nivel medianamente distintivo. Los tejidos que comúnmente utiliza la población llegan a la Isla procedentes de la península, aunque en general no se fabrican allí, más otros que se importan de Nueva España desde el siglo XVII, confeccionados por los amerindios mexicanos. El barón Alejandro de Humboldt (1969: 233-234), en una de las notas de su *Ensayo Político sobre la isla de Cuba*, dice que la importación de Veracruz, en géneros y ropas, a principio del siglo XIX, y antes de la revolución de México, es de 9.200 000 duros, lo que vale para abastecer suficientemente a las clases menos acomodada de la población.

Según cálculos españoles realizados en 1752, los habaneros gastan en los productos de importación el 85% en ropa, el 5% en fierro, clavazón y mercerías, y el 10% en caldos, frutos y loza de Sevilla. Cómputos a los que debe sumarse el mercado clandestino (AGI: *Ultramar*: 258, *apud* Marrero, 1977: VIII: 222).

La moda que se mantiene en Cuba hasta mediados del setecientos, principalmente sujeta a los gruesos tejidos tradicionales, y que llega desde España controlada por el monopolio del comercio andaluz desde 1750, en el ochocientos gana en calidad y variedad gracias al proceso de apertura comercial, que facilita, entre otras prebendas, mayores importaciones de los tejidos ligeros y la introducción de nuevas tendencias, fundamentalmente de influencia francesa. Los costosos e inadecuados trajes de telas gruesas de paño, cachemir y damasco, que visten con elegancias las mujeres y hombres de la clase dominante, son diseños creados más bien para ser lucidos en la península y no para vestir a los habitantes del trópico; por esta razón, poco a poco van cediendo espacio a los ligeros tejidos de algodón y a trajes más adecuados a la climatología cubana.

Va a incidir en la evolución de la moda cubana, aunque no de forma exclusiva³, el activo contrabando que desde los inicios del siglo XVIII viene siendo significativo en la economía de la Isla, y que favorece y estimula el comercio local, a pesar de todas las medidas de represión que genera. Lo que en apariencia, *“se trataba sólo de la introducción de artículos de comer y vestir destinados a los esclavos que estaban en espera de ser vendidos... [en realidad] eran toda clase de efectos de comercio, vendidos por los agentes o factores sin rebozo, con la tolerancia o la connivencia de las autoridades, sin contar los desembarcos clandestino en las costas”* (Guerra, 1964:140).

El contrabando intercaribeño subsiste en la economía interna, que continúa desarrollándose con múltiples efectos, entre los que destacan las telas que llegan principalmente de Jamaica, más el comercio ilegal que las demás colonias norteamericanas efectúan frecuentemente con Saint Domingue y las Antillas españolas. A Cuba pasan, a través de la Florida, procedentes de las Trece Colonias norteamericanas, esclavos, harinas, implementos, telas, etcétera. (Friedläender, 1978: 78; Pontell, 1938: I: 23; Portuondo, 1995:198). Contrabando que se desarrolla paralelamente al conflicto bélico que se viene dando entre Gran Bretaña y España, donde Cuba consigue una corta, pero sentida, bonanza económica.

En su *Manual de Historia de Cuba*, Ramiro Guerra recoge el estado de la Isla, como se describe en un informe que se remite al ministerio de Hacienda en 1753: *“No obstante las providencias que el gobierno de La Habana ha dado contra el ilícito comercio, no ha conseguido extinguirlo, porque abusan de ellas sus adláteres y confidentes, y no tienen de quien fiarse. Y se experimenta en esta ciudad (La Habana) y en toda la Isla una relajación absoluta en la introducción de ropas y otros géneros, del trato que mantienen los vecinos con el Guarico y demás colonias francesas, y con los ingleses de Jamaica, tan sin moderación ni recato, que por los puertos, costas y surgideros de ellas, por la bahía, aduana y puertas de tierra de esta ciudad, entran sin embargo, en tanta abundancia, que de estos géneros hay distintos almacenes en que se venden a mercaderes y vecinos, y aun por las calles públicamente, en carretillas, por precios tan baratos como permite su adquisición, en que no se pagan derechos ni corren riesgos* (Guerra, 1964: 153)⁴.

³ No exclusiva porque en este fenómeno evolutivo participan otros factores, donde sigue prevaleciendo el comercio metropolitano, lo que niega la visión que se ha tenido de una Cuba con miseria generalizada y de absoluto estancamiento comercial.

⁴ Además, refiere que en el informe citado se relaciona un número de bien conocidos establecimientos comerciales donde se vendían públicamente los efectos de contrabando, y lugares donde existen depósitos de tales mercaderías.

Durante los diez meses de ocupación de La Habana por los británicos, período que va del 12 de agosto de 1762 al 8 de julio de 1763, cobra legitimidad el intercambio comercial que se viene efectuando con Jamaica ya desde antes y se adquieren mayores facilidades para el despliegue del comercio interno cubano. A diferencia del estrecho mercantilismo español, con la explotación británica se logran mayores beneficios, no obstante que, desde el mismo día en que se posesionan, sólo se autoriza a comercializar con buques de bandera inglesa, que están sujetos al pago de una módica tarifa.

En este corto espacio de tiempo, los precios de los tejidos, la ropa y el calzado sufren una ligera disminución. Se da un incremento en los artículos que ya vienen circulando y aparecen nuevos géneros transpirables, como los lienzos de lino, cáñamo y algodón, que provocan, a partir de estos años, cambios radicales en el vestir de los cubanos. Los ingleses, que contribuyen a modificar los gustos y a adecuar el vestido de las mujeres cubanas a las condiciones del clima, abarrotan la capital de zarazas o indianas, géneros que llegan para quedarse en la Isla e inciden en el sentido estético y en el uso práctico de los cubanos, y desplazan en gran parte a los tafetanes y otros tejidos de seda fabricados en España (Marrero, 1977: VIII: 223). Estas telas se presentan pintadas en distintos colores, y revolucionan la moda con la impresión de estampados con motivos florales, zoomórficos y geométricos. Los pardos y morenos libres se sienten favorecidos con este hecho, ya que presumen ostentosamente entre ellos mismos. El número de sastres sube en todos los rincones de la capital.

Aunque, desde mucho antes de la ocupación británica, la penetración de ciertos tejidos en el mercado insular por el comercio ilícito preocupa directamente a los proveedores peninsulares, y aún después de cesar el conflicto se sigue insistiendo para que la autoridad colonial se preocupe de "*saber el origen de los lienzos pintados introducidos en la Isla con perjuicio del comercio de España*". En 1766, un informe enviado a Madrid dice que "*después de idos los ingleses, La Habana quedó llena de zarazas que no han podido fenecer en tres años lo que dejaron, a pesar de su gran consumo*" (AGI, Santo Domingo: 1126, *apud* Marrero, 1977: XIV: 211).

Como se lee y comprobaremos en las páginas sucesivas, al vestir corresponden los gastos mayores de la sociedad cubana decimonónica, y este consumo afecta a las diferentes clases sociales. A pesar del gusto generalizado, vestirse en Cuba es caro, y más cuando la ostentación es provocada por el deseo de seguir la moda extranjera. Especialmente, existe más preocupación por el buen vestir que por los otros importantes usos de la vida cotidiana, y esta forma de proceder es una de las características comunes del período singularizada en la sicología del cubano, independientemente del status al que pertenece.

Seguidamente, a través del conocimiento del comercio del vestir y del calzado, y de los usos más generalizados de estos artículos en los distintos estamentos, nos centramos en el estudio de sus características más sobresalientes.

II. EL COMERCIO DEL VESTIR Y LOS USOS DE LOS PRINCIPALES TEJIDOS

Los intensos cambios vividos en la Isla con el *boom* esclavista, desde finales del siglo XVIII y hasta 1820, además de transformar los fundamentos económicos cubanos, inciden en todas las esferas de la sociedad. En la burguesía cubana, los placeres y el buen vivir coinciden con un desenfrenado aparentar que, junto a otros excesivos gastos, hacen mejorar el mercado de la moda, en el que también participan la clase media y los artesanos, negros libertos muchos de ellos.

Según los cálculos estadísticos realizados por Alejandro de Humboldt, con un mínimo de diferencias en relación con los que ofrece el *Boletín Oficial de Hacienda* (1881: I: 416), hemos podido deducir el gasto *per cápita* en artículos de vestir de la población blanca y libre de color hacia 1827, con el sólo inconveniente de no poder establecer mayores diferencias entre los dos estamentos, aún cuando éstas sean evidentes. En una Isla con un total de 704.487 habitantes, de los que 325.000 son blancos y 130.000 libres de color, se consume anualmente (a precio corriente, no de aforo) entre 4.120.000 y 5.120.000 pesos fuertes en artículos de vestir, con un gasto *per cápita* anual aproximado de 9 a 12 pesos fuertes, y si se excluye a la población libre de color, de 12 a 16 pesos por habitante blanco. Entre los tejidos más consumidos figuran las telas de hilo (bretañas, platillas, lienzo), los algodones (zarazas, muselinas), las sedas (rasos y otros), y los paños y tejidos de lana; con un precio que oscila entre 2.500 a 3.000, 1.000, 400 y 220 respectivamente, y un valor medio anual de 1.000 pesos fuertes (Humboldt, 1969: 229-233; Marrero, 1977: XII: 170 y XIV:

Cirilo Villaverde, opina en 1842: *Por todas partes se descubre la huella del comercio, obrando sus metamorfosis y prodigios. A influjo de su soplo creador, todos los días se levantan tiendas de todo género, que deslumbran, no sólo por el lujo con que están adornadas, sí también por los tesoros y preciosidades que encierran. Por todas partes bulle un pueblo que en lujo y en miseria no cede a ninguno de la tierra, aunque parezca exagerada la expresión, y aunque a primera vista las ideas de lujo y miseria juntas parezcan a algunos mal casadas y contrapuestas* (Villaverde, 1842).

El consumo hace del comercio de ropa y tejidos uno de los más activos del período. A juzgar por los datos que se ofrecen en las *Noticias estadísticas de Cuba en 1862* (Armúdez de Toledo, 1864) y que resume Leví Marrero Artiles, "en 1862 había 624 establecimientos de este tipo en toda la Isla y su renta total, computada para fines impositivos, era calculada en 4.685.400 pesos. Los 203 establecimientos correspondientes a La Habana rentaban una media anual de 10.000 pesos" (Marrero, 1977: XIV: 212).

Asimismo, la actividad de sastres y modistas en la Cuba de la opulencia asombra a los viajeros, y se describe de manera constante en la prensa periódica de la época y en la novelística cubana. Aunque algunas damas y caballeros de mayor poder adquisitivo encargan sus lujosos trajes a las capitales europeas, principalmente a París, la confección de ropa es una de las mayores fuentes de empleo en la Cuba del siglo XIX. En La Habana se concentra un reconocido núcleo de artistas creadores que ejecutan la moda de alta costura como en Francia. Sastres y modistas, que constituyen un grupo selecto de la sociedad, se encargan de confeccionar los vestidos y los trajes de la alta aristocracia cubana, y en parte los de la clase media. "En 1862 fueron censadas 459 sosterías en toda la Isla, estimándose su renta anual en 2.174.000 pesos, o sea, una media en 4.736

por establecimientos; en las 145 de La Habana la renta media sería de 7.800 pesos” (Marrero, 1977: XIV: 221). Las modistas, muchas son extranjeras, y francesas las de mayor renombre (Villaverde, 1977: 243), se anuncian en la prensa con los diseños más novedosos, y destacan sus méritos haciendo mención a la reconocida clientela que se visten en sus talleres y boutiques.

Cirilo Villaverde, en más de una ocasión, recrea esta realidad en su célebre novela *Cecilia Valdés*, y junto a los diferentes tipos de telas y a los usos de la moda, hace mención de tres de las sastrerías más importantes de La Habana de entonces: a la de Federico, a la de Turla y a la de Uribe; y con su personaje el Maestro Uribe un mulato que describe como el sastre favorito de la juventud elegante de la capital nos deja un completo retrato del sastre de la época. En el Capítulo I, Segunda Parte, es amplia la información que ofrece el autor del quehacer diario de uno de los sastres más afamados en la tercera década del XIX, y en el Capítulo II, le dice Uribe al señorito Leonardo Gamboa: “...el caballero debe estar enterado que de mi taller no sale pieza sin todos sus periquitos y ringo rangos [ringorrango: con todos sus adornos o completamente acabado]. Cuente el caballero que este pobre sastre no posee otra cosa que su reputación, como que viste, hace más de diez años, a la grandeza de La Habana...” (Villaverde, 1977: 239).

Y en el Capítulo VI, Segunda Parte, expresa Nemesia, uno de los personajes más populares de la novela y de los mejores caracterizados por Villaverde: “Fui a llevar unas costuras al taller del señó Uribe, [su mujer] ...quiso que la ayudara a cerrar la saya de un túnico que está haciendo para la noche buena chiquita...”⁶ Por cierto que ha habido mucha gente de fuste esta tarde en la sastrería, todas a buscar ropas para un baile en la Filarmónica, y para las Pascuas de Navidad. Al señó Uribe hay que hacerle el encargo con tiempo. Bien que el trabajo le llueve. Todos dicen que está haciendo mucho dinero, pero es más gastador...” (Villaverde, 1977: 271-272).

Otro grupo, más amplio y con menor consideración que la colectividad de sastres y modistas, lo constituye el de las costureras populares, que cosen en sus casas o en pequeños talleres, y a quienes les encargan generalmente la confección de ropa para los hombres y mujeres de la clase humilde y para los esclavos. Ropa que luego se vende al por mayor directamente a los hacendados y a los comerciantes que proveen a las plantaciones, si bien se sabe de propietarios de esclavos que cuentan con costureras propias para esta labor.

Sobre el trabajo que realizan día a día las llamadas costureras «de baratillo», las que cosen en sus casas y en los talleres de costura, Manuel Moreno Fragnals ofrece la siguiente imagen del período de mayor población de esclavos en la colonia: “En total, entre pantalones, camisas, vestidos, gorros, chaquetones, y pañuelos de cabeza, fue necesario fabricar más de dos millones de piezas al año, lo que exigió un proceso de reducción de surtido, normalización y optimización de la confección. Hacia 1820 comienzan a fomentarse grandes talleres que emplean métodos modernos,

⁵ *Señó*: forma apocopada de señor. Vocablo empleado antiguamente por la gente de color a persona de respeto o de alguna consideración.

⁶ *Noche buena chiquita*: así muchos cubanos llaman a la noche del día 7 de diciembre, víspera de la solemnidad de la Santísima Concepción, celebrada por la iglesia católica cada año, con bastante animación por parte del pueblo.

y se regularizan las tallas: 5 para los hombres y 4 para las mujeres. Niños y niñas usan camisones de una sola pieza, con costura lateral. Un grupo de obreros especializados cortaba las piezas, de 10 en 10, y después las repartían entre las obreras de la aguja, las costureras “de baratillo” como se decía en la época, quienes en sus casas las cosían” (Moreno, 1978: II: 63-66).

De las principales líneas de textiles en importación, los algodones son los que más destacan, y se encuentran en todos los establecimientos. Los fabricados en Cataluña se venden por toda la Isla y poco a poco desplazan la lana que desde los inicios de la colonia importan los andaluces con la participación de otras regiones de España, especialmente de Castilla. Los Estados Unidos son otros de los abastecedores más importantes de este tejido, con exportaciones significativas

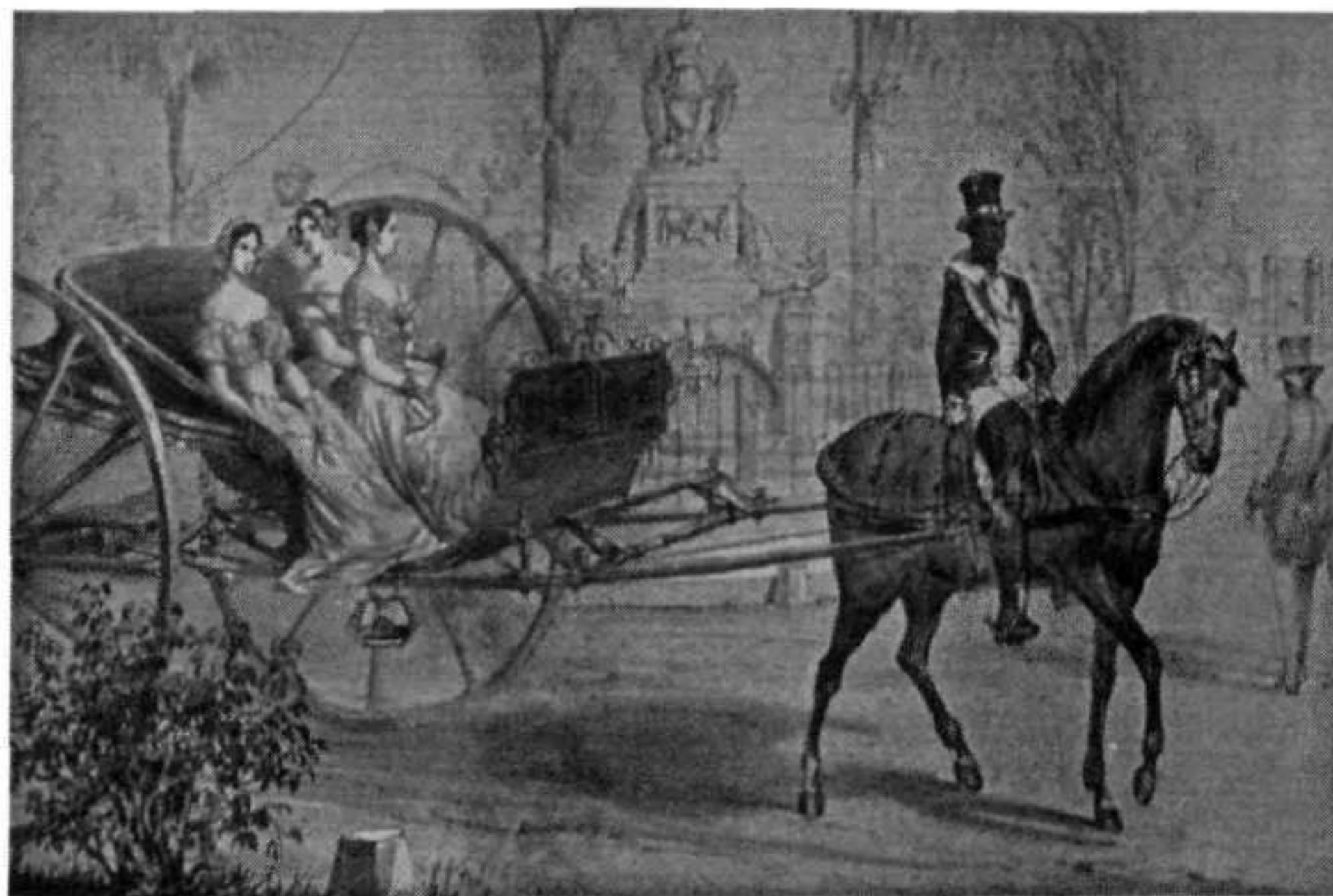


Figura. 2. “El Quitrín” (La Habana). De la serie *Viaje pictórico alrededor de la Isla de Cuba*, 1848. Federico Mialhe, 1810-1881.

desde 1821 y el predominio en los talleres en series que confeccionan ropa para esclavos. Labor que desarrolla la famosa firma *A. Montgomery Ward*, desde 1872.

Entonces, aumentan las líneas de los tejidos y artículos de vestir ya confeccionados (fig.2). Para las clases privilegiadas, siguen predominando los géneros de lujo, de uso muy antiguo y con altos precios: las sedas en sus diversas formas, los rasos, los encajes, los tules, el picote, el tisú, el olán batista y el olán clarín, el olancito, la holanda, la bretaña, la platilla, el casimir, el piqué, el carranclán⁷, el dril, el coquillo⁸, las telas de Arabia, de Mahón⁹ y de Nankín, las finas zarazas estampadas, las prusianas, las muselinas, el organdí y el linón de colores claros; y para los esclavos y la clase más pobre, los tejidos más baratos, que son asimismo los de mayor consumo: los llamados listados de algodón, las telas toscas de cañamazo y los lienzos gruesos y crudos de rusia y de brabante, este último mal llamado “bramante” o también mezclilla, por estar hecho de hilos de diferentes clases y colores, nombre que se conserva en el habla popular cubana.

⁷ *Carranclán*: tela que debe su nombre a un pueblo de la isla de Luzón, en el archipiélago de las Filipinas, en cuyas inmediaciones, se cultiva el abacá en abundancia, con cuyas fibras se hace el tejido que se exporta para diferentes usos. El abacá sólo da el cáñamo y otros cordeles, pero mezclado con seda da una tela fina, propia para trajes de hombre. También con este nombre de carranclán se conoce un tejido corriente que antiguamente se obtenía del algodón en México, cuya industria estuvo allí muy desarrollada; *vid.* Cirilo Villaverde (1977: 38).

⁸ *Coquillo*: tela semejante al dril, muy blanca, de cuerpo fino y de uso principalmente para pantalones.

⁹ *De Mahón*: tela de las más conocidas en la época, procede de Nankín en China, y el nombre proviene de la Mahón, Menorca, en las Baleares. Es una tela angosta, fuerte, fabricada de algodón escogido, y de color anteadado por lo común.

En el uso de los principales tejidos, destacamos el hilo y el algodón en primer lugar; y en segundo las sedas, ya que la lana, como se dijo más arriba, va siendo cada vez más extraña en este siglo. En cualquier caso, por lo que muestra la experiencia diaria, suponemos que en la población cubana, y principalmente en los habitantes del campo, se mantiene el uso de la franela de lana, por la propiedad que goza este género de ser mal conductor del calor y un buen absorbente del agua. Aspectos en lo que es superior al algodón y al hilo, siendo su poder de absorción higroscópica superior en proporción a su peso y superficie. Esta propiedad de la lana hace que se evapore lenta y gradualmente el agua que contiene el tejido, y se evite el enfriamiento repentino que por ejemplo producen las telas de hilo, con efecto contrario de empaparse y enseguida evaporar el agua. De todos modos, la lana, a pesar de las propiedades que tiene, deja de usarse por producir irritación en la piel debido al clima cálido de Cuba, además de requerir de más limpieza que el algodón, no lavarse tan bien como éste, y crear parásitos en el tejido al menor descuido.

Las telas de hilo son las más consumidas, principalmente por la población urbana, por su ligereza y agrado a la piel; las más apropiadas para un clima cálido, donde es imprescindible que los tejidos mantengan el frescor en la piel; y, como hemos dicho, por ser buenas conductoras del calor, absorber poco el agua, y apenas retener la humedad.

El algodón es de uso generalizado y su efecto es de reconocida utilidad desde el punto de vista higiénico, porque es una sustancia cuyas fibras no son porosas, pero sí muy resistente, elásticas y finas; no es tan buen conductor del calor como los tejidos de hilo, pero absorbe y retiene más tiempo que éste parte de la transpiración cutánea, siendo más lenta la evaporación, y, por tanto, menos caliente, por no enfriar con tanta facilidad la piel.

III. EL COMERCIO DEL CALZADO Y LOS TIPOS MÁS USADOS

El calzado, según las descripciones de la vida individual y social que aparecen en novelas, crónicas de costumbres, en el teatro popular y en los relatos de los viajeros que visitan la Isla, tiene en Cuba un uso más reducido que el vestido, lo que no niega que este producto se ubique, como sucede con los tejidos y otros artículos de vestir, dentro de los sectores más abundantes de las importaciones.

Como sucede con la ropa, los máximos consumidores de calzado en Cuba son los miembros de la clase dominante, y para la gran mayoría de la población este uso llega a ser un bien escaso. Ni la población blanca y ni la de "libres de color" ha podido calzar sus pies medianamente bien durante los siglos coloniales, y en períodos posteriores esta situación sigue siendo verdaderamente alarmante. Suponemos que un individuo de clase humilde cubana utiliza más de diez mudas de ropa antes de gastar un par de zapatos. Para muchos de ellos esta relación es fácilmente duplicable, y asimismo hablamos de casos en que pasan toda la vida usando un único calzado, o de otros que no logran cubrir al menos por una vez los pies desnudos. La carencia de zapatos es un déficit que afec-

ta a la clase pobre y principalmente a los negros esclavos. Si bien este proceder no consta entre las costumbres de los esclavos, jamás en los módulos de ropas y de otros objetos designados por los amos se les entregan zapatos. El pretexto para no habituar a los esclavos a este uso es "*porque los zapatos les torturan los pies*", justificación que se remonta a una vieja tradición antillana (Moreno, 1978: II: 66)¹⁰.

Cuba es significativa en la producción de calzado, una labor, que por limitaciones del mercado externo y prohibiciones metropolitanas, llega a desarrollarse mucho más que la de los tejidos. Desde el siglo XVII, con el auge de la economía ganadera, aumentan los zapateros, la confección de variados tipos de calzado, y surgen las primeras cofradías de oficios en el sector artesanal, que se constituyen en formas de asociaciones bajo el amparo religioso que incluyen a los zapateros (AGI, *Santo Domingo*, 103)¹¹. En especial, en La Habana, a partir de la década de 1620, el desarrollo de los artesanados es fundamental para las capas medias, y su pujanza se demuestra en la designación, por el cabildo, de alcaldes examinadores de oficios, donde se incluye a los sastres y los zapateros.

Ya en el siglo XIX, la agrupación de los zapateros es una de las más representativas del sector de las artesanías y las manufacturas, y en el año 1850 da empleo a 4.000 personas, de las cuales el 15% son esclavos. Una industria con más integrantes que los sastres y sólo superada por los tabaqueros (15,5%-17,5%) y carpinteros (9,7%-16%), según los datos que ofrecen los censos de 1846 y 1862. En el censo de 1846, los zapateros representan aproximadamente el 6% de este sector y los sastres el 4,5%. En La Habana se concentra el 28% de los zapateros y 51% de los sastres. En 1862 los zapateros aumentan al 8,5% y los sastres se mantienen en el 4,5%, concentrándose en La Habana el 30% de los zapateros y el 47% de los sastres. "*En 1862 aparecían registradas 796 zapaterías en toda la Isla, con una renta total de 1.817.012 pesos. La renta media de las de La Habana era de 3.000 pesos*" según indica Leví Marrero (1977: XVI: 221)¹²; y la distribución de los oficios que dan vida al comercio de la ropa y del calzado en cuanto a composición social y sexo se recoge en la siguiente tabla:

¹⁰ El autor se refiere a un decreto francés del siglo XVIII que prohíbe calzar a los negros, mención que a su vez toma de Eric Williams (1970: 336).

¹¹ En correspondencia de los franciscanos de La Habana al Rey, de fecha 14 de febrero de 1660, se habla de la existencia de estos gremios de artesanos. Se dice que los zapateros tienen como patronos a San Crispín y San Cristóbal y que la sede de la cofradía está en la Iglesia mayor de San Cristóbal. No siendo así la de los mulatos habaneros que por identificación étnica organizan su cofradía en el Convento de San Agustín, tomando como patrón a Santa Catalina mártir.

¹² Cirilo Villaverde, en *Cecilia Valdés* (1977:243), se refiere a dos de las zapaterías más importante de La Habana en el período de 1812 a 1831: la de Baró, para los hombres, en la calle de O'Reilly, y la de Las Damas en la calle de la Salud esquina a la de Manrique".

Cuadro n.º 1 Distribución de la población según las ocupaciones de sastres, zapateros (as), costureras bordadoras y modistas, dentro del sector de Artesanías y Manufacturas 1846-1862

| C E N S O S | | | | | | |
|----------------------------|----------------|--|--|----------------|--|--|
| | 1 8 4 6 | | | 1 8 6 2 | | |
| Ocupaciones | Total | % hombres Libres de color | % mujeres Libres de color | Total | % hombres Libres de color | % mujeres Libres de color |
| Sastres | 2.357 | 72,0 | — | 3.342 | 58,0 | — |
| Zapateros | 3.305 | 60,0 | — | 6.327 | 49,0 | — |
| Costureras y bordadoras | 20.016 | — | 38,0 | 25.513 | — | 23,0 |
| Modistas | 67 | — | 1,5 | 304 | — | 19,0 |
| Zapateras | 8 | — | — | — | — | — |
| Totales | 25.753 | 14,3 | 29,5 | 35.486 | 14,2 | 16,7 |

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos que ofrecen los censos de la isla de Cuba en los años 1846 y 1862, *apud* *Boletín Oficial de Hacienda*, 1881: I: 461; y los cálculos realizados Leví Marrero (1977: XIII: 145-152).

En el caso específico del censo de 1846 extraemos del esquema socio-profesional a todos los oficios que corresponden a la industria del vestido y del calzado, representados por la población blanca y libre de color.

Cuadro n°. 2. Participación de la población blanca y libre de color en la industria del vestido y del calzado. Censo 1846.

| OFICIOS | POBLACIÓN | | TOTAL |
|-----------------------------|-----------|-----------------|---------------|
| | BLANCOS | LIBRES DE COLOR | |
| Bordadores | 11 | — | 11 |
| Peleteros | 103 | 15 | 118 |
| Pasamaneros | 6 | — | 6 |
| Tejedores de sombreros | 82 | 51 | 133 |
| Tintoreros | 31 | — | 31 |
| Modistas | 66 | 1 | 67 |
| Tejedores de guano | 20 | 40 | 60 |
| Zapateras | 8 | — | 8 |
| Cordoneros | 18 | — | 18 |
| Sastres | 661 | 1.696 | 2.357 |
| Sombrereros | 106 | 2 | 108 |
| Tejedores de pita de corajo | 208 | 121 | 329 |
| Zapateros | 1.335 | 1.970 | 3.305 |
| Costureras y bordadoras | 12.368 | 7.648 | 20.016 |
| Tejedoras de sombreros | 4.336 | 2.203 | 6.539 |
| Tejedoras de Pita de corajo | 42 | 12 | 54 |
| Total general | | | 39.645 |

Fuente: Censo, 1846, *apud Boletín Oficial de Hacienda* (1881: I: 461).

Observamos que además de la representatividad que ganan estas ocupaciones, dentro del sector de las artesanías y las manufacturas, constituyen en su conjunto el 49%, y el 47% del total de la población laboral activa de los años 1846 y 1862 respectivamente. Demanda de empleo que crece en paralelo a los inmoderados gustos por la moda, tanto de la clase adinerada como de los

miembros de los sectores más populares, y, además, por el auge de la economía plantacionista que incide en el aumento de ciertos trabajos beneficiosos para los artesanos y obreros, como son los dedicados a la confección de ropa barata en serie para los esclavos, de lo que hablamos más arriba. En estos años el 74,6% y el 79,8% de las mujeres dedicadas a la artesanía y las manufacturas son costureras y bordadoras, siendo mayor el número de costureras, trabajo realizado especialmente por mujeres blancas; no obstante, en los censos de donde tomamos estos ejemplos se advierte una significativa representación de las mujeres libres de color que en la costura y el bordado alcanzan en 1846 el 38% y en 1862 el 23%, y las modistas en 1846 el 1,5% y en 1862 el 19%.

De igual forma, la importación de calzado a la Isla, si bien no supera los volúmenes de las importaciones de tejidos, se considera cuantiosa. Desde los inicios de la colonización no sólo llegan envíos de distintas regiones de la península sino también de otras colonias americanas como México, de donde mandan desde el siglo XVII distintos tipos de calzado de Campeche y otras áreas inmediatas.

A fines del siglo XVIII, con el descalabro de la economía ganadera, disminuye la producción de cuero, y como sucede con la carne, aumentan las importaciones de calzado y de otros artículos que se derivan de esta producción. Un comercio que se ve retenido por la Real Orden del 18 de abril de 1799, que deroga la autorización general para comercializar con neutrales. Estados Unidos que exporta, además de harina, madera, hierro, sombreros, material de ferretería, muebles, vinos y zapatos, y que adquiere, en retorno, azúcar, mieles, aguardiente, ron, café y tabaco, se ve afectado con esta interrupción; comercio que se vuelve a restablecerse a inicios del siglo XIX pero con una acusada tendencia decreciente. Sabemos, de este recuento, por las *Balanzas generales de Comercio* (1827-1860), que en período similar muchos exportadores europeos envían a Cuba tejidos finos y calzado, de alto coste y escaso volumen, acogiéndose hábilmente a la ventaja de utilizar para su transporte buques de bandera española.

En el siglo XIX la importación de calzado por este concepto aparece dentro del ramo de la peletería, que incluye las pieles y suelas que se destinan como materia prima a esta industria y a otras manufacturas; y en este sentido podemos valernos de la existencia de algunos cómputos para valorar la proporción, en valores, de la peletería y los tejidos, dentro del total de las importaciones, así como establecer comparaciones de consumos entre los grupos de productos. Leví Marrero Artilles ha calculado estas cifras para los períodos 1826-1847 y 1851-1852 y el año 1859; de él extraemos los siguientes datos:

Cuadro n.º 3 Productos del vestir importados durante los períodos 1826-1847 y 1851-1852, y el año 1859

| PRODUCTOS | 1826 - 1847 (MEDIA ANUAL) % | 1851 - 1852 (MEDIA ANUAL) % | 1859 % |
|----------------|-----------------------------------|-----------------------------------|--------------|
| Algodones | 10,00 | 9,13 | 5,85 |
| Lencería | 11,78 | 9,57 | 6,44 |
| Sedería | 2,18 | 1,81 | 1,70 |
| Lanas | 1,55 | 1,43 | 1,20 |
| Peletería | 2,15 | 1,97 | 3,05 |
| Totales | 27,66 | 23,91 | 20,24 |

Fuente: Marrero (1977:XII:170)

Es evidente la elevada proporción, en valores, de estos productos en los años aquí seleccionados, con una media de un 23,9% del total de las importaciones. Como también es visible la desproporción que existe entre las importaciones de tejidos de algodón (media del 8,3%) y peletería (media del 2,4%), aún en los años de alta bonanza económica, y entre estos dos grupos y la lana, que ofrece la media anual más baja de todos estos años, no superior al 1,5%.

A la cifra general de la peletería importada desde España hay que restarle la elevada suma de calzado que se dispone para el uso del Ejército Español destinado en Cuba. Según se reconoce oficialmente en los documentos metropolitanos, las fuerzas militares y navales en esta Isla constituyen un mercado cautivo para la producción peninsular, de donde se importan, además de armamentos y alimentos, tejidos, zapatos y monturas de caballería.

Por los cálculos que ha realizado Marrero Artilles se puede tener una visión más directa sobre la producción, el consumo y los precios de venta del calzado a mediados del siglo XIX (fig.3). Según este autor, la distribución por sexos, calidad del calzado y precio medio es como sigue: para hombres, el calzado fino un precio medio de 24 reales y los toscos de 4, mujeres 8 y niños 4. Cifras que ascienden a 5.000.000 por razón de 1.000 pares consumidos, con un valor total de venta de 4.720.000 pesos (Marrero, 1977: XIV: 221), de la que excluimos a los esclavos del campo y muchos urbanos que no gastan zapatos (García, 1852: 178).

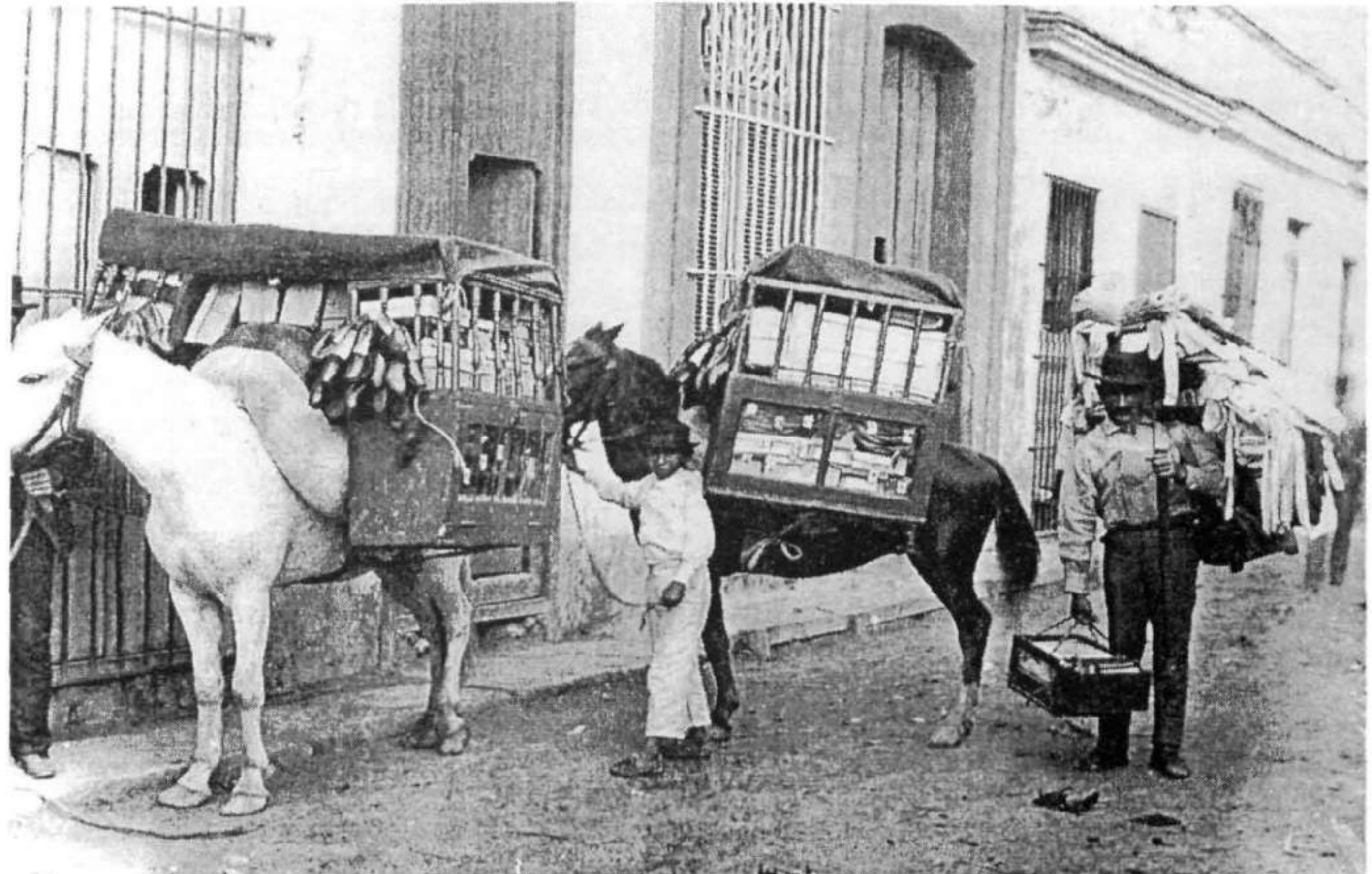


Figura 3: "Vendedores en la calle", 1890. Fotografía de José Gómez de la Carrera

Entre los tipos de calzado más usados por los cubanos están: los *escarpines*, *de becerro*, *borceguíes*, *de vaqueta*, *cordobanes*, *marroquí* y *moruno* o *de verraco*; que pueden ser zapatos, botas y botines, con una o más costuras, de tacón o planos, y con cordones o correas con hebillas. También, en este siglo se utilizan las *abarcas*, las *sandalias* y *cutaras*, y las *alpargatas*, que sue-

len ser, las primeras de cuero y fibras, y la última sólo de *empleita* o *esparto*, por lo general sin tacón, y pueden o no llevar contrafuerte para el calcañar y amarrarse al tobillo.

Los *escarpines* son zapatos de una sola suela y de una costura que se generalizan en la clase alta. Las señoritas utilizan *escarpines de raso de la China*: blancos, azules o rosados, con cintas para atarlos al tobillo y mostrar las medias de seda caladas; y los hombres, *escarpines de becerro* con hebillas de oro y calcetines de seda color carne (Villaverde, 1977: 243).

El calzado *de becerro* es de piel de ternero curtida, generalmente bajo o botín, y lo suele calzar la población libre de Cuba en los meses de más calor. En las descripciones de la época no se dice que este tipo de calzado se use en la población campesina, y tan sólo se advierte que por la suavidad de la piel son los más apropiados para el andar diario, no siendo aconsejables a personas que se emplean en trabajos fuertes.

Los *borcegués* son zapatos principalmente hechos de piel de res que llegan hasta más arriba del tobillo, abiertos por delante, y que se ajustan por medio de correas o cordones. Principalmente los usan los hombres y las mujeres campesinas, y así es como llaman en Cuba a cualquier calzado toscamente elaborado que tenga correa y la punta sea redondeada.

Los *marroquís* son botas y zapatos bajos que deben el nombre a la región de procedencia (Marruecos) y al tipo de cuero; como también sucede con el calzado de *tafilete*, de cuero bruñido y lustroso, de la región *Tâfilâlf*, al sudeste de Marruecos; y con los *cordobanes*, de piel curtida de macho cabrío o de cabra, de la ciudad de Córdoba, conocida por la preparación de estas pieles.

El zapato de *vaqueta* es otra de las prendas de uso cotidiano que se generaliza entre los guajiros, sobre todo el de *vaqueta orejón*. En zonas rurales, principalmente en el interior de la Isla, además del zapato de vaqueta se utiliza el llamado *zapato moruno* o *de verraco*, el mismo que describe a mediados del siglo XVIII el Obispo Morell de Santa Cruz en su visita eclesiástica: "*hombres de pie mondado, que llaman, o de zapato de berraco [sic.], acostumbrados al trabajo y a la marcha de a pie*" (AGI, *Santo Domingo*, 516, *apud* Marrero, 1977: VIII: 118).

En Tierra Adentro, además de los rústicos zapatos que confecciona el campesino con métodos primitivos, se calzan las *abarcas*, un tipo de calzado de cuero crudo que cubre sólo la planta de los pies, con reborde en torno y que se asegura con cuerdas o correas sobre el empeine y el tobillo; y las *sandalias*, *chancletas* y *cutaras*, que son zapatos de material blando (fibras o piel fina) con distintas formas y sin cordones u otra clase de sujeción. Principalmente, la *chancleta* de cuero (cordobán y tafilete) es de uso corriente entre los artesanos del calzado y los sastres, y los campesinos las llevan de pieles peor curtidas y a veces combinadas con fibras vegetales.

Entre los inmigrantes españoles, así como entre determinada gente de los pueblos, se usan los llamados *zapatos de empleita* o *zapatos de esparto*, que no son otros que las humildes y cómodas *alpargatas*, hechas de esparto, pita, cáñamo u otro material, que luego se generalizan en la población pobre de Cuba.

IV. LOS USOS DEL VESTIDO Y EL CALZADO EN LOS DISTINTOS ESTAMENTOS QUE COMPOENEN LA SOCIEDAD CUBANA DECIMONÓNICA

Hemos examinado lo importante que es el vestido y el calzado para la población cubana, como expresiones ostensibles de las condiciones sociales del cubano, y vistos los diferentes géneros y tipos de tejidos y calzado; ahora, nos centraremos en las descripciones de las formas en que estas manifestaciones de la cultura material se manifiestan en las diferentes clases que conforman la sociedad cubana. Un análisis, en el que, además de distinguirse las diferencias existentes entre las dos Cubas: la de la opulencia y la de la pobreza, ofrece elementos válidos para comprender otros aspectos de la cultura material y espiritual que son igualmente inherentes a la población cubana.

Hacia 1850 la Isla goza de una relativa y breve bonanza económica que se manifiesta en el aumento de bienestar en los productores esclavistas. Donde se acentúa el aumento de la riqueza, de la que obviamente disfrutaban unos pocos y la carencia que sufren la gran mayoría de cubanos; desde el punto de vista del uso del vestido y el calzado, contrasta la opulencia y la amplia pobreza de la Cuba colonialista.

Aunque no poseemos la suficiente información para complementar en cada caso las descripciones, deducimos que dichas diferencias se dan de igual modo entre los restantes miembros de la sociedad cubana, y en concreto en el tipo y en la variedad del vestuario y el calzado que usan los habitantes de las ciudades en oposición con los habitantes del campo; y, por consiguiente, se convierten en marcadores específicos con que se clasifica a los distintos estamentos sociales. A los artesanos blancos y a los "*libres de color*" que residen en las ciudades, además del sello diferenciador que impone la sociedad por la pigmentación de la piel, se distingue uno del otro por la forma de vestir y por el tipo de vivienda que habitan. Es muy fácil diferenciar al rico del pobre y, aunque entre los humildes se intenta imitar la forma de vivir de los más pudientes, siempre existen elementos que los mantienen vinculados a su posición social. Si bien, en este contexto, de marcadas diferencias, este tipo de gente sólo se acerca a la adinerada en el afán de imitación que manifiesta en el consumo.

Como se advierte en algunas de las descripciones de la época y como ya dijimos antes, el vestuario es un reflejo del status social del individuo, lo que nos permite, en este caso específico, caracterizar las diferentes formas de vestir que imperan en la compleja sociedad cubana. Los cronistas que abordan estos temas de la vida cotidiana coinciden en manifestar que en Cuba la gente viste con bastante diversidad y con mucho aseo, aunque excluyen de estas acertadas apreciaciones a los negros esclavos y, concretamente, a los negros que habitan en las plantaciones. Una percepción que responde lógicamente a hombres con criterios burgueses, en quienes concuerda el desprecio común a su semejante "*de color*". En muchas de las narraciones se describen a los esclavos muy poco aseados, casi desnudos y con las ropas hechas harapos; y cuando no, se habla de la típica indumentaria que le impone el vivir en la plantación, se alude a las imitaciones que hacen los esclavos de los vestidos de sus amos, o simplemente se reseñan escenas donde estos individuos no compaginan estas prendas de forma coherente, hasta el punto de llegar a causar las más ridículas estampas, lo que sorprende a casi todos los viajeros.

Pero, en la Cuba del diecinueve, en los usos del vestido y el calzado, existen patrones característicos que son comunes a los distintos estamentos, aunque en lo formal se marquen las diferencias.

Por lo general, las mujeres visten blusas y sayas¹³ con enaguas¹⁴, hasta que la moda innova con el túnico¹⁵ y el miriñaque¹⁶. Prevalecen los vestidos de colores claros; las mangas, en los menos elegantes, cortas, y las piernas cubiertas como decoro de la mujer honesta. Se generalizan los mantones de seda, sobre todo las nombradas *de burato*, y también se aprovechan las peinetas, de las que destacan por este orden las llamadas *de teja*, *de concha* y los *peinetones*.

A los sombreros, tocas y gorras se les da muy poco uso, y, sin embargo, son las flores naturales el complemento de mayor predominio en los peinados de todas las cubanas. Los abanicos son frecuentes en las damas distinguidas y las jóvenes lo utilizan para galantear ante sus pretendientes.

En este siglo, todas las mujeres van a la iglesia vestidas de basquiñas¹⁷ y con mantillas de encaje, como en España, y la que no puede tener este tipo de vestuario asiste al oficio divino en la madrugada, para evitar el bochornoso encuentro con sus amigos o conocidos en mejor posición económica. Como subraya María del Carmen Barcia (1996: 293): "*Las ceremonias de la Iglesia Católica eran acontecimientos propios y frecuentes para la exhibición de joyas, vestidos y peinados en el caso de las familias adineradas y para el comadreo, el encuentro de enamorados y otras formas de relación sociales, en lo relativo a toda la población*". Las mujeres, sólo se visten de negro cuando hay luto en la familia, o en los días de celebraciones religiosas.

El calzado es muy poco variado. Las cubanas en general excluyendo a las de dinero que los llevan de marcados tonos: azules, rosados, verdes, etcétera escasamente los sustituyen. Los que más se gastan son los zapatos de suelas finas fabricados en la Isla por ser más baratos que los de importación, y tener buena calidad.

¹³ *Saya*: prenda de vestir de la mujer, suelta, que cubre desde la cintura hacia abajo. Igual a decir falda.

¹⁴ *Enagua*: prenda de vestir de las mujeres, de uso interior que se lleva debajo de la saya. Es por lo general de tela de color blanco, las más usadas son las de sedas con pliegues y adornos, y en las mujeres de economía baja las de telas almidonadas.

¹⁵ *Túnico*: vestido sumamente angosto y de talle por lo general alto, que a veces se ve colocado por debajo de los brazos. En este siglo se utilizan tanto largos como cortos hasta la rodilla, principalmente de telas finas como: la muselina, la prusiana y otras telas de hilo y de algodón, que se vendían a precios muy bajos, y que sustituyeron a la picota, el tisú y a otros géneros de uso muy antiguo.

¹⁶ *Miriñaque*: ahuecado de alambre, de la falda femenina. Dice Leví Marrero (1877: XIV: 318), que en Oriente sería llamado también *crinolina*, un galicismo, y *bullarengue*, definido como prenda colocada bajo la falda para abultar por detrás. Según Esteban Pichardo, (1976: 105), se decía *bullerengue*, cualquier cosa fingida, postiza, de falso aparato y por antonomasia las nalgas artificiales que usan algunas mujeres y que sustituyeron a la *Crinolina* y al *Malakóf*, aunque éste es largo hasta los pies, envarillado de acero o bayena, generalmente usado. También se usa en la parte oriental como interjección sinónima de *Güigüi*, te engañé.

¹⁷ *Basquiña*: saya, comúnmente negra, que usan las mujeres sobre la sayuela (tipo de ropa interior) para salir a la calle.

Los hombres, en armonía con las mujeres, no descuidan su vestimenta; y, aunque amantes de la moda más tradicional, no dejan de engrandecer su ego aspirando a lucir lo último llegado de Europa, sin olvidar que se trata además de una marca social. Los que pueden permitirse el lujo siguen los dictados de París, Londres y Madrid. A quien no le es posible mantener este buen vivir, y se interesa por este mundo del consumo, apela a la imitación y adquiere de los sastres la copia de cualquier traje que se asemeje a los enviados del extranjero. Los menos afortunados, siempre que la posibilidad lo permite, cumplen con la ilusión de vestir a la moda con iguales reproducciones y algunos con disconformidad, al tener que usar los trajes que desechan los amos.

A pesar de todas estas diferencias estamentales a que hacemos alusión, los hombres del ochocientos visten generalmente de camisa y pantalón, con colores claros, y dejan el traje para ciertas ocasiones. Sólo en la clase dominante el traje es una prenda frecuente. Se lleva la casaca, el chaleco, la levita y la chupa de colores claros o negra, dependiendo de la época del año. El conjunto de la ropa es más bien ceñido al cuerpo, y en cierto tipo de cubano, como en los campesinos y los esclavos, son comunes las prendas desahogadas con ajuste a la cintura.

El calzado es más variado y en él se distingue, aún más que en la ropa, el poder adquisitivo del cubano. Si obviamos los caprichos que suelen darse los hombres de dinero, se lleva el mismo calzado que más arriba explicamos.

Es frecuente el uso de sombrero. Los hombres pudientes los llevan de copa que los hacen enviar desde Londres y París, y la mayoría de la población, particularmente la rural, sin excluir a los esclavos, usan sombreros tejidos del guano de palma o de pita de corajo (Marrero, 1977: XIV: 222). Si bien, en la Isla se encuentran sombreros de materiales y modelos diferentes, como los de paño, con variados tipos de copa y ala, el de castor que llaman de *bombas*, más otros de importación que se adquieren a precios elevados; pero en Cuba, todo hombre lleva sombrero, y las fuentes insisten en que se usan los más variados modelos.

V. EL VESTIDO Y EL CALZADO DE LA CLASE DOMINANTE

Todavía, en víspera de la guerra independentista cubana, la clase dominante sigue vistiendo y calzando a la europea, e introduciendo ciertas modas traídas de los Estados Unidos, y dentro de la misma población blanca se hace notar la distinción que marca el poder. Se sigue poniendo en evidencia la diferencia entre la alta burguesía agro-manufacturera esclavista, que pasa temporadas en Europa y viaja con regularidad a los Estados Unidos, y el resto de los sectores que forman este estamento social con menor riqueza económica, así como, entre los terratenientes y la burguesía comercial, donde se destaca el estamento que representan.

Las mujeres de la clase adinerada continúan vistiéndose con costosas y delicadas telas, calzando los más primorosos zapatos y luciendo refinados complementos, que compran y hacen encargar a las más importantes lencerías, sederías, peleterías y joyerías de Europa (figura.4). La moda de París se sigue fielmente en La Habana, como reflejan las pinturas, litografías y grabados de la

época¹⁸, y grandes modistas francesas tienen muchas clientas en esta ciudad caribeña.

La condesa de Merlín es tal vez quien mejor describe la moda de la pomposa nobleza habanera. En su obra, *La Habana*, nos deja con muy pocos contrastes con el mundo circundante una descripción que es reflejo del buen vivir de la alta aristocracia a la que ella pertenece; y aunque se diga que exagera en las noticias que sobre Cuba hace llegar a sus amigos de Europa, entendemos que en este período, de máxima opulencia y de derroche continuo de riquezas por la burguesía cubana, estas observaciones, en el nivel en que se desenvuelve María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, pueden llegar a ser imágenes de la vida real, incluso cotidianas en este reducido sector de la población. En la carta XV al señor Gentien de Dissay, la autora expresa:

“El lujo de las mujeres es muy rebuscado, no es lujo aparatoso pero sensual. Para ellas es un modo de ser y de vivir ya que sus trajes son de la mayor sencillez. Por la mañana una amplia bata o traje de linón, por la noche se visten de linón pero con mangas cortas, corpiños escotados, y en sus cabezas bien peinadas llevan una flor natural colocada sin arte y sin aparato. Bajo esta sencillez se esconden raras delicadezas; su ropa interior es del batista más fino adornada con encajes, se las cambian varias veces al día. Los trajes de linón siempre bordados y adornados igualmente con encajes sólo se llevan nuevos y cuando se lavan se los dan a las negras. Una habanera sólo usa medias de seda, y nuevas, y al quitárselas las tira. Sus pequeños zapatos bien pronto los dejan abandonados, y como todo lo demás va para las negras, a las cuales nos les falta originalidad en el vestir..”

Una habanera no usa nunca dos veces sus trajes de baile, aunque son de un gran lujo, enviados a gran coste desde París; pero una joven preferiría no ir al baile si tiene que presentarse por segunda vez con el mismo traje. En el teatro las mujeres están siempre de gran toilette y como en los bailes, lucen diamantes que poseen en gran número, montados en París” (Condesa de Merlín, 1981: XV: 233-234).



Figura 4. Diseño de la moda femenina, aristocracia cubana. En Revista *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, sábado 7 de noviembre de 1829. Diseño n.º1.

¹⁸ Vid. en la Colección del Museo Nacional de La Habana (MNH): de Eliab Metcalf, 1785-1834, *Retrato de Teresa de Garro y Risel, Condesa de Fernandina*, óleo/tela, 76 x 63,5 cm.; de Vicente Escobar, 1762-1834, *Retrato de Justa de Allo y Bermúdez*, óleo/tela, 93 x 72 cm.; de Federico Mialhe, 1810-18881: *Puertas de Monserrate. La Habana*. De la serie *Viaje Pintoresco Alrededor de la Isla de Cuba*, 1848, litografía, 175 x 262 mm. y *El Quitrín (La Habana)*, litografía, 171 x 255 mm.

Cirilo Villaverde nos deja en la novela *Cecilia Valdés* sus impresiones de estas mujeres y de los hombres pudientes que exhiben sus lujosos trajes en las fiestas y paseos vespertinos de la cosmopolita Habana. Las celebradas veladas de la Sociedad Filarmónica son las escenas en las que se inspira este novelista cubano para reproducir la elegancia habanera. Descripción que a su vez toma de una crónica de la época publicada en *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* en el año 1830¹⁹. De una de aquellas noches, Villaverde escribe:

“Hiciéronse notables los vestidos de tul bordados de plata y oro sobre fondo de raso blanco, por ser de última moda e iguales al que Mme. Minette hizo en París para la actual soberana de España. Las mangas de este traje conocidas con el nombre de a la Cristina²⁰, eran cortas, abobadas y guarnecida su parte inferior con encaje muy ancho. También se vieron otros de tul bordados con muchísima delicadeza, sobre fondo celeste. Llamaron asimismo la atención general los vestidos de tul sobre raso blanco con guarnición en puntas encontradas, adornadas éstas de encaje estrecho y mangas a la Cristina. Otros iguales a estos últimos, pero con diferentes guarniciones, pudieron señalarse, sin que dejase de haber muchas más cuya elegancia y gusto en nada desmerecían de los ya descritos... Los peinados armonizaban con los vestidos. Llevaban unas turbantes egipcios, otras plumas blancas puestas con mucho donaire; las más, jirafas de todos tamaños, adornadas con flores azules o blancas, guardando unión con el color del traje, y algunas tenían lazos de oro graciosamente colocados. [...] La etiqueta que, generalmente caracteriza a los bailes de la sociedad, no se vio más que en los trajes de las señoras y en los vestidos de los hombres, los cuales lucieron a porfía sus recamados uniformes de gentiles-hombres, de generales, de brigadieres, de coroneles, de altos empleados, [...] al paso que los que no poseían títulos ni condecoraciones se contentaron con la última moda de París en semejantes reuniones” (Villaverde, 1977: 253-254).

Los hombres acomodados visten trajes de representación para las grandes ocasiones, y los que no, trajes franceses, algunos elegantemente a la inglesa, y otros de frac, casaca, chaqueta o levita negra, chupa y chaleco de colores claros, pantalones largos también claros, corbata y calcetines de seda y variados tipos de sombreros, entre los que destacan los tejidos del más fino y selecto yarey (*Inodes causiarum*)²¹, los de castor con desproporcionada copa y a la angosta, los identi-

¹⁹ En esta revista habanera fundada por Domingo Delmonte Aponte en 1830 se encuentran los más distinguidos diseños de la moda aristocrática de la época; veintiocho lindos dibujos que incluyen el vestir de mujeres, hombres y niños con diseños que, más que corresponder a las exigencias del clima tropical, representan los patrones europeos del momento, con abundantes telas, colores y variados complementos.

²⁰ Esteban Rodríguez Herrera, en las notas de la novela *Cecilia Valdés*, explica: *“...las mangas a la Cristina eran cortas, abobadas... Mangas bobas dicen en otras partes a estas que Villaverde nombra abobadas, que son anchas, abiertas, y carecen de puño, por lo que no ajustan al brazo”*, (Villaverde, 1977: 253).

²¹ *Yarey*: nombre de las variadas especies de palma silvestre del género *Copernicia*, abundante en terrenos arcillosos de la mitad oriental de Cuba. Con sus hojas se fabrica sombreros, petacas, cestas, serones, jabas, esteras, etcétera. La *Camerops Yarey* es la variedad más útil. Dice E. Pichardo, que es más común en Tierra Adentro, y que es menos nudoso que la *Cana*; el tronco más delgado y bajo, y las hojas de las *pencas* cerradas, que toman un color blanco-pajizo (Pichardo, 1976: 621).

ficados por el pueblo como *bombas*, y los llamados del *situayén*, que, según Villaverde, estaban muy de moda. Si el traje es de diario, el chaleco o chupa es de lienzo y la casaca siempre de paño. Las botonaduras, hasta las más corrientes, de oro, como también son de oro y plata las hebillas de los zapatos, y sobre todo las de los escaarpines de becerro.

Como sucede con la moda femenina, la moda masculina se puede apreciar en narraciones de cronistas y en obras de literatura costumbrista; por ejemplo, algunos extranjeros que visitan Cuba a mediados del ochocientos se sorprenden ante la tiranía impuesta por Francia a las preferencias de los caballeros habaneros. En la obra de Henry D. Dana, *To Cuba and Back*, se describe el traje habitual de estos hombres elegantes (Dana, 1859, *apud* Marrero, 1977: XIX: 213); y en la citada novela *Cecilia Valdés* no sólo se destaca el esplendor, el gusto y la finura de las señoras, sino también el porte y la elegancia de los caballeros. Cirilo Villaverde sintetiza, en el personaje de Leonardo Gamboa, los diferentes usos de la moda masculina de la época, y para un *baile de cuna*²² viste a Leonardo de “pantalón y chupa de dril crudo con listas rosadas, chaleco blanco de piqué, corbata de seda ajustada al cuello por un anillo de oro y las puntas sueltas, sombrero de yarey, tan fino que parecía hecho de holán Cambray, calcetín de seda de color carne y zapatos bajos con hebillita de oro al lado...” (Villaverde, 1977: 87)²³.

Por su parte, Leví Marrero cita a Maturin Ballou, otro visitante que advierte alguna concesión al rigor del clima y quien “*compele a los hombres, en particular, a vestirse más racionalmente, y [dice que] jamás se ve un temperamento apacible agriado por unos botines demasiado estrechos, ni una doble naturaleza abatida por la tiranía de un cuello duro*” (Ballou, 1854: 120, *apud* Marrero, 1977: XIV: 213), (figura 5).

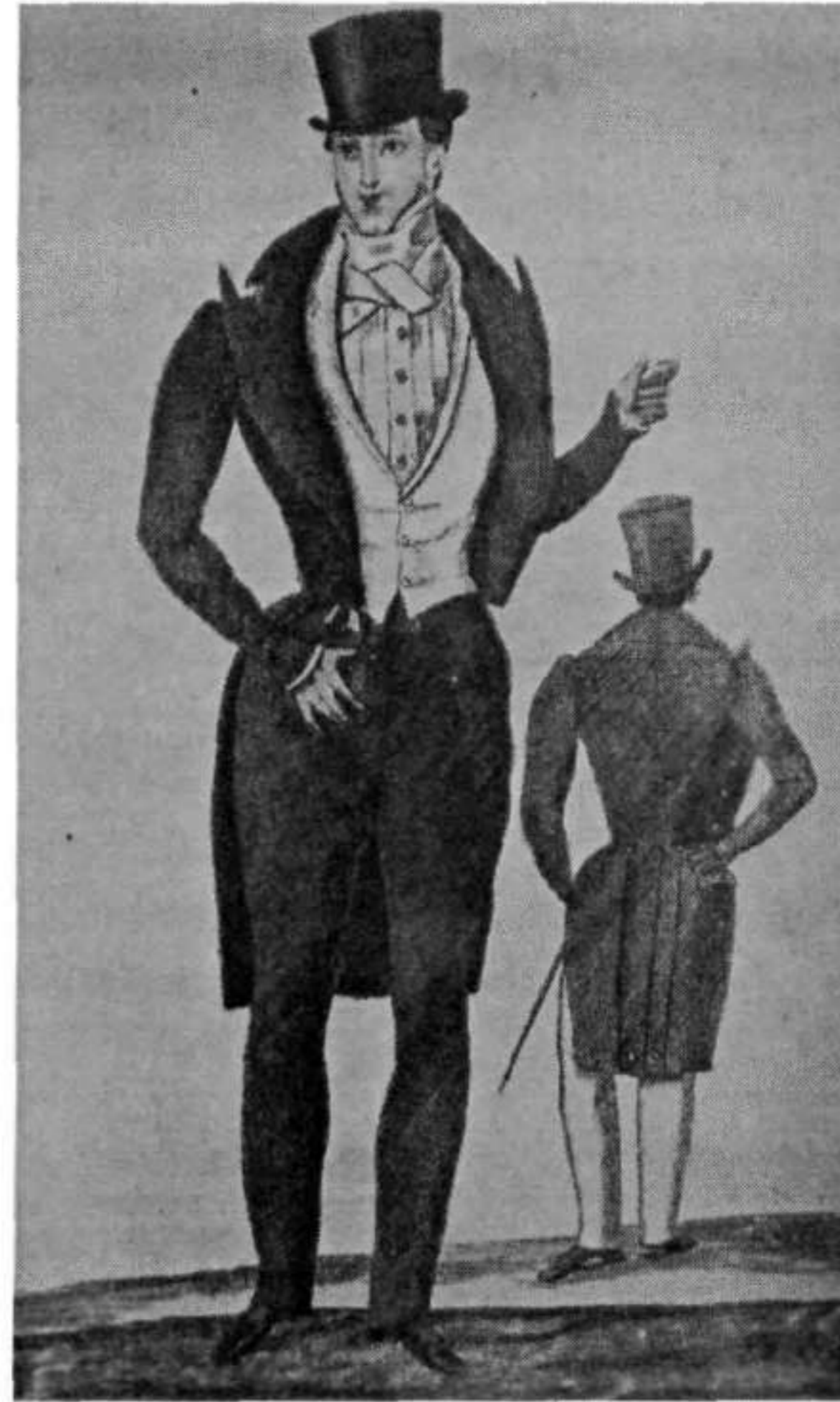


Figura 5. Diseño de la moda masculina, aristocracia cubana. En Revista *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, sábado 20 de febrero de 1830. Diseño n.º16.

²² *Baile de Cuna*: nombre que dan a ciertas reuniones modestas de gente criolla, de color, tanto para bailar como para divertirse en el juego, sin ninguna etiqueta. Así le llama Esteban Pichardo en su *Diccionario de voces cubanas...* Estos bailes sólo tienen lugar en tiempo de ferias, y es Villaverde quien anuncia que en ciertas fiestas de esta clase se permite la entrada a jóvenes blancos “*que solían honrarlas con su presencia*”. Dice Esteban Rodríguez Herrera, que esta clase de bailes se extienden hasta el presente siglo, a veces libres, otras muy familiares, a los que algunos llaman “*de arroz con frijoles*” por la circunstancia de bailar y divertirse juntos blancos y personas de color (Villaverde, 1977: 85).

²³ También en el artículo publicado en *El Faro Industrial*, el 1 de enero de 1842, vuelve Villaverde a referirse a los trajes con que la juventud masculina se presenta en todos los lugares de concurrencia pública, que “*por su corte y valor no desdican un punto de las últimas y más hábilmente dispuestas modas de Europa y Norteamérica...*”.

Sin embargo, Walter Goodman, un artista inglés que reside en la Isla de 1868, manifiesta que en Santiago de Cuba, ciudad con mayor temperatura media que La Habana, los caballeros prefieren, sin abandonar la moda formal cuando la ocasión lo exige, junto a los zapatos de las mejores pieles españolas, el traje de dril blanco y el elegante sombrero indiano de jipijapa, muy adecuado al ambiente tropical. Los dandies, cuando desciende ligeramente la temperatura, se visten de americana de alpaca, pantalón y chaleco de dril blanco y sombrero de copa; y en la Sociedad Filarmónica:

“ Las damas que participan del baile visten de sencilla muselina, sea granadina de seda calada, ligerísima; tarlatana de algodón, transparente y alambrosa; o tul, de seda fina, de color entero, estampado o moteado, sin que se observe una regla general en cuanto al corte, o forma de la obra de costura. Las más agraciadas por su belleza, gustan el escote del vestido con el cuello bajo, mangas cortas o simples cintillas al hombro; y las menos favorecidas o modestas, prefieren esconder sus encantos bajo los encajes, el bordado de la tela, o el tul de motas. En resumen, cada una puede ir tan lindamente como le parezca, pues sólo en actos especiales como en los bailes, en el teatro, en el palacio de gobierno, o en mansión de mucho postín, se exigen las reglas del ceremonial francés con todas las puntillas de la etiqueta...”



Figura 6: Diseño de la moda femenina e infantil, aristocracia cubana. En Revista *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, sábado 8 de mayo de 1830. Diseño n.º27.

Los hombres, caballeros de rostro pálido, de bigotes negros coposos, perilla a lo Napoleón III y cabello corto, concurren con ropa de calle, o sea levita negra y sin tiros largos, chaleco negro o blanco y pantalón blanco. Ni ellos ni las damas llevan guantes. Tanto hombres como mujeres traen abanico, que se considera indispensable por unos y otros” (Goodman, 1965: 156-157).

Con relación al sugestivo vestir de los niños de la clase acomodada, varios viajeros no dudan en emitir sus críticas. María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo centra su descripción en elogiar el vestido de los niños recién nacidos o de meses, de los que escribe:

“No hay nada comparable a la belleza de los niños de La Habana. [...] El vestido se reduce a una ligera camisa de linón que sólo les llega por debajo de la rodilla, muy escotada sobre el pecho, adornada de encajes y sin mangas, con lazos de cintas sobre los hombros y su pequeña cabeza desnuda así como todo el resto del cuerpo...” Este ligero traje de los niños es muy costoso. Cada pequeña camisa está bordada en seda de color y sólo se usa una vez. Se podría bordar en lana y sería mucho más sólida; pero justamente por este motivo no se hace” (Condensa de Merlín, 1981: 233).

A otros viajeros les sorprenden la vestimenta de ciertos niños de mediana edad a quienes los padres visten como adultos, opacándoles la espontaneidad que sólo ofrece la infancia (fig.6);

y no dejan de referirse a los menores que se ven en los paseos, en las funciones de la Opera, en los bailes y en las demás celebraciones.

Leví ha mencionado las descripciones que realiza William H. Hurlburt (1854: 53, *apud* Marrero, 1977: XIV: 215) en torno a ciertos niños “*con ajustados trajes de caballeros y sombreros de copa, balanceando sus bastones enjovados y las niñas con vestidos de encajes y flores, como sus madres, coqueteando instintivamente con sus costosos abanicos*”.

Otro de estos comentarios se lo debemos a Robert Baird (1850, *apud* Marrero, 1977: XIV 216), que afirma haber visto con frecuencia, en el Teatro Tacón, o cabalgando por el Paseo, en exceso ridículo, “*alguna pareja compuesta evidentemente por padre e hijo éste último un chiquillo de 4, 5 ó 6 años, y ambos vestidos completamente igual, hasta el bastón de caña enjovado y el anillo de diamante*”; y similar panorama se ofrece en la publicidad de la industria tabacalera donde se recrean estampas humorísticas de infantes vestidos de adultos fumando cigarrillos²⁴.

V.2. EL VESTIDO Y EL CALZADO DE LA CLASE MEDIA

La gente de economía media en Cuba, principalmente la que habita en las ciudades, se esfuerza por vestir lo mejor posible y hacerlo siempre con mucho aseo. Tanto para los habitantes blancos como para los “*libres de color*” estas son cualidades inseparables a sus costumbres, y de forma continua ganan en elogios con las opiniones de los visitantes extranjeros.

Según los testimonios de los contemporáneos y por las fuentes aquí consultadas, este sector medio de la población, al vestirse aunque sólo sea por momentos se confunde con la clase alta, y las diferencias existentes con respecto a la burguesía prevaleciente, aunque visibles, no minimizan en nada al lujo de las lindas mujeres y al porte de los apuestos hombres que se empeñan en escalar hasta la cima del buen vestir.

Si exceptuamos los costosos trajes, las finas joyas y los delicados zapatos encargados a París, se advierte que todos los restantes elementos del mundo de la moda se obtienen en La Habana a fuerza de imitación. La forma de vestir las mujeres: blusa, saya, enagua, túnico, miriñaque, sombrero, peineta, mantón, etcétera, y los hombres: frac, casaca, levita, chaleco, pantalones claros, sombrero, bastón, etcétera, es la misma tanto para la clase alta como para la clase media, aún cuando son marcadas las diferencias, sobre todo, en la utilización de los tejidos y en determinados tipos de calzado donde se hacen más visibles algunos de los elementos diferenciadores del vestir de ambas clases (fig. 7); y para este caso específico el del uso generalizado de las telas de algodón, y de determinados modelos de zapatos como los de becerro, vaqueta con hebillas, escarpines y chancletas de cuero de uso único para este tipo de gente.

²⁴ *Vid.* la publicidad comercial de la firma tabacalera Luis Susini, que incluye, desde la segunda mitad del siglo XVIII y hasta la década de 1930, llamativas y humorísticas láminas con infantes fumando, *apud* Leví Marrero (1977: XII: 134).



Figura 7. Zapato de cuero de res y fibras vegetales. Pertenecieron a un miembro del Ejército Libertador de Cuba. Museo de la Ciudad de La Habana. Miden 29x10 cm. A pesar de los años transcurridos desde entonces presentan buen estado de conservación y todavía puede identificarse el cosido hecho de hebras de la corteza de la majagua y los tacones clavados con estaquitas de madera.

je principal. El autor viste a Cecilia Valdés acorde con la moda del momento, sin llegar a decir que los trajes se adquieren en el extranjero. Esta mulata luce en los bailes de cuna, seda, raso, tul, encaje y olán, como lo hacen las mujeres aristocráticas en las veladas que detalla la *condesa de Merlín* en *Viaje a La Habana*.

En las descripciones que hace Cirilo Villaverde de la fiesta en casa de la mulata Mercedes Ayala, la vestimenta de los asistentes, y en especial la de Cecilia Valdés, se aproxima a los lujosos trajes que exhibe la aristocracia habanera en las veladas de la Sociedad Filarmónica; de donde deducimos que la moda llega a estar al alcance de este sector de la sociedad, o al menos de la protagonista principal de la novela, que viste para esta ocasión “*traje de punto ilusión sobre viso de blanco, mangas cortas con ahuecadores, que las hacían parecer dos globos pequeños, banda de cinta ancha encarnada a través del pecho, guantes de seda largos hasta el codo, tres sartas de brillantes corales al cuello, y una pluma blanca de marabú con flores naturales..*” (Villaverde, 1977: 92).

La tendencia en el vestir de los hombres gira en torno a los colores claros en camisa y pantalones, trajes veraniegos, sombreros de yarey, y de paño para las fiestas. Los géneros que más se usan son el paño para las casacas, los lienzos en camisas y chupas, el pique en chalecos, y el dril y la tela de Arabia y Mahón para los pantalones.

Entre los peninsulares de la clase media y sobre todo en los del ramo del comercio, predominan muy pocas costumbres cubanas y en cambio se mantienen las tradiciones españolas. Estos visten de chaqueta, calzones de bayeta, alpargatas y gorro de paño, y se confunden con cualquier español recién llegado a la Isla; imagen que ha quedado, a través de los años, como característica

Los trajes ordinarios son de zarazas, muselinas, guineas y prusianas. En las mujeres se combinan los colores claros en blusas con estampados en faldas, predominan las camisas blancas bordadas, dejándose el túnico para las grandes ocasiones. Las negras que pertenecen a esta clase visten conjuntos de mucho colorido, y en los días de fiestas de forma totalmente estafalaria.

Todos estos ejemplos del vivir de la clase media cubana en las primeras décadas del diecinueve proceden del cuadro que ofrece Cirilo Villaverde en la novela *Cecilia Valdés*, del entorno en que se desarrolla la obra, y principalmente de la caracterización que logra del persona-

del vestir del español en Cuba, y singularidad que representa la división existente entre los españoles, sus simpatizantes y los criollos dentro del esquema de la sociedad colonial cubana.

Desde antes de iniciarse la gesta independentista, la utilización de determinados colores en el vestir de los criollos se considera signo de desafección a España. La misma situación que se da con la utilización de los colores de las viviendas y con el consumo de algunos alimentos. En general, los cubanos pintan sus viviendas de azul y blanco o verde y blanco, y los españoles y sus partidarios de rojo ladrillo y amarillo mostaza²⁵. En las comidas, los españoles tienen predilección por el chocolate, los garbanzos y la paella, y los cubanos por el café "tinto" y el arroz blanco con frijoles.

En la clase media también se distingue el vestir de los mulatos y de los negros libres, que, en lo que se refiere a la moda, se proponen rivalizar con el estamento blanco luciendo todo cuanto eleva su orgullo personal y les equipara en opulencia. Es normal en algunos de ellos el gusto por los brillos y los metales preciosos. Casi todos los negros libres con desenvolvimiento económico usan zapatos de vaqueta con hebillas y argollas de plata u oro, y las mujeres pendientes de oro, vestidos costosísimos y zapatos de charol. Descripciones que pueden ser corroboradas en las pinturas y grabados de la época, donde se aprecian desde la gente de pueblo con sus ropas de diario, contemplando un desfile el Día de Reyes en La Habana del ochocientos, hasta la vigorosa inclinación de los libertos artesanos a vestir sus mejores galas. Buen ejemplo de ello es la obra pictórica de Víctor Patricio Landaluze (1828-1889), titulada "La toilette para el sarao", de la que se publica un grabado en la *Ilustración española y americana* (1874: XXIII: 525)²⁶.

En 1821, el inglés Francis Robert Jameson describe a los cubanos con fino humor como advierte en el prefacio de su libro tal como los vio, y dice, refiriéndose a los negros y mulatos libres, que el juego y la pasión por el buen vestir son las ruinas de la clase trabajadora; narración que así continúa: "Usted sonreirá al ver grupos de negras con medias de seda, zapatos de charol, vestidos de percal²⁷, chales franceses, argollas de oro y flores en el sombrero, galanteadas por jóvenes negros con sombreros de castor, levitas inglesas y bastones con empuñadura de oro, todos fumando en compañía como sus superiores. Allí se encuentran lavanderas y zapateros celebrando un "día de dos cruces" o una festividad religiosa. Al día siguiente los tendrá a la puerta con algunos de los artículos de sus atavíos, que tratan de vender para hacer frente a los gastos del día. La distinción que les proporcionan esas galas domingueras es todo lo que esta clase de gente puede aspirar a tener, y es lo único en que pueden competir con los blancos" (Jameson, 1821: 19, apud Marrero, 1977: XIV: 218; Pérez, 1981: 37).

²⁵ El color oficial para los edificios públicos hasta el cese de la colonia, y aún mucho después, es el amarillo y el blanco; *vid.* Juan Pérez de la Riva (1981: 160-161).

²⁶ También de Víctor Patricio Landaluze, se encuentra en el MNH: *Preparándose para la fiesta*, óleo/tela, 36 x 28 cm., y *La bollera*, óleo/tela, 36 x 28 cm.

²⁷ *Percal*: igual a *coco* (tela de algodón).

V.3. EL VESTIDO Y EL CALZADO DEL CAMPESINADO Y DE LA GENTE MÁS HUMILDE DE LA SOCIEDAD

Los campesinos, con una forma más sencilla de vestir, ofrecen una imagen que se muestra más uniforme y al mismo tiempo diferente del resto de las otras esferas populares. Una apariencia que poco a poco se generaliza en los campos cubanos, y que concluye por ser característica de un entorno natural y social en el que se adecuan las diferentes formas de vida, al tiempo que casi siempre se sustentan con lo adquirido por la explotación de la naturaleza. Mantienen ciertos modelos de trajes, que por ser holgados o, tal vez, por lo barato de su confección, los prefieren a

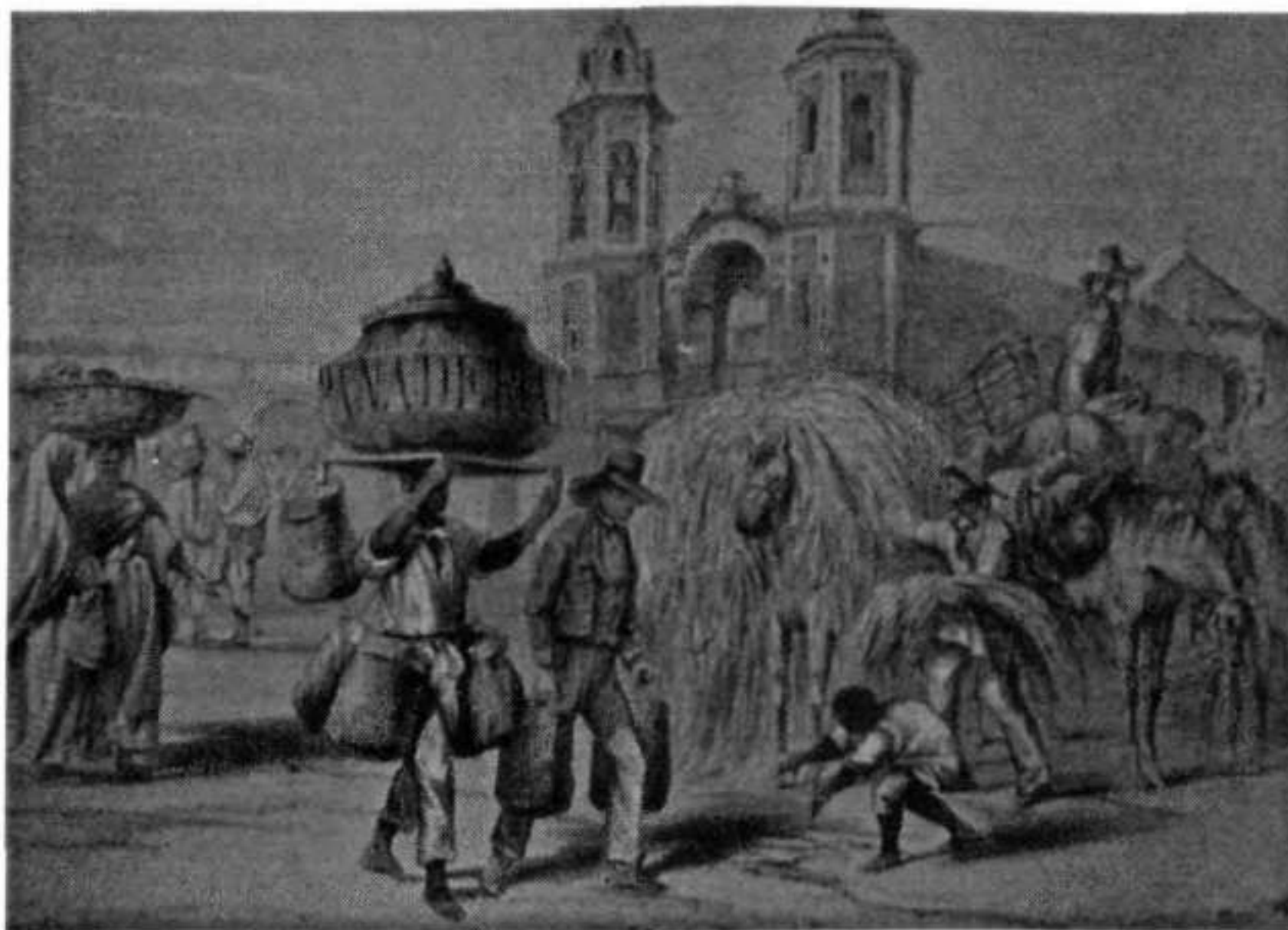


Figura 8: El panadero y el malojero (La Habana). De la serie *Viaje Pictórico Alrededor de la Isla de Cuba*, 1848. Federico Mialhe, 1810-1881. Litografía iluminada, 174x260 mm.

los que están de moda en el momento. Un estilo que progresivamente se confunde con los gustos de los habitantes de las zonas rurales, y que luego termina por definir lo que es el arquetipo del campesino cubano²⁸.

Los guajiros crean su propia moda (fig.8). Generalmente, los hombres se visten con calzones largos y camisas de lienzo, prendas que suelen ser bastante anchas. Por lo que deducimos de la información consultada, en este siglo el uso de la guayabera no está generalizado. La camisa la llevan por fuera del pantalón y la ajustan con un cinturón de piel, del que cuelga el machete cuando están de faena. Los zapatos son de piel que ellos mismos curten, los más habituales son los de vaqueta orejón y los de piel de verraco, aunque en Tierra Adentro se usan las abarcas de cuero y las sandalias y cutaras de fibras vegetales para ambos sexos. En las fuentes que utilizamos no se dice que los campesinos anden descalzos, aunque sí sin calcetines²⁹.

machete cuando están de faena. Los zapatos son de piel que ellos mismos curten, los más habituales son los de vaqueta orejón y los de piel de verraco, aunque en Tierra Adentro se usan las abarcas de cuero y las sandalias y cutaras de fibras vegetales para ambos sexos. En las fuentes que utilizamos no se dice que los campesinos anden descalzos, aunque sí sin calcetines²⁹.

²⁸ Vid. de Víctor Patricio de Landaluze su pintura *El zapateo*, óleo/tela, 49 x 56 cm, *apud Ilustración española y americana*, "Familia de guajiros a la puerta de un potrero", año 1881, n.º. XXX, 61, y "El guateque, baile de campesinos blancos", año 1874, n.º. III, pág. 45. De Federico Mialhe *El zapateado*, de la serie *Viaje Pintoresco Alrededor de la Isla de Cuba Pintoresca*, 1839-1842, litografía, 74 x 260 mm;

²⁹ Esta moda en el vestir del campesino cubano está muy próxima a la que usan los habitantes del campo en Canarias entre 1885-1888. Víctor Grau Bassas en *Usos y costumbres de la población campesina de Gran Canaria (1885-1888)* así dice de los calzones: "Hoy día se usan pantalones pero la prenda característica son los calzones que se emplean como prenda de trabajo. Son de tela de lino tejida en el país, que llaman lienzo. Son anchos y se atan a la cintura con un cordón pasado en una jareta. Sus dimensiones difieren en las diversas localidades: en el sur de la isla se usan largos hasta media pantorrilla, y por en monte se usan tan cortos que apenas llegan a la rodilla"; y del calzado, en otra parte anota: "El calzado, es de dos clases; zapatos cortos y alto. Estos son de suela cruda o séase cuero de vaca sin curtir la planta y de vaqueta blanca el corto, abrochado con un pedazo de correa delgado del mismo cuero. La duración de este calzado es muy corta, pues los hombres que por su oficio deben andar mucho necesitan poner suelas todas las semanas"; (Grau Bassas, 1980: 18-19 y 22).

Los que disfrutan de caballos como medio de transporte ajustan una espuela a uno de los zapatos, espuela que algunos usan de plata y otros la improvisan de mala manera. Para protegerse del sol se valen de los sombreros de paja tejidos casi siempre por las campesinas, y que son preferentemente de guano de palma, yarey, yuraguano (*Chamerops Antillarum*) o pita de corajo, que decoran con una cinta de color entre el ala ancha y la copa. En el cuello, llevan atado un pañuelo de color que destaca entre los tonos claros que utilizan en las camisas; y esta otra descripción es la que ofrece Esteban Pichardo en su *Diccionario provincial casi razonado de voces [sic.] y frases*

Guajiro es sinónimo de *Campesino*, esto es, la persona dedicada al campo con absoluta residencia en él, y que como tal usa el vestido, las maneras y demás particularidades de los de su clase (fig.9). Hasta en las poblaciones se distingue desde lejos el *Guajiro*; camisa y calzones de pretina, o *Vedija* (como dicen,) blancos o de listado de hilo, sin nada de tirantes, chaleco, casaca ni medias; zapatos de *Vaqueta* o *Venado*, sombrero de *Guano* y *Yarey* de tejido fino y ligero; algunas veces [sic.] por corbata un pañuelo casi a estilo mugeril, poco plegado o flojo, todo como lo demanda el clima. Sin embargo este vestido que llaman *de largo* no varía en la estación del frío, si alguna vez no echa mano del capote: en los caminos le acompaña al cinto un *Machete* terciado con satisfacción indiferencia, cabo atrás, cuando monta en una *Albarda* cómoda sobre un brioso caballo, que vuela por los campos al toque de la espuelas de plata: otras veces [sic.] con pasos más pausado lleva abierto el quitasol, y algún *Cuero*, signo de su jurisdicción doméstica rural... (Pichardo, 1976: 296).

Las guajiras prefieren la comodidad que el vaporoso vestido ofrece para el trópico, y entre los más usados destacamos el cortado a la cintura con corpiño ajustado, mangas cortas, cintas de colores y amplia falda con enagua o sayuela, que es sencilla, y de las que no llevan pliegues para que no abulte (fig.10). En los vestidos predominan los colores claros y los estam-

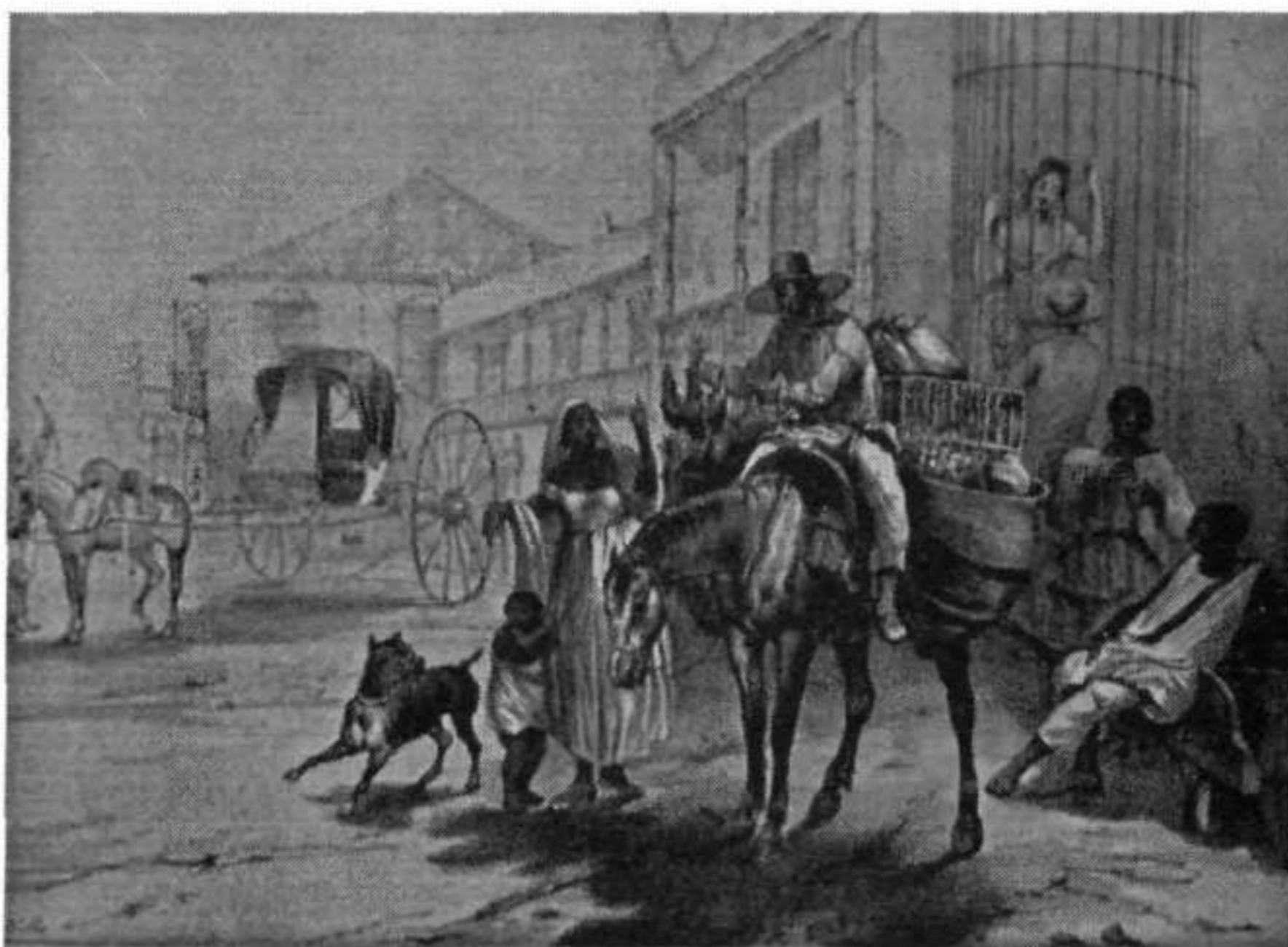


Figura 9: El Casero (La Habana). De la serie *Viaje Pictórico Alrededor de la Isla de Cuba*, 1848. Federico Mialhe, 1810-1881. Litografía, 175x265 mm.



Figura 10: El Zapatero (La Habana). De la serie *Viaje Pictórico Alrededor de la Isla de Cuba*, 1848. Federico Mialhe, 1810-1881. Litografía, 175x260 mm.

pados discretos, si bien en las narraciones de la época se destaca el color blanco como preferido. Los zapatos, al igual que en los hombres, son de confección rudimentaria, pero de suelas finas y con correas, tipo borceguíes. Comúnmente llevan un pañuelo al cuello y en el cabello, suelto o con trenzas, flores naturales como único adorno.

En los últimos años del siglo, cuando ya ha concluido la guerra independentista, esta vestimenta del campesino, y en ella la concreción de su imagen, queda consolidada; como igual sucede con otros elementos de la cultura material y espiritual que enriquecen el proceso de solidificación de la identidad cultural cubana. En la siguiente creación poética, que recoge Miguel Varona Guerrero en *La Guerra de Independencia de Cuba*, su autor, Manuel Serafín Pichardo, nos deja una completa estampa de este personaje cubano de finales del XIX. En esta poesía se corrobora lo que se viene diciendo del campesino y se muestran otros de sus hábitos y costumbres. El poema dedicado al guajiro dice lo que sigue:



Figura 11: Sandalia de fibra vegetal, material yagua (parte superior de la Palma Real junto a la penca).

SOY CUBANO

*Visto calzón de dril y chamarreta
que con el cinto del machete entallo;
en la guerra volaba mi caballo
al sentir mi zapato de baqueta.
De entonces guardo un Colt y una escopeta
por si otra causa de esgrimirlos hallo;
es mi gozo, en la paz, lidiar un gallo,
mi orgullo, improvisar una cuarteta.
Tengo en el monte una vivienda pobre,
que abrasa el sol y que refresca el río:
una divina Caridad del Cobre
que me resguarda del dolor y murria;
una guajira alegre en el bohío
y una guajira triste en la bandurria
(Varona, 1946: 792). (fig.11).*

Los campesinos más humildes, tanto blancos como negros libres, visten con las telas y el calzado más baratos, cuando no con ropas usadas, compradas en los baratillos y para completar sus indumentarias con elementos tradicionales, sin dejar de existir casos de personas sin ropas. En grabados de la época se retrata a la gente humilde con sus vestidos característicos y los pies mal calzados, algunos formando tumultos en las calles de La Habana, y otros en la práctica de sus oficios, principalmente de pregoneros ambulantes, que son símbolos del panorama urbano de Cuba³⁰.

³⁰ Vid. en MNH; de Federico Mialhe, *El panadero y el malojero (La Habana)*, Serie Viaje Pictórico Alrededor de la Isla de Cuba, 1848, 174 x 260 mm.

V4. EL VESTIDO Y EL CALZADO DE LOS NEGROS ESCLAVOS, LOS ESCLAVOS DE PLANTACIONES Y LOS ESCLAVOS URBANOS

Para los negros esclavos el vestido es menos renovable y está condicionado a las labores que realizan, que pueden ser agrícola, doméstica, artesanal u otros oficios, y a la circunscripción territorial, ya sea urbana o rural. El vestuario del esclavo de barracón y el de cualquier otro esclavo ubicado en la agricultura no plantacionista en poco va a diferenciarse, en calidad y estilo; mientras que la ropa del esclavo doméstico, del artesano o del poseedor de algún oficio, presenta variantes que distinguen a este tipo de esclavo de los anteriores, aunque tampoco entre ellos mismos llega a ser uniforme, como sí lo es entre el esclavo de barracón y el esclavo agrícola no plantacionista, donde en casos muy específicos sólo varía el color de alguna de las prendas como elemento distintivo, a criterio del amo.

Con el nombre *esquifación*, forma corrompida de *esquifazón* o *esquipazón*, y vocablo marítimo muy común entre los pobladores de la Cuba colonial, se designan las ropas y objetos que los amos consideran indispensables para proveer a los esclavos y cubrir todas sus necesidades. Según las previsiones reglamentarias –artículo 7 del Reglamento de Esclavo– (Ortiz, 1975:443)³¹ estas entregas se efectúan dos veces al año, aunque no siempre de forma regular. En el caso específico de los esclavos de plantaciones la primera se recibe al comenzar la zafra, es decir, en el mes

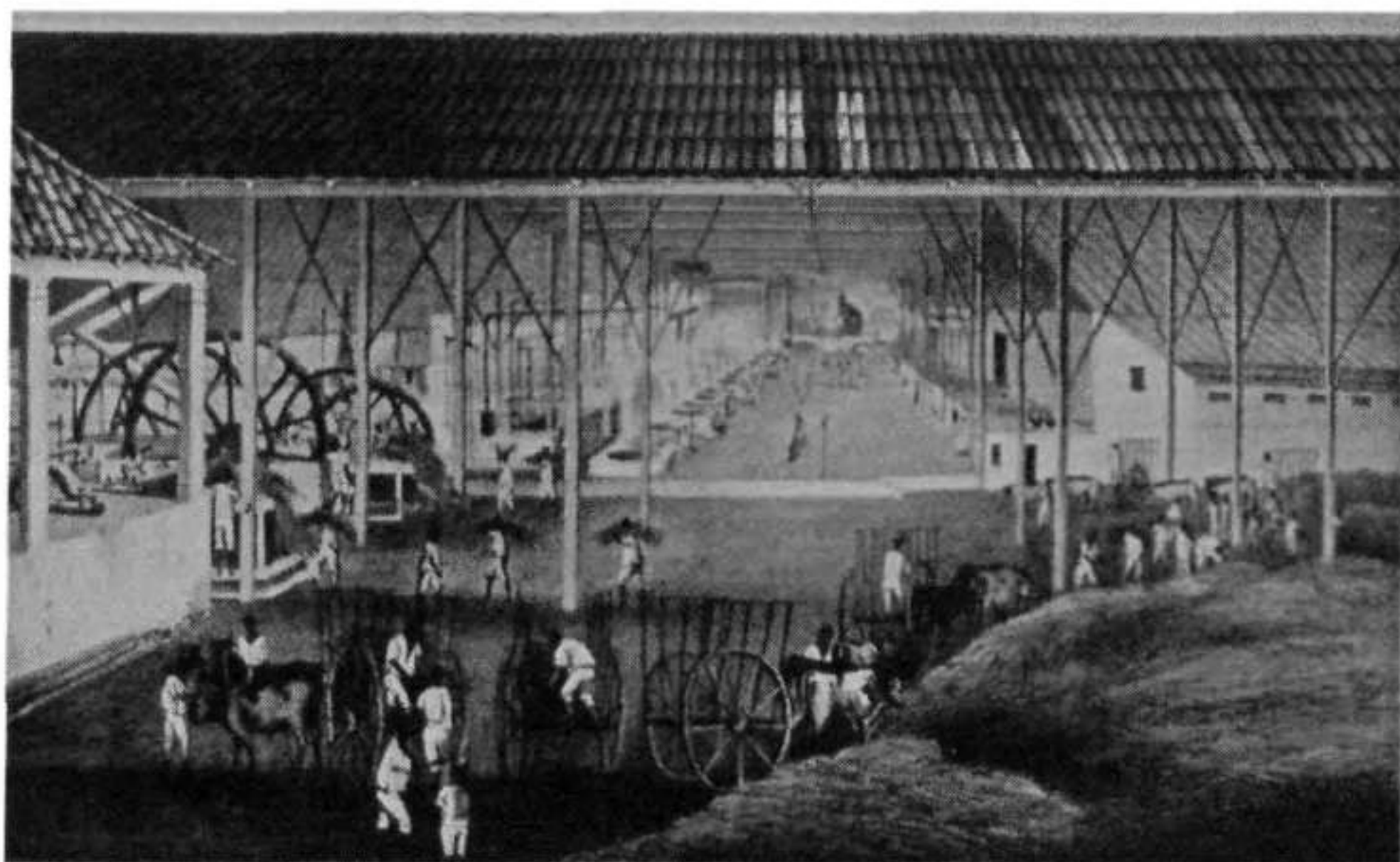


Figura 12: Ingenio El Progreso. De La Serie Los Ingenios, 1855-1857. Litografía iluminada, 260x357 mm.

de diciembre. La esquifación se concreta para los hombres en un pantalón, una camisa, un gorro, un chaquetón y una manta o frazada, y para las mujeres en un vestido, un pañuelo, un gorro, un chaquetón y una frazada. La segunda entrega se efectúa en el mes de mayo, al concluir la zafra, y es tan sólo un pantalón para los hombres y un vestido para las mujeres, más un sombrero con que protegerse del sol³².

³¹ Vid. en Ortiz (1975) Apéndice "Reglamento de Esclavos de 1842".

³² Esclavos vestidos con esquifaciones pueden verse en los grabados de la época y en las pinturas de Víctor Patricio de Landaluze, ejemplos: *Esclavo en la recogida de caña*, un grabado original que se encuentra en el Archivo Nacional de Cuba (ANC), caja 582, nº. 4675; *Corte de caña*, pintura en el MNH, de 1874, óleo/tela, 51 x 61 cm. También de Federico Mialhe, en el MNH, *Trapiche de un ingenio durante la molienda*, de la serie *Isla de Cuba...*, litografía, 165 x 253 cm. Otros dibujos de los que tienen reproducciones en grabado pueden verse en la Colección Cubana de la Biblioteca Nacional "José Martí", La Habana (BNC), ejemplos: *Esclava con su hijo en el trabajo*, y *Esclavo con su esquifación*, ambos de óleos de Víctor Patricio Landaluze. Todas estas ilustraciones podemos verlas también en, Fernando Ortiz, *op. cit.*, figuras: 27, 30, 36 y 37.

Como se dice más arriba, en estos repartos no se entregan zapatos a los esclavos (fig.12). Los tejidos que comúnmente se utilizan en la confección de esquiaciones son la rusia, la coleta (el cañamazo), el brabante o mezclilla, el rollo y el listado, para pantalones, camisas, vestidos y pañuelos, la lana se usa sólo para gorros y frazadas, y en los chaquetones la bayeta³³. Los estudiosos del tema de la esclavitud en Cuba afirman que, en algunos ingenios, la esquiación varía en ciertos detalles, que tiene que ver principalmente con el tipo y el color de los tejidos, pero por lo general es análoga en todos ellos (Ortiz, 1975: 203; Moreno, 1978, II: 66).

A los costumbristas y a los viajeros extranjeros que visitan las plantaciones cubanas les sorprende la desnudez y la ligereza con que visten los esclavos. Los hombres con calzones de cañamazo, y por lo general sin camisas (Duvergier, 1866: 1 de sep.: 140-176; 1 de oct.: 619-682 y 15 de oct.: 852-892)³⁴. Las mujeres con túnicas, especie de saco talar, también de cañamazo, con las que mal cubren el cuerpo desde los hombros hasta un poco más abajo de la rodilla, sin mangas, quedando los pechos casi siempre al descubierto (Villaverde, 1977: 523). Es común ver a los hombres y mujeres con minúsculos vestidos convertidos en harapos, casi al desnudo.

Duvergier de Hauranne dice, refiriéndose a los negros del ingenio Las Cañas, propiedad de don Juan Poey, y una de las fábricas mayores y eficientes de su tiempo, que: “...piensan bien poco en economía y recuperar su libertad: si amasan un poco de dinero lo utilizan para comprar ropa bonita. C... me decía que en los días de fiesta parece que hubiera un baile de carnaval en el batey: sombreros de plumas, bandas de seda, collares de vidrio, chales y vestidos de gasa, trajes azules con botones de oro, que sustituyen como por encanto a andrajos de la víspera; pero al día siguiente las bellas damas reaparecen con sus camisas sucias, embarrándose los pies desnudos en el fango, con malos pañuelos de indiana anudados negligentemente alrededor de sus melenas enmarañadas” (Duvergier, 1866, apud Pérez, 1981: 177-178).

Para los esclavos más afortunados y como artículo de lujo se reserva el uso de los rústicos zapatos contruidos por ellos mismos, de piel de venado y de las reses muertas en el ingenio, que con el paso del tiempo terminan atándose con cuerdas a manera de estribo; y cuando no, las abarcas de cuero sin curtir, ajustadas al pie por cordones de majagua, o bien de ariques de yaguas que no son menos resistentes (Villaverde, 1977: 523). Ello a pesar de que se afirme que los esclavos de las plantaciones habitualmente andan descalzos, y que por esto sus pies se llenan de niguas (*pulex penetrans*) causándoles graves dolores y, en casos extremos, imposibilitándoles caminar (Villaverde, 1977: 524; Ortiz, 1975: 203; Moreno, 1978: II: 66).

De igual forma, sabemos por testimonios, uno de ellos fechado a finales del siglo XVIII, de la indigencia de los negros en las ciudades y en las plantaciones, de la negligencia de los amos

³³ Bayeta: tela de lana, floja y poco tupida.

³⁴ Por los análisis que ofrece, la obra de Duvergier de Hauranne es importante para el estudio de la sociedad y la economía colonial, y en ella hay una mayor preocupación por llegar a comprender la realidad circundante. El autor visita Cuba (La Habana) desde el 21 de febrero al 25 de marzo de 1865, treinta y dos días que les valen para escribir 125 páginas llenas de reflexiones (Pérez, 1981: 161).

en cuanto a la desnudez de sus esclavos³⁵, y por Manuel Moreno Friginals (1978: II: 63), quien reproduce en *El ingenio*, documentos que describen, "casi en cueros", a los cimarrones capturados y puestos a trabajar en las obras urbanas de La Habana, por la morosidad de sus amos al reclamarlos. Dicha desnudez ofende la moral pacata de los grupos blancos y hace que el Real Consulado entregue a esos esclavos esquiaciones nuevas (ANC, *Real Consulado*, 60: 2391; Moreno, 1978: II: 63); y es lo mismo que sucede en Santiago de Cuba. En 1820 el Cabildo prohíbe "el triste espectáculo de los bozales conducidos desnudos al ser extraídos de los barracones de la Marina" (Marrero, 1977: XV: 412).

Existen narraciones literarias que recrean las prohibiciones del uso de zapatos en las plantaciones. En la citada novela *Cecilia Valdés*, cuando llega la esclava María de Regla al ingenio La Tinaja, propiedad de la familia Gamboa, se enfurece el mayoral, don Anacleto Puñales, al verla con zapatos y medias, y le grita: "¿Tú con zapatos? ¿Quién ha visto negra con zapatos y medias? ¿Venías a bailar, no?... Aquí no se necesitan zapatos para bailar" (Villaverde, 1977: 586).

En la práctica, las previsiones reglamentarias de las esquiaciones no suplen las verdaderas necesidades de los esclavos que trabajan de forma continua dieciséis horas o más, dejando las burdas mudas de ropa reducidas a sucios harapos, a través de cuyos agujeros se ven "las carnes negras y sin lustre", en expresión de Villaverde (1977: 524). En las plantaciones, los esclavos más beneficiados con ciertos puestos clave son los contramayorales y, en el servicio doméstico, los caleseros, que visten los de amos más pudientes con librea muy vistosa guarnecida con galones bordados con los escudos de armas o las iniciales de sus dueños, motivos que se repiten en los grandes botones de plata de la chaquetilla, y algunos con botas, espuelas y fuste en mano se muestran en constante regodeo y ostentación.

Los esclavos urbanos disfrutaban de mejores ventajas en el vestir, aunque también sujetas a las categorías de los oficios y por supuesto al poder adquisitivo de los amos. Las fuentes consultadas no refieren el uso generalizado de un vestuario uniformado en esta clase de esclavos, como sucede con los que viven en el campo; aún, cuando entre ellos mismos existen costureras que trabajan las esquiaciones para las plantaciones. En las ciudades, los esclavos no reciben esquiaciones como en las plantaciones, y en cambio muchas veces se visten con las ropas que desechan sus amos, las que en un principio, les causa incomodidad, al no corresponder con el uso de sus costumbres.

³⁵ En un bando de gobierno, de fecha 19 de diciembre de 1777, el general Diego José Navarro y García de Valladares, Gobernador y Capitán General de la Isla, dictamina: "Toca en deshonestidad y escándalo que las negras libres o esclavas anden sin camisa y con la indecencia que lastimosamente he observado en las calles más públicas de esta ciudad, en cuyo abuso cooperan el poco pudor de los amos y la ninguna vergüenza de ellas. [...] Mando que desde este día ninguna mujer blanca, india [sic.], parda o morena, salga a la calle sin guardapié, enagua o saya y camisa, vestida honestamente, bajo la pena, en caso de contravención, que la que fuera libre sufrirá seis meses de reclusión en la cárcel pública o Casa de recogidas y la esclava tres meses, además de exigirse a su dueño seis pesos por razón de multa, aplicados por tercias partes a Cámara, obras públicas y aprehensor" (AGI, Santo Domingo, 1151, apud Marrero, 1977: XIV: 218).

El etnólogo cubano Fernando Ortiz escribe que “*los varones solían vestir, aunque más moderadamente, como los blancos; las hembras lo mismo, generalmente, de listado y camisa de platilla con un paño de olán como rebozo*”; aunque, en el párrafo que antecede a esta descripción, expone que “*un consuelo debió tener, sin embargo, el negro vanidoso, el de poder pavonearse ante sus iguales con las prendas de vestir que a su juicio les daban superioridad y excitaban la envidia, especialmente si la tolerancia de los amos les llegaba a permitir hacer vida de curros*³⁶, por más que esto fue caso raro” (Ortiz, 1975: 284).

Los negros curros perpetúan una profunda huella en la tradición cubana, y la fama que alcanzan estos tipos pintorescos dentro de la vida capitalina es lo que induce a Fernando Ortiz a realizar un amplio análisis de su existencia. Estudio que realiza el autor a partir de los tres aspectos siguientes: vanidad hipertrofiada, jerga exhibicionista y delincuencia profesional³⁷.

Lo que más distingue a los negros curros de los restantes negros libres y esclavos cubanos es la excesiva ostentación, y en ella, la multitud de detalles, que van desde su figura, su peinado, sus andares, su vestimenta, hasta la misma diferenciación de sus dientes. Existen diversas descripciones de la figura de este peculiar personaje; en la obra de Ortiz se analizan las más características; por ejemplo, la que realiza José V. Betancourt en la revista *El artista*: “*Los curros tenían una fisonomía peculiar y bastaba verles para clasificarles como tales: sus largos mechones de pasas trenzadas, cayéndoles sobre el rostro y cuello a manera de mancaperros*³⁸, *sus dientes cortados a la usanza carabalí*³⁹, *la camisa de estopilla bordada de candeleros (especie o forma de bordado), sus calzones blancos casi siempre o de listados de colores, angostos por la cintura y anchísimos de piernas, el zapato de cañamazo de corte bajo, con hebilla de plata, la chupa de olancitos cortos y puntiaguados faldones, el sombrero de paja afarolado, con luengas, colgantes y negras borlas de seda, y las gruesas argollas de oro, que llevan en las orejas, forman el arreo que sólo ellos usan*” (Betancourt, 1948: I:21, apud Ortiz, 1984: 88).

Figura de la cotidianidad habanera presente en los cuadros de usos y costumbres que recrea la novela *Cecilia Valdés*, y así nos la pinta Villaverde: “*Componíase aquél de pantalones llamados de campana, anchotes por la parte de la pierna, estrecho a la garganta del pie, lo mismo que hacia el muslo y las caderas; camisa blanca con cuello ancho y dientes de perro en vez de borde; pañuelo de algodón tendido en ángulo a la espalda y atado por delante sobre el pecho;*

³⁶ *Curros*: “*Se llamaban negros curros ciertos matones que infestaban la vida habanera del primer tercio del siglo XIX, marcados con caracteres salientes y peculiares en aquel ambiente corrompido*” (Ortiz, 1975: 292).

³⁷ “*Los negros curros*”, [tomado de *Archivo del Folklore Cubano*, La Habana, 1926-1928]; en *Ensayos Etnográficos* (Ortiz, 1984: 79-162).

³⁸ *Mancaperros*: se le llama así a un reptil negro y cubierto de escamas, por cuya figura y tamaño tiene algunas semejanzas con los mechones de pelos que usan los negros curros de La Habana.

³⁹ *Dientes de Carabalí*: el diente cortado en punta a semejanza de los *Carabalíes* que así lo tienen. *Carabalí*: el negro o negra de esta región de África. Hay *Carabalí*, *Bibí*, *Briche*, *Abaya*, *Elugo*, *Suama*, etcétera, según el territorio de su comarca (Pichardo, 1976: 140).

zapatos tan cortados de pala y talón que apenas le cubrían los dedos ni le abrigaba el calcañar, de modo que los arrastraba cual si fueran chancletas; y un sombrero de paja montado en su zarzal de trenzas de pasas, que tras de abultarle la cabeza demasiado, afectaba la forma de los cuernos retorcidos de un borrego padre. Pendían del lóbulo de sus orejas dos lunas menguantes que parecían de oro, pero que, tocadas en piedra de toque, estamos seguros, el más inexperto platero las habría declarado de ordinaria tumbaga” (Villaverde, 1977: 480).

Carlos Noreña, en *Tipos y costumbres de la isla de Cuba*, en reminiscencia a su indumentaria, también los describe:

“La chaquetilla de terciopelo negro, el sombrero felpudo, el pantalón blanco frajado de flores bordadas al pasado con sedas de distintos matices, la blanca camisa de vuelos con pechera de caprichosos dibujos y amplísimas mangas fruncidas en mil pliegues, el paño de pecho, bordado también con sedas de colores, y el corto junquillo, han desaparecido entre los negros curros. Aquel aluvión de pañuelos: pañuelo de seda a la cabeza, pañuelo de seda en el sombrero, pañuelo de seda al cuello, pañuelo a la cintura, pañuelo en el bolsillo, pañuelo en la mano y pañuelo en todas partes, ha desaparecido también. ¡Y no se diga nada de aquel despilfarro de oro! Argollas de oro, botones de oro en la pechera de la camisa, botones de oro en los puños, puño de oro en el junquillo y hebilla de oro en las correas del pantalón... El curro tradicional por sus maneras y su traje. Lleva sombrero de jipijapa, camisa a la última moda, pañuelo a la cintura y pantalón de color casi por pajizo, exageradamente ceñido por la parte superior, y exageradamente holgado por la parte inferior, que cae en forma de campana, cubriendo completo su pie, algo grande, pero admirablemente calzado” (Noreña, [s.f.]: 129-ss., apud Ortiz, 1984)⁴⁰.

De la forma de vestir de los esclavos urbanos se ha dicho mucho más que de los esclavos de las plantaciones (fig.13). El impacto que causa a los visitantes extranjeros la imagen de los esclavos urbanos, y sobre todo la forma estafalaria que presentan algunos de ellos al ataviarse, inspira a más de un cronista a realizar descripciones de esta forma de esclavitud y concretamente de las aspiraciones de los esclavos; que independientemente de lo que expresan, entendemos no son siempre las de alcanzar la libertad para sólo vestirse como sus amos, y en el caso de las mujeres ir a las fiestas con anillos de oro, aretes de coral, zapatos de raso y medias de seda, como dice Villaverde en *Cecilia Valdés*. Un aspecto que también se describe en los grabados de la época⁴¹.

En una de sus cartas habaneras, la *condesa de Merlín*, después de celebrar el lujo con que viven y se visten las mujeres aristocráticas en la capital, narra, de forma un tanto sarcástica, el vestir de las esclavas domésticas. Para ella:

⁴⁰ Vid. Diferentes figuras de los *Negros curros* y *Mulatas curras por las calles de La Habana* en pintura de Víctor Patricio Landaluze.

⁴¹ Vid. MNH: *En la ausencia*, óleo/cartón, 30,5 x 24 cm.; *Escena galante*, óleo/tela, 36 x 28 cm., ambas obras de Víctor Patricio Landaluze.



Figura 13: La *toilette* para el sarao. Copia de un cuadro de Victor Patricio de Landaluce, 1828-1889. En *La Ilustración Española y Americana*, 1874, n.º XXIII, pág. 523.

por el resto de los criados. El calesero está siempre magníficamente vestido, es el único que lleva librea, por lo general galonada, con botones de plata, y bordada con los escudos de armas o las iniciales de su dueño, largas y pesadas polainas de piel, gran sombrero negro redondo y espuela de plata. Cirilo Villaverde describe a Aponte, el esclavo que maneja el quitrín de la casa de la familia Gamboa⁴³, la *condesa de Merlín* a los negros que conducen los quitrines en La Habana⁴⁴, y Francis Robert Jameson nos ha

Es muy divertido ver a estas negras atravesar cantando o fumando, estos salones inmensos, iluminados por la claridad del día. Con sus trajes de linón puestos sobre una camisa que no les llega más abajo de la rodilla, todo cayéndole sobre el pecho y la espalda, con sus zapatos de satín que llevan como pantuflas dejando fuera los talones y sus piernas negras como el ébano, se les tomaría por murciélagos de alas transparentes revoloteando en la claridad del día.(Condesa de Merlín, 1981: 234).

De todo el vestuario de este estamento, el que más destaca es el que usan los caleseros. Como sucede con la calesa, sus guarniciones y ornamentos, este traje muestra la riqueza del dueño del esclavo. La peculiar forma con que visten los que conducen las calesas, quitrines, coches y volantas en la Cuba del diecinueve, no ha pasado inadvertida a la pluma de los cronistas y de los viajeros extranjeros. En un buen número de testimonios, se describe el ornato de estos individuos, que también se ha captado por pintores y grabadores de la época⁴².

Si el calesero de plantación (fig.14), junto al contramayoral, es uno de los tipos más distinguidos entre los restantes esclavos, y su vestuario uno de los más selectos de la servidumbre rural, también en la ciudad existen esclavos que van a ocupar puestos preponderantes, y de los más codiciados

⁴² Vid. MNH: *Calesero cortejando a una cocinera*, óleo/cartón, 32 x 24 cm. de Víctor Patricio Landaluce; y *El calesero de alquiler y el calesero de casa grande* [copia de un cuadro también de Landaluce], en *Ilustración Española y Americana*, año XVII, n.º. XXX, pág. 492.

⁴³ Aponte, "vestía a la usanza de los de su oficio en la isla de Cuba, chaqueta de paño oscuro, galoneado de pasamanería, chaleco de piqué, el cuello de la camisa a la marinera, pantalón de hilo, botas enormes de campana, a guisa de polainas, y sombrero negro redondo, galoneado de oro"(Villaverde, 1977: 194).

⁴⁴ Así dice Mercedes de Santa Cruz y Montalvo al coronel Jorge Damer, Miembro de la Cámara de los Comunes: "el negro magníficamente vestido va montado en una mula, lleva botas de amazona bien lustradas que llegan sólo hasta el tobillo y dejan ver un empeine negro y lustroso. Un zapato bien limpio y una roceta que completa este extraño calzado de dos piezas. La tela blanca del pantalón y los escudos de armas bordados sobre los galones de la casaca hacen resaltar el ébano de su color y los diversos matices negros de sus zapatos y de su sombrero adornado también con galones"(Condesa de Merlín, 1981: 309).

dejado una correcta síntesis del traje de uno de los conductores de volantas⁴⁵.

En cuanto a la utilización del calzado en esta clase, es evidente el mayor uso que hacen los esclavos en las ciudades, sobre todo en la capital, especialmente en los días de fiestas, donde exhiben diversos modelos, entre los que predominan los de charol. Alrededor de este consumo, crean sus pequeñas industrias, de igual modo que las costureras, lo que les vale a algunos para pagarse la libertad por medio de la *coartación*⁴⁶.

No se aprecia, en las estadísticas de la época, la activa participación de los esclavos en el sector de los zapateros, si bien entendemos que ésta ha sido significativa en comparación con otros oficios. Por Villaverde conocemos de la existencia de estas fuentes de recursos económicos para ciertos criados domésticos, independientemente de sus obligaciones, y de algunos que hacen zapatos de mujer para el uso de las criadas, que les sirven incluso a las amas (Villaverde, 1977: 302).

También observamos que los esclavos, además de andar descalzos, llegan a ponerse los mismos zapatos que la gente libre. Que algunos calzan los zapatos que antes han sido usados por sus amos; otros, los que ellos mismos fabrican, que son de buena calidad; y la gran mayoría chancletas de piel mal curtida, que arrastran, y al hacer ruido provocan el disgusto de los habitantes más quejosos.

Como se ha podido observar, en el panorama rural y urbano cubano, van a congregarse diversos tipos de esclavos unos, la viva expresión de la opulencia, procedente de los amos más adinerados, y los más, imagen de la pobreza, que ni siquiera les permite cubrir bien los cuerpos y resguardar los pies desnudos.



Fig. 14. El calesero de alquiler y el calesero de casa grande. Copia de un cuadro de Victor Patricio de Landaluce, 1828-1889. En *La Ilustración Española y Americana*, 1873, n.º XXX.

⁴⁵ "En las calles de La Habana sólo se permite un caballo en estos carruajes, el que es manejado por un negro corpulento de vistosa librea, con largas polainas de piel, en forma de botas grandes, que llevan un par de enormes espuelas calculadas más bien para un elefante que para un caballo"; (Jameson, 1821: 75, apud Pérez, 1981: 65).

⁴⁶ *Coartación*: "consiste en el derecho que adquiere el esclavo entregando una cantidad de dinero a su amo, de no ser vendido sino por un precio prefijado del cual se descontaba dicha cantidad, pudiendo liberarse entregando al amo la diferencia en dinero que mediaba entre la ya entregada por la coartación y el precio prefijado" (Ortiz, 1975: 285-286).

FUENTES

a) Fuentes Manuscritas

Archivo General de Indias, Sevilla (AGI)
Audiencia de Santo Domingo,
 Legajos: 103, 105, 258, 516,
 1126, 1152 y 1157.

Archivo Nacional de Cuba, La Habana (ANC)
Real Consulado, leg. 60, n.º. 2391; y
 caja 582, n.º. 4675.

Biblioteca Nacional "José Martí", La Habana
 ((BNC)

b) Fuentes impresas

ALMÍLDEZ DE TOLEDO, Conde de (1864):
Noticias estadísticas de la isla de Cuba en 1862,
Dispuestas y publicadas por el Centro de
Estadísticas conforme a órdenes e instrucciones
del Excmo. Señor Intendente de Hacienda Conde
Armíldez de Toledo, La Habana, Impr. del
 Gobierno, Capitanía General y Real Hacienda por
 S.M.

CALENDARIO MANUAL y *Guía de Forasteros de*
la Isla de Cuba, años: 1804, 1808, 1810, 1812,
 1815, 1817, 1819, 1820, 1821, 1822, 1823, 1835,
 1836, 1837, 1841, 1843, 1845, 1846, 1847, 1848,
 1850, 1851, 1859, 1860, 1861, 1862, 1863, 1865,
 1866, 1867 y 1868.

CUBA, (1827-1860): *Balanzas de Comercio de la*
Isla de Cuba, La Habana [s. e.].

CUBA, (1881): *Boletín Oficial de Hacienda*, t. 1,
 La Habana, Ed. La Propaganda Literaria.

CUBA, Comisión Estadística (1829): *Cuadro*
estadístico de la siempre fiel isla de cuba corres-
pondiente al año 1827. Formado por Comisión de
Jefes y Oficiales de Orden y bajo la dirección del
Excelentísimo Señor Capitán General Don
Francisco Dionisio Vives, La Habana, Oficina de
 las Viudas de Arazoza y Soler.

CUBA, Comisión Estadística (1847): *Cuadro*
estadístico de la siempre fiel isla de cuba corres-
pondiente al año 1846. Formado bajo la dirección
y protección del Excmo. Sr. Gobernador y Capitán
General de Isla Don Leopoldo O'Donell, por una
Comisión de Oficiales y empleados particulares,
 La Habana, Impr. del Gobierno.

BIBLIOGRAFÍA

ARRATE Y ACOSTA, José Martín Félix (1949):
Llave del nuevo Mundo, [Prólogo y notas de Julio
 Le Riverend Brussone], México, Fondo de Cultura
 Económica.

BAIND, Robert (1850): *Impressions and Experiences*
of the West Indies and North America in 1849,
 Filadelfia.

BALLOU, Maturin M. (1854): *History of Cuba or*
Notes of a Traveller in the Tropics, Boston, Phillip
 Sampson and Company.

BARCIA, María del Carmen (1996): "La sociedad
 cubana en el ocaso colonial. Vida y cultura", en
 Instituto de Historia de Cuba, *Historia de Cuba.*
Las luchas por la independencia nacional y las
transformaciones estructurales 1868-1898, La
 Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

BETANCOURT, José V. (1984): "El triple velo-
 rio", en *El artista*, La Habana, t. I, n.º. 21, 31 de
 diciembre de 1848.

DANA, Henry D. (1859): *To Cuba and Back*,
 Londres, [s. e.].

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1976): *Sociedad*
y estado en el siglo XVIII español, Madrid, Ed.
 Ariel.

DUVERGIER DE HAURANNE, Ernest (1866):
 "Cuba et les Antilles", en *Revue des Deux Mondes*,
 1 de septiembre de 1866, págs. 140-176; 1 de octubre
 de 1866, págs. 619-682; y 15 de octubre de
 1866, págs. 852-892.

FRIEDLÄENDER, Heinrich (1978): *Historia*
económica de Cuba, t. I, La Habana, Ed. de
 Ciencias Sociales.

GARCÍA DE ARBOLEYA, José (1852): *Manual*
de la Isla de Cuba, La Habana, Impr. del Gobierno.

GONZÁLEZ, Manuel Dionisio (1858): *Memoria*
histórica de la villa de Santa Clara, Villaclara,
 [s.e.].

GOODMAN, Walter (1965): *Un artista en Cuba*,
 La Habana, Ed. del Consejo Nacional de Cultura.

GRAUS BASSAS, Víctor (1980): *Usos y costumbres de la población campesina de Gran Canaria (1885-1888)*, Madrid, Ed. El Museo Canario, Colección Viera y Clavijo.

GUERRA y SÁNCHEZ, Ramiro (1964): *Manual de Historia de Cuba*, La Habana, Ed. Nacional de Cuba.

GUERRA y SÁNCHEZ, Ramiro, J.M. PÉREZ CABRERA, J.J. REMOS y E.S. SANTOVENIA (1952): *Historia de la nación cubana*, t. III, La Habana, Ed. Historia de la Nación Cubana.

HAURANNE, Ernest Duvergier de (1866): "Cuba et les Antilles", en *Revue des Deux Mondes*, 1 de septiembre de 1866, págs. 140-176; 1 de octubre de 1866, págs. 619-682; 15 de octubre de 1866, págs. 852-892.

HUMBOLDT, Alejandro de (1969): *Ensayo político sobre la isla de Cuba*, Miami, Florida, Mnemosyne Publishing INC.

HURLBURT, William H. (1854): *Pictures of Cuba*, Boston.

La Ilustración Española y Americana, año 1874, n.º. III, pág. 45; año 1879, n.º. XVII, pág. 57; y año 1881, n.º. XXX, pág. 61 y 492.

JAMESON, Francis Robert (1821): *Letters from the Havana during the year 1820; containing an Account of the Present State of the Island of Cuba, and Observations on the Slave Trade*, London.

MARRERO ARTILES, Leví (1977): *Cuba: Economía y sociedad*, 15 t., Madrid, Ed. Playor, 1977.

MORELL DE SANTA CRUZ, Pedro Agustín (1985): *La visita eclesiástica*, [Selección e introducción de Cesar García del Pino], La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

MORENO FRAGINALS, Manuel (1978): *El ingenio*, 3 t., La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

NOREÑA, Carlos [s.f.]: "Los negros curros", en *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*, La Habana.

ORTIZ, Fernando (1975): *Los negros esclavos*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

— (1984): "Los negros curros", [tomado de *Archivo del Folklore Cubano*, La Habana, 1926-1928]; en *Ensayos Etnográficos*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

PÉREZ DE LA RIVA, Juan (1981): *La isla de Cuba en el siglo XIX vista por los extranjeros*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

PEZUELA Y LOBO, Jacobo de la (1863-1866): *Diccionario geográfico, estadístico e histórico de la Isla de Cuba*, 4 t., Madrid, Impr. del Establecimiento de Mellado.

— (1868): *Historia de la isla de Cuba*, 4 t., Madrid, Impresión de Carlos Bailly-Baillier.

PICHARDO, Esteban (1976): *Diccionario provincial casi razonado de voces [sic.] y frases cubanas*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

PLAYOR (1975): *La Enciclopedia de Cuba*, 8 t., Madrid, Ed. Playor.

PORTELL VILÁ, Herminio (1938): *Historia de Cuba en sus relaciones con los Estados Unidos y España*, t. I, La Habana, Jesús Montero [ed.].

PORTUONDO ZÚÑIGA, Olga (1995): "La consolidación de la sociedad criolla (1700-1765)", en Instituto de Historia de Cuba, *Historia de Cuba. La colonia. Evolución socioeconómica y formación nacional. Desde los orígenes hasta 1867*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales.

SANTA CRUZ Y MONTALVO, Mercedes [condesa de Merlín] (1981): *La Habana*, [Traducción y Edición de Amalia E. Bacardí], Madrid, Impr. Cronocolor S.A.

TRELLES, Carlos Manuel (1910-1915): *Bibliografía cubana del siglo XIX*, 8 t., Matanzas, Impr. de Quirós y Estrada.

VARONA GUERRERO, Miguel (1946): *La Guerra de Independencia de Cuba: 1895-1898*, 2 t., La Habana, Ed. Lex.

VILLAVERDE, Cirilo (1842): "La Habana en 1841", en *El Faro de Industria*, La Habana, 1 de enero de 1842.

VILLAVERDE, Cirilo (1977): *Cecilia Valdés*, [Prólogo de Noel Navarro, y notas de Esteban Rodríguez Herrera, que corresponden a la edición de la época de los cincuenta], La Habana, Ed. de Arte y Literatura.

WILLIAMS, Eric (1970): *From Columbus to Castro*, London, André Deutsch.

c) COLECCIÓN DE PINTURAS Y GRABADOS EN MUSEOS, BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS CUBANOS.

1. Museo Nacional de La Habana (MNH)

Colección de pinturas y grabados:

Eliab Metcalf, (1785-1834): *Retrato de Teresa de Garro y Risel, Condesa de Fernandina*, óleo/tela, 76 x 63,5 cm.

Federico Mialhe, (1810-1881): *Puertas de Monserrate. La Habana*, 1848, litografía, 175 x 262 mm.; *El panadero y el malojero (La Habana)*, 1848, litografía, 174 x 260 mm.; y *El Quitrín (La Habana)*, litografía, 171 x 255 mm; [de la serie *Viaje Pintoresco Alrededor de la Isla de Cuba*]; *El zapateado*, litografía, 74 x 260 mm. [de la serie *Viaje Pintoresco Alrededor de la Isla de Cuba Pintoresca*, 1839-1842; *Trapiche de un ingenio durante la molienda*, [de la serie *Isla de Cuba pintoresca*, litografía, 165 x 253 cm.

Vicente Escobar, (1762-1834): *Retrato de Justa de Allo y Bermúdez*, óleo/tela, 93 x 72 cm.

Víctor Patricio Landaluze, (1828-18899):

Calesero cortejando a una cocinera, óleo/cartón, 32 x 24 cm.; El calesero de alquiler y el calesero de casa grande, [copia en *Ilustración Española y Americana*, año XVII, n.º. XXX, pág. 492]; En la ausencia, óleo/cartón, 30,5 x 24 cm.; Escena galante, óleo/tela, 36 x 28 cm.; Familia de guajiros a la puerta de un potrero, [copia en *Ilustración española y americana*, año 1881, n.º. XXX, pág. 61]; El guateque, baile de campesinos blancos, [copia en *Ilustración Española y Americana*, año 1874, n.º. III, pág. 45]; El zapateo, óleo/tela, 49 x 56 cm.; Corte de caña, 1874, óleo/tela, 51 x 61 cm.; Preparándose para la fiesta, óleo/tela, 36 x 28 cm.; y La bollera, óleo/tela, 36 x 28 cm.

2. Archivo Nacional de Cuba, La Habana (ANC)

Víctor Patricio Landaluze, (1828-18899): *Esclavo en la recogida de caña*, caja 582, n.º. 4675.

3. Biblioteca Nacional "José Martí", La Habana (BNC)

Colección Cubana:

Víctor Patricio Landaluze, (1828-18899): *Esclava con su hijo en el trabajo*; y *Esclavo con su esquifación*, ambos óleos/tela.

El Misionero Checo Miguel Sabel y el comercio del cristal de Bohemia en América: sus posibles consecuencias iconográficas

1. LAS MISIONES Y LOS MISIONEROS JESUITAS EN AMÉRICA

“La agresiva simiente de la Ilustración”, según la llamo Picón Salas (1969:176), si no borró por lo menos hizo olvidar y declarar en función de la política una *“guerra al pasado”* (Briceño-Iragorry, 1972: 64), a lo que fue la cultura colonial en su mejor aspecto: la difusión de valores culturales como coproducto de la religión. La soberbia de los enciclopedistas les llevó a condenar a los jesuitas, y a dividir el mundo en base a la Enciclopedia, considerando la etapa anterior como una era tenebrosa, y la posterior regida por la Razón iluminada, planteamiento que ha sobrevivido casi hasta hoy en día (Arciniegas, 1980:168).

Para superar semejante falta de memoria y subrayar la participación foránea a través de las misiones, sobre todo de los jesuitas, en el proceso de la aculturación de Venezuela¹, o si se quiere en el ámbito hispánico u occidental, haremos una introducción al tema y lo ilustraremos con un ejemplo individual, que es en el caso de Venezuela, el emblemático caso de Miguel Alejo Sabel.

En los capítulos más apasionantes de la Historia humana se cuenta la conquista y, sobre todo, la consiguiente difusión de la cultura occidental, o si se quiere la colonización ideológica, religiosa y cultural de América. Esta fue una empresa de España y Portugal pero común en el aspecto religioso, en el sentido de que tomaron parte en ella misioneros de otras naciones católicas europeas, como italianos, flamencos, austríacos, alemanes y checos. La participación y actividad misionera de Bohemia se realizó sobre todo a fines del siglo XVII y principios del XVIII.

¹ Al igual que en las misiones de Paraguay

¿Cómo explicar este movimiento, o mejor dicho, este lanzamiento de hombres e ideas de un continente a otro, de una zona geográficamente marginal a otra?. Cedamos la palabra a Zdenek Kalista (1947:10), que recopiló y publicó los testimonios originales haciendo así posible que nos ocupemos del tema a tratar. *“Para el hombre de entonces, la lejanía que cubría la distancia entre los dos continentes, era, en primer lugar, una afirmación del infinito, de Dios, del cielo; por eso, el territorio de Ultramar constituye algo más que la base de una nueva riqueza (...). Partiendo a las Indias occidentales, al Reino de la Nueva Granada, a las riberas del semimítico imperio azteca o a las montañas de los misteriosos incas, el hombre barroco contemporáneo parte también como un soldado del gran imperio cristiano, bajo el signo de la cruz (este es el título de su libro), con una misión suprema, superior y espiritual por excelencia”*. Pero *“todo el espíritu de la época, toda esa actividad, esas ansias de lejanías y de espacio infinito que abría al alma el camino hacia Dios, según hemos dicho más arriba, se pierde irremisiblemente a fines del siglo XVIII en el abismo de la historia”*, (Kalista, 1947:20). Arturo Uslar Pietri lo corrobora con otras palabras al afirmar, *“que con el descubrimiento se produjo el primer gran encuentro del hombre moderno, con un espacio geográfico totalmente desconocido y en gran parte vacío”* (Gutiérrez Contreras, 1985:4). Se refiere al sentimiento y sentido superior, metafísico, que cualquier persona debió percibir ante esta nueva realidad, y así lo sentían los misioneros checos.

Una negación similar a la que fueron sometidos los misioneros de la actual República Checa, ocurrió también en Venezuela, sobre todo durante el último siglo. Según Mario Briceño Iragorry (1982:9), hubo en Venezuela un grupo de historiadores que *“por un error aunque honesto concepto de la venezolanidad, desdijeron la obra de la colonización española, a intentaron presentar el período hispánico como un proceso de extorsión, salvajismo, esclavitud e ignorancia”*. Asimismo Eduardo Nicol (1983) afirma, refiriéndose al orden de vida universitario, que no había disparidad esencial, a fines del siglo XVII, entre la situación de la Colonia y la situación de España. El atraso se produjo después, y fue relativo, es decir, comparativo: el siglo XIX, con la industrialización, cambió muy rápidamente los estilos de vida en Europa y en la zona oriental de los Estados Unidos, mientras que Hispanoamérica, ya independiente, permanecía notablemente estancada. Con ello se produjo ese desnivel, que justamente intenta poner remedio el complejo proceso que llamamos revolución. Briceño-Iragorry (1982) afirma que los nombres de Descartes, Malebranche, Spinoza, Leibnitz, Wolf, Berkeley, Locke, Condillac, Destutt-Tracy, Hartley y Lamarck, eran familiares a los estudiantes de la vieja Universidad Real y Pontificia de Caracas, aunque también se ha hablado de *“la tiniebla colonial”*, como solía decirse en la Checoslovaquia del esplendor barroco, como una prórroga de la *“Leyenda negra”*.

II. LA COMUNICACIÓN CHECO-VENEZOLANA A TRAVÉS DE LOS LIBROS

Un argumento fuerte y esclarecedor contra la leyenda de *“la tiniebla colonial”*, nos lo da una ojeada a las bibliotecas que existían durante aquella época, tal como la ofrece la lectura del importantísimo trabajo de Ildelfonso Leal (1979) *Libros y bibliotecas en la Venezuela Colonial (1633-1767)*, que abarca un período de poco más de cien años. De su lectura se desprende que hubo contactos directos con Praga, sobre todo debido a la Compañía de Jesús, no sólo en materia de misiones y misioneros que procedían de allá, sino también a través de libros, y no sólo de teología como alguien podría pensar, sino también filosofía y otras ramas de la sabiduría humana. Eso se

deduce por lo menos a juzgar por la presencia del *Institutum Societatis Iesu...*, publicado en Praga en 1705, y detectado en la Biblioteca del Colegio de San Francisco Javier en Mérida, que, si bien es el único que se registró de procedencia praguense, no es el único que testimonia los contactos con Praga. Hay también una serie de libros de dos autores cuya vida y obra esta ligada con Praga: nos referimos, en primer lugar, al pensador y escritor polígrafo, medio español medio checo, Juan Caramuel de Lobkowitz, por su segundo apellido de una importante familia checa, y también ligado a Praga por su destino pues fue prior del monasterio Emaus de Praga durante una etapa muy activa que suele ser, por lo general, ignorada por los autores españoles (Bonet Correa:1993). Y, en segundo lugar, la obra del jesuita español Rodrigo de Arriaga, teólogo y filósofo que fue rector de la Universidad de Praga durante mucho tiempo (Sousedík:1996 y 997). De este último obtuvieron los colonos de Venezuela el *Cursus Philosophicus*, publicado en Amberes en 1632 (Leal:1979) y detectado en la biblioteca del canónigo de Caracas Luís Umpierrez Lozano, en 1718, donde también estaba su escrito sobre la vida de Santo Tomás, y un volumen no especificado de tema teológico. De Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682) hay una cantidad de libros aún mayor, lo que se debe, entre otras cosas, a su prolífica labor de escritor, ya que es autor de trabajos sobre teología, musicología, gramática, filosofía, arquitectura, y de una serie nada escasa de libros científicos, especialmente su *Cursus Mathematicus* aparecido en 1667-68.

Por el mismo Leal (1979:126) sabemos que Caramuel “*fue un decidido adversario de las doctrinas aristotélicas y (...) uno de los primeros puentes de comunicación entre las corrientes modernas europeas y el ambiente científico español, en lo relativo a cuestiones matemáticas, astronómicas y físicas*”, y que a él deben los colonos de Venezuela el conocimiento de las doctrinas cartesianas. De él también hubo en las bibliotecas venezolanas el libro histórico titulado *Respuesta al Manifiesto del Reino de Portugal...*(1665), y *la Theologia Moralis Fundamentalis*, publicada en Francfort en 1654, así como otra serie de libros teológicos. Sus obras a veces sólo se pueden identificar con cierta reserva, ya sea por la falta del título exacto o por la ausencia del nombre del autor, como en el caso de la biblioteca del Lic. Pbro. Francisco de Hoces y Camas, vecino de Mérida en el año 1720, donde había seis tomos de su *Enciclopedia*, además de su tratado de matemáticas. En otro caso nos encontramos hasta con once tomos de su obra *Enciclopedia Concionatoria*, publicada en Praga en 1649 y con su *Philosophia Rationale y Theologia Moralis*.

También se leyó el trabajo del jesuita checo Manuel Jacobo Kresa, que fue profesor de matemáticas en el Colegio de San Isidro de Madrid, donde sustituyó en la cátedra al padre José de Zaragoza. Y como un perfecto ejemplo del complicadísimo tejido de las influencias intelectuales entre el viejo y el nuevo continente, puede servir el caso del jesuita Juan de Esteineffer (Steineffer), nacido en Praga pero que pasó su vida en la ciudad de México. Es uno de los numerosos jesuitas que aparte de su misión religiosa, cumplió como especialista tareas del más diverso carácter. En este caso, desarrolló la labor profesional de boticario y publicó en México, en 1712, un libro titulado *Florilegio medicinal de todas la enfermedades, y sadado de varios autores, y reducido a 3 libros*. Esta obra era muy frecuente en los inventarios y testamentos de la época en Venezuela, como nos informa Leal (1979:93). Ya en su portada transcribe que su misión no era sólo profesional sino también social, pues se dice que tal obra sera útil “*para bien de los pobres y de los que tienen falta de médicos, en particular para las provincias remotas en que administran los R. R. P. P. misioneros de la Compañía de Jesús (...) donde no existía posibilidad de hacer llegar médico ni botica*”. La obra misma se divide en tres libros: uno de medicina, otro de cirugía y el tercero lo compone

un catálogo de los medicamentos más usuales así como el método para elaborarlos. Uno de los ejemplares del *Florilegio Medicinal* de Esteynefer, estaba en la biblioteca de Jose de Oviedo y Banos (Leal 1979).

III. LA DIMENSIÓN METAHISTÓRICA (OCTAVIO PAZ); LA EVANGELIZACIÓN Y LA CULTURA

Mis investigaciones en torno a los contactos de tipo artístico entre dos países tan lejanos y distintos, aunque con un mismo sustrato católico, como es de una parte Venezuela y, de otra, la actual República Checa, coinciden con la idea de Mario Briceño Iragorry (1982: 26), que defiende la vieja tesis de un país colonial distinto del país republicano, oponiéndole la de un país nacional en formación, *“pues tanto en la colonia como en el siglo XX, ha habido contactos con gente de otras latitudes que, la mayoría de las veces, de alguna forma han resultado positivos para el país al que venían a trabajar y a aportar lo que podían, dada la experiencia y preparación, muchas veces superior a la de los habitantes de Venezuela, que habían adquirido en su país natal antes de haber salido”*. Lo que debe entenderse desde el punto de vista no solo nacional, sino también internacional o incluso universal. Digamos otra vez, con Briceño-Iragorry (1982: 45), que *“la conquista española no debe juzgarse desde los bohíos del aborígen, sino desde una posición universalista”*.

El espacio que dedicamos a los misioneros se justifica también plenamente a la luz de las palabras del Premio Nobel Octavio Paz (1992), en cuanto que es imposible comprender a la conquista de América si se le amputa de su dimensión metahistórica; la evangelización.

Los misioneros, a diferencia del clero seglar, se establecieron sobre todo en la América “marginal”, lo que podría parecer hoy algo inútil, desde una perspectiva utilitaria, materialista y hasta mercantilista (Gutiérrez Contreras: 1985: 8). También el historiador boliviano Perejas Moreno (1992) dice, que la Iglesia ha dedicado lo mejor de sus esfuerzos y energías a las *“zonas fronterizas”*, donde se fueron estableciendo puntos de avanzada, y a su vez, Lombardi (1985) advierte que la liquidación de los establecimientos religiosos en Guayana llevó incluso a la pérdida de la frontera de Esequibo, y que más tarde, a pesar de la ruína y abandono de las misiones a causa de las guerras de Independencia, las misiones transformaron los llanos y sentaron las bases para las futuras ciudades. Volviendo al argumento de lo materialista, es todo menos eso. El concepto de la dominación, al decir de Octavio Paz (1992), está fundada en un valor absoluto más allá de la historia, y no en un código de valores temporales como lo fue en el Norte de América. El trabajo de los misioneros, aparte de sus implicaciones confesionales que hoy no todo el mundo acepta, o mejor dicho sólo una minoría, tiene para nosotros una gran importancia por haber hecho excelentes observaciones acerca de los aspectos más diversos de la vida, que nos ayudan a comprender no sólo al hombre americano, sino al hombre como tal, y además aclara toda una serie de hechos históricos que se proyectan incluso hasta la época contemporánea o que simplemente perduran.

Hoy, pese a voces contrarias, ya se vuelve a reconocer que *“la conquista de América representa una empresa verdaderamente increíble desde nuestra perspectiva; y ello, al margen de cualquier valoración ética del proceso colonial.”* (Gutiérrez Contreras, 1985: 18). Según el mismo autor los misioneros no tienen en la mente el resultado económico, por lo que se ponen en contac-

to con la América marginal, con *"la población indígena que poco puede aportar al proceso colonial por su número y nivel técnico"*, y que la conquista no pretende o incluso rechaza. Continuando con los argumentos del mismo trabajo, el cometido evangelizador había sido el fundamento de la concesión papal, y éste fue el único título legítimo inicial del dominio español, por lo que hay que calibrar la importancia de la institución eclesíastica, por el papel que asume como difusora y sacralizadora de contenidos culturales, en el más amplio sentido del término, a través del proceso de extensión de la fe católica, *"la conquista espiritual"* como la denomina el historiador R. Ricard. Aunque este acopio de citas pueda resultar peligroso por llevar a pensar al lector que se trata de una compilación total, hay que recurrir a ellas pues ilustran, según Maradei (1986) y Gutiérrez (1985:54), que es de opinión casi común que *"no cabe duda de que la Iglesia fue el elemento aculturador esencial"*.

Los misioneros y especialmente los jesuitas, antecesores de la ciencia etnográfica, utilizaban métodos más propedéuticos que persuasivos. Los misioneros extranjeros, especialmente los checos de profunda formación teológica, doctrinal y práctica son, o al menos muchos de ellos, arquitectos, alarifes, boticarios, músicos, y a veces todo a la vez, pero sobre todo, y esto hay que reseñarlo, capacitados lingüistas que aprendían con facilidad incluso las lenguas indias. Como ejemplo de ello puede mencionarse al jesuita checo Simón de Castro (Simón Boruhradský), arquitecto del siglo XVII en México. (Stepánek 1982).

Los jesuitas pronto se dieron cuenta, que la conjunción del arte con la religión era tan antigua como la misma religión organizada (Arrellano:1991), a lo que se suma que hay teorías que datan de antiguo, por lo menos del siglo XVI, que consideran al arte como fuente de verdades religiosas. Así, no dudaron en proclamarlo como equivalente del *"lugar teológico"* por el mensaje religioso contenido en la iconografía cristiana, por su carácter de portavoz de la fe, su valor como testigo de la tradición y por la antigüedad de sus dogmas. Se da el nombre *De Loci theologici* al repertorio de argumentos que se usan para defender o impugnar ideas religiosas, de acuerdo con la argumentación de Melchor Cano (1509-1560) en *De locis theologicis*. (Arrellano:1991). También, un autor tan estrictamente contemporáneo como Roberto Montero Castro (1992), afirma que el espacio teológico americano fue una prolongación del mundo medieval ya superado en Europa, que la iconografía es la metáfora del espacio teológico americano, y que la revolución de la independencia terminó por eliminar las metáforas del espacio teológico en los cuadros.

Las misiones americanas son una empresa colosal que sólo tiene precedentes en los tiempos apostólicos y en la propagación de la fe en Europa (Arciniegas: 1980). El misionero representa toda la idealidad fecunda de la cultura que reclama nuevos horizontes; a él se deberá la existencia de tantos pueblos recién fundados; él es acreedor de la anexión de la raza vencida a los nuevos mandatos civilizadores, ... obra de abnegación y sacrificio, y al amparo del misionero y del cura, los indios *"se prepararon para el ejercicio de actos civiles en concordancia con la nueva cultura"* (Briceño-Iragorry:1982: 83)

Y tampoco habría que olvidar la otra faceta de la actividad de los jesuitas: después de haber sido desterrados definieron lo que estaba latente, el anhelo de independencia. Y aunque el cambio de pensamiento y la revuelta contra los jesuitas en la conciencia europea se produjo rápidamente, sobre todo gracias a la Enciclopedia, el testimonio de sus hechos y de sus escritos sigue siendo válido hasta hoy.

IV. LOS MISIONEROS CHECOS

También la nación checa participó, de manera no del todo insignificante, en la gran obra cultural y civilizadora que representan las misiones católicas en los países de ultramar. Son muchos los jesuitas de la provincia de Bohemia que toman parte en dichas actividades. Ya San Pedro Canisio, que como es sabido instauró en Bohemia la Compañía de Jesús, mostró en varias de sus cartas su intención de salir para "*las Indias*", pero su deseo se quedó en el aire (Kalista:1947). La aventura de ultramar se produce en Bohemia mucho más tarde. En 1623 se fundó una nueva provincia de la Compañía de Jesús (aunque los jesuitas estaban en Praga desde 1556), que abarcaba los territorios de la Corona de Bohemia, con anterioridad dependiente de otros centros. Funcionó íntegra hasta el año de 1773, salvo en las partes prusianas de Silesia, cuyos centros jesuítas (Kladsko, Wrocław) dieron origen en 1754, después de la guerra austroprusiana, a la provincia independiente de Silesia que sobrevivió unos años a la disolución de la Compañía (Rynes:1971). La labor misional de los jesuitas bohemios tan característica de la época barroca, no comenzó a desarrollarse hasta medio siglo después de la fundación de esta nueva provincia de la Compañía, cuando la Corona de España, mediante una Cédula Real de 1666, dejó entrar en los territorios de Hispanoamérica a subditos de otras nacionalidades de la segunda casa de Habsburgo. Esta decisión fue difundida en una circular del General de la Compañía, pero el primer grupo de jesuitas no salió de Bohemia hasta 1678, tal vez porque se precisaba la labor misional en la propia tierra como consecuencia, entre otras cosas, de la resistencia de los protestantes y hermanos checos a aceptar la religión católica, cuando fue declarada oficial por el Emperador Fernando III (Kalista:1947).

La contribución de los misioneros de Bohemia fue importante desde su llegada a la América hispana, y fueron estimados por mostrar ahínco y diligencia ejemplares. (Kalista, 1947 y Kalista, 1968 profundizó a Vrástil, 1939). De los países de la Corona Checa (Bohemia, Moravia y Silesia), fueron a América unos 760 misioneros, de los que sólo un tercio eran de habla checa (los demás serían de habla alemana, aunque los checos siempre hablaban alemán y los alemanes también eran muchas veces bilingües). Se han conservado bastantes nombres como los de los padres Albert Bukovsky, Frantisek (Francisco) Slezak, Vaclav (Wenceslao) Holub, Jiri (Jorge) Hostinsky, Frantisek (Francisco) Vydra, etc., pero entre ellos no sólo había misioneros, ocupados exclusivamente de su tarea religiosa, sino también hermanos legos (en total 30) o sacerdotes, que aparte de su misión religiosa desempeñaban también actividades profesionales ligadas a esta, como es el caso ya mencionado del hermano lego Simón Boruhradsky, conocido en México como Simón de Castro. Otros también participaron en los trabajos de las reducciones de Paraguay, como el famoso arquitecto Padre Juan Kraus.

En el campo de la arquitectura y el arte, si no son, con escasas excepciones, protagonistas de las empresas constructoras, como los arquitectos Juan Kraus, Simón de Castro, Boruhradsky y Juan Roehr, por lo menos se fijan en su alrededor y dejan algún testimonio de sus observaciones al escribir cartas a su tierra, en este caso Bohemia (Kalista, 1947 y 1968). En su mayoría escriben a sus superiores con fines de servicio, o para comunicarse con sus parientes y amigos, y en estas cartas, publicadas con un esmero especial por Kalista hace ya cinco decenios, encontramos referencias, breves por lo general pero a veces también dilatadas, sobre las prácticas del culto y la valoración de algunas imágenes, esculpidas o pintadas, desde el punto de vista de lo

que hoy consideramos mero arte, pudiendo rastrearse las opiniones estéticas y artísticas de estos misioneros en la América española (Stepanek:1992)². Su intención, al hablar de ello en sus cartas, era, sin duda, la de aproximar las costumbres o las cosas más características que veían a su alrededor.

Gracias a esas cartas y relaciones hoy sabemos mucho, no sólo de sus actividades sino también de su entorno. Debemos recordar en este contexto que ya San Ignacio concedía gran importancia al comercio epistolar, sobre el que dejó normas precisas, y, que es notoria la trascendencia que tuvieron las cartas que escribió San Francisco Javier desde la India, hasta llegar a decirse que con ellas había obtenido tanto fruto en Europa como con su predicación en Asia (Arrellano, 1991).

V. BREVE BIOGRAFÍA, LA PERSONALIDAD Y LAS ACTIVIDADES DE MIGUEL ALEJO SABEL

- La formación de Sabel y su ida a América

El misionero jesuíta Miguel Alejo Sabel³, pasó una parte de su vida en Venezuela y en las cercanas islas caribeñas y es conocido en Venezuela, además de por su actividad, como un aventurero que pretendió difundir la causa del archiduque Carlos tras la muerte del último de los Austrias, el rey Carlos II. Según Rey Fajardo (1993:169), Sabel fue un misionero con una agitada biografía llena de aventuras y persecuciones, que intentó "*un ensayo misional, efímero y aislado, que pudo haber encaminado las áreas de expansión de las reducciones del Casinare hacia el Apure y Barinas*", y aunque su aporte a la historia de la cultura llanera venezolana ha sido relegado a un plano cercano al olvido, poco a poco se esta sacando a la luz. Sin embargo, hay todavía que aclarar muchos datos como su vida posterior a la etapa americana y el lugar y fecha de su muerte.

Pero antes de intentar llenar esta importante laguna en su biografía, dada a conocer solo en Checoslovaquia, habra que recordar algunos hechos de su vida reseñados por Alvaro García Castro (1988) y otros investigadores venezolanos, ya que resulta curioso que sólo se sepa su fecha de nacimiento en Checoslovaquia, a juzgar por los datos aportados por Zdenbk Kalista y poste-

² También resulta importante la obra de los misioneros checos arquitectos y aún ofrece posibilidades de sorpresa.

³ Prefiero la forma de Sabel antes de Schabel, habitual en Venezuela, por ser la que aparece en su correspondencia guardada en los archivos checos, y la que la escriben los autores checos, y tal como lo puse en mi artículo publicado en Venezuela bajo el título "El jesuíta Miguel Sabel, misionero checo en Venezuela, y la iconografía del cristal de Bohemia", donde dí a conocer los resultados de la investigaciones llevadas a cabo en la República Checa en los últimos tiempos. Como mi artículo se cruzo con otro dedicado al mismo personaje y publicado en la misma revista pero en otro número, ahora presento la síntesis de ambos, tomando como punto de partida el mío y completándolo con las estupendas investigaciones de José del Rey Fajardo, en "Miguel Alejo Schabel, S. J. Escritor, Aventurero y Misionero".

Castro (1988) y otros investigadores venezolanos, ya que resulta curioso que sólo se sepa su fecha de nacimiento en Checoslovaquia, a juzgar por los datos aportados por Zdenbk Kalista y posteriormente por Vlclav Rynes (1971). Repetimos brevemente lo conocido: se sabe que nació el 17 de julio (Rey F. 1993: 170) de 1663 en la ciudad de Chomutov (en versión alemana, Komotau) y murió probablemente después de 1775. El 17 de diciembre de 1680 entró en el noviciado de la Compañía de Jesús en Bohemia. Esta documentado que aún antes de haber sido ordenado solicitó, como tantos hermanos jesuitas, ser enviado como misionero a América del Sur. En la ciudad de Teplice, cerca de su lugar natal, Chomutov, estudió su tercer año de noviciado volviendo a hacer su solicitud de ir de misionero a América, pero antes de partir para el Nuevo Mundo ejerció de 1686 a 1689, como era usual en la Compañía de Jesús de entonces, el magisterio en gramática y otras humanidades. Su carrra en Bohemia parece que culminó en 1693, en la ciudad de Telc (Telecz), al sur del país, cerca de la frontera austríaca, donde hubo un importante centro de jesuitas, habiendo pasado a Praga para realizar sus estudios teología (1689-92).

- Sabel en la Nueva Granada y Curaçao

Su aventura americana comienza en 1694, después de obtener el permiso para ir a Sevilla, del P. Jaime Walt, (Walli, según Rey F.: 1993), Visitador y Vice-provincial de Bohemia. De allí partió con una expedición hacia la Nueva Granada, de la que formaba parte la actual Venezuela. Hay que apuntar que, según Rey Fajardo (1968) en la lista de participantes de esta expedición figuran, de acuerdo con el texto de la Real Cédula mencionada por el propio Procurador General de las Provincias del Nuevo Reino, Santa Fe y Quito, como mínimo siete checos o bohemios en el sentido más amplio del nombre, es decir incluídos silesios, aunque no podemos descartar que algún otro jesuita, del que tengamos escasas o nulas referencias, pudiera haber trabajado también, como Sabel, en el territorio de la actual Venezuela (Rey Fajardo:1968). Así, uno del grupo, Zourek (Zaure, Zaureck), nacido en Viena, es evidentemente checo. Pero a su vez, Kalista (1947) señala que Marek Zourek nació en Usov, al este de la ciudad de Mohelnice en Moravia, que hizo su noviciado en Brno (1679-80) y que estudió filosofía en Praga (1681-83). Tras enseñar en el colegio jesuita de la Ciudad Nueva de Praga, estudió posteriormente teología de 1689 a 1692 y en 1691 solicitó ser enviado a las misiones del Ultramar, y a través de su paisano, el misionero Wenceslao Breyer, tenemos noticias de su actividad en Quito y sus alrededores.

También es conocido, aunque su biografía y actividad debería ser mejor estudiada, Albert(o) Bukovský (Buckowsky), que aunque tampoco se quedó en Venezuela, trabajó un tiempo en los Llanos. Su larga permanencia en las Misiones oscila alrededor de los años 1702 y 1711 en que se trasladó a Bogotá, siendo, a la hora de la muerte, en 1717, rector del Colegio de las Nieves en Santa Fe. Según Rey Fajardo (1974:89-90); *"le tocó vivir, con gran pesar, uno de los momentos críticos y estacionarios de las reducciones jesuíticas"*, y nos ofrece una minuciosa recopilación de los datos conocidos hasta la fecha sobre su personalidad, que reproducimos de forma abreviada: nació el 13 de diciembre de 1658 e ingresó en la Compañía en 1678. Fue docente de matemáticas durante tres años para pasar, probablemente en 1695, a las misiones, llegando posiblemente el mismo año a los Llanos. Permaneció en las misiones de 1702 a 1711 como ya hemos manifestado, ocupando dos veces el cargo de Superior. Después se trasladó a Bogotá y dos años más tarde a Tunja y cuando murió era Rector del Colegio de las Nieves de Santa Fe, y se guarda también una

carta suya fechada en Casinare, el 29 de febrero de 1708, al P. W. Breyer. A su vez Rynes (1971) indica, que nació en la localidad de Chotusice, en Bohemia, y que murió en Santa, en 1739. Que el 1 de diciembre de 1665 arribó a Cartagena y que el 24 de enero de 1696 abandonaba Mompox para dirigirse Bogotá, a donde llegaría a finales de febrero o comienzos de marzo.

Lo que sabemos acerca de la estancia de Sabel en América, se reparte entre las misiones del Casinare (1696-98; 1704) y la Isla de Curaçao (1698; 1705-1715). Si bien estaba destinado a las misiones del Casinare en 1696, el 2 de febrero de 1697 pronunciaba sus últimos votos en Tame (o Tarre?, hoy Colombia), por lo cual debió haber seguido el aventurado viaje con el grupo jesuita, tal y como lo describe minuciosamente Richter en una carta a su compañero Juan Walt (o Walli?) de Praga, fechada el 16 de junio en Popayán.

Richter trabajó en las misiones del río Ucayali, afluente del Marañón, e hizo más de cuarenta entradas a la selva para fundar pueblos de indios, y posteriormente sufrió martirio a manos de los indios conibos, de cuya lengua, así como de la campa y pira, escribió un vocabulario y catecismo. A su respecto declaró el Superior de las misiones: *"Y para decir algo de sus virtudes lo que se puede asegurar es que sus conversaciones y cartas estaban referidas a nuevas conquistas y morir mártir entre los gentiles. Estando falto de todo lo necesario para sí, pedía a Quito y a mí sólo cosas para sus indios, añadiendo que nada quería para sí. El camino de la Laguna a Conibos, de mes y medio, malísimo por la dilación, temple, gentiles y otras penalidades era de sí impracticable, y el Padre, con su fervor lo trajinó tanto que ya parecía fácil; y lo más raro era que fiado en la Providencia apenas llevaba consigo alguna provisión. Viéndose en infinitos ahogos de pestes, alborotos, falta de salud y de las cosas más neceserías, todos los años hacía en persona nuevas entradas a tierras de gentiles, ya por ríos, ya por montes"* (Rey Fajardo:1993). Richter escribe que partieron el 10 de septiembre de 1684 de Sevilla, el 13 llegaron a Cádiz, donde como dice, *"nos consoló, en la enfermedad de cincuenta hermanos, la presencia de tres hermanos de nuestra provincia de Bohemia, destinados al reino de Chile en las Indias Occidentales (...) Con ellos nos embarcamos en Cádiz, el 24 de septiembre"* (Rey Fajardo:1993). El 10 de octubre pasaron las Islas Canarias, el 13 de noviembre divisaron la isla de Matalina o Martinique y el 18 del mismo mes desembarcaron en Cartagena. El 15 de diciembre emprendieron largo y penoso viaje en canoa y el 28 del mismo mes llegaron al colegio jesuita de Mompox; el 4 de enero de 1685 se embarcaron de nuevo y siguieron a Honda donde llegaron el 31 de enero, y de ahí, fueron con mulas a Santa Fe de Bogotá. De esta etapa habla del P. Samuel Fritz, que había partido para las Indias diez años antes, en un informe sobre la expedición de 1684⁴. El 14 de abril alcanzaron la región de Natagayma y el 6 de junio llegaron a Popayán. En otra carta repite las fechas con otros detalles y continua la descripción del viaje hacia Quito, anotando una simple frase, pero que demuestra el estado de ánimo de los misioneros en América: *"En nuestra patria difícilmente habríamos sobrevivido a tantos sufrimientos y fatigas: pero aquí parece que Dios nos ha llevado de la mano: no sólo ninguno de nosotros ha enfermado o sentido tristeza, sino que nos sentimos rebosantes de consuelo y alegría"* (Rey Fajardo:1993:293). Lamentablemente, Richter alcanzó demasiado pronto lo que anhelaba, la corona del martirio de manos de los indios en 1695. Durante unos cuatro años trabajó con los indios

⁴ Véase el AGI, *Contratación*, 5548.

achaguas en San Salvador del Puerto, en las actuales regiones del Casinare y Apure de Venezuela. El mismo año inicia junto con el Superior de las misiones, P. Martín Niño, el ensayo misional que hoy denominamos *Misiones de Barinas*, ubicado geográficamente en territorio pedracense, ruta obligada para el viaje entre Barinas y Santafé, por las regiones llaneras (Rey Fajardo:1993:171-175). Hacia 1698 visitó por primera vez Curaçao, de donde partió para Europa a fin de resolver lo relativo a su misión en esta isla.

Su etapa Europea, que se extiende de 1698 a 1704, ha sido dada a conocer por investigadores checos. A principios del siglo XVII, en 1703, viajó a Holanda con un cacique y un indígena, según consta en la Carta del P. Tirso Gonzalez al Provincial del Nuevo Reino, fechada en Roma el 7 de febrero de 1699 (Rey Fajardo:1993), y el mismo año parece ser que estaba, pues no hay ningún documento que lo pruebe, en Cádiz (o en Roma), adonde fue llamado según el testimonio del P. Tirso Gonzalez. En su itinerario a Cádiz tuvo que pasar por Colonia, París y Madrid, y como veremos, también por su país natal. Estaría en Roma en 1703, aunque no hay confirmación clara de su estancia, pues es manifiesto que en sus escritos conocidos nunca haga referencia a su estancia en Roma (Rey Fajardo:1993). A fines de mayo del año 1704 partió de Amsterdam para volver a finales de año a Curaçao, tocando primero en Bonaire y desembarcando después en Venezuela, con el fin de solicitar al Obispo de Caracas jurisdicción para su misión en su isla al parecer predilecta.

Durante esta estancia volvió a recorrer rápidamente la zona Apure-Barinas, que conocía desde su primer viaje al Nuevo Continente a fines del siglo XVII, moviéndose rápidamente por el territorio de Venezuela. A fines de junio o principios de agosto de 1704 estaba ya de regreso en Curaçao, donde se instala definitivamente desde 1705, viviendo en un callejoncito angosto al lado de la sinagoga. Su atracción por Curaçao queda perfectamente explicada por el hecho de que una hermana suya era la esposa del médico de la guarnición (Rey Fajardo:1993: con referencia a P. Brada, 1950: 13).

Con fecha de 23 de agosto del año 1704 envió a Roma un Diario con anotaciones y apuntes hechos durante su viaje, pero lamentablemente, esta relación se perdió por el naufragio del navío en que iba. Esta pérdida no le doblega y en abril de 1705 el padre Miguel Alejo Sabel terminó una nueva Relación referida a sus experiencias no sólo en los Llanos del Casinare, Apure y Barinas, sino también en las islas adyacentes a Venezuela. La nueva relación se titula *Noticias de América que manda El padre Miguel Alejo Shabel, misionero de la Compañía de Jesús, al muy reverendo Padre Miguel Angel Tamborino, prepósito y vicario general de la misma Compañía. El 9 de abril del año 1705, de la nueva misión en las islas de Curaçao, Bonaire, Aruba y río Apure en la tierra firme india, en El Reino de la Nueva Granada*. Este título fue dado por el Hermano Nectario María (1943 y 1970), siendo su verdadero título *Noticias de América*. Al hablar de la penetración jesuítica Rey Fajardo (1975:115) señala que "por el norte el P. Schabel pretendió relacionar las misiones llaneras con el núcleo de población barinesa, aunque sin resultados", refiriéndose más tarde a que pretendía abrir hacia el norte un área misional, parecida a la que intentaban instalar Neira y Cavaarte en el Sur. Sus protagonistas, los PP. Schabel y Martín Niño, proyectaron un núcleo misional nuevo en torno a Pedraza, donde confluían una serie de naciones indias.

A diferencia de la relación original perdida, que nacía de sus vivencias en los viajes por el continente y donde exponía sus experiencias en vivo, como más tarde lo haría Miranda en Bohemia (Stepanek:1993), esta vez escribe de memoria y organiza los sucesos por orden cronológico, y se la envía al Padre General de los jesuitas de Roma, vía Amsterdam. En este relato no sólo habla de su corta estancia en 1704, sino que incluye alguna de sus experiencias entre 1695 y 1698, durante su misión en los llanos de Casinare, Apure y Barinas. Pero aunque el Padre General lo había apoyado y dispensado, los jesuitas neogranadinos no debían coincidir mucho con su forma de actuar, según se desprende de una carta que escribió el P. Tamburini al Provincial del Nuevo Reino en 1710, y de otra fechada en 1711, que escribe el General para informarle que regrese a su Provincia de Bohemia, pues no es conveniente que persevere en Curaçao. De lo que se desprende según Rey Fajardo (1993), que el P. Schabel era una continua pesadilla para la Provincia del Nuevo Reino. Sabel mismo se queja del Rector del Colegio de Mérida, en una carta fechada en Curaçao el 11 de abril de 1705 y dirigida al Vicario General de la Compañía de Jesús de que "*me difamó como infame, impío, sacrílego y como apóstata*" (Rey Faljardo:1993), expresando su temor de que el Rector, al exhortarle que se presentara ante él en Mérida, le encarcelara. Parece que en esos momentos el General de la Compañía no entendía el extremo rigor con que actuaba el Rector contra Sabel, y tenía más simpatías al misionero tratando el caso con suma benevolencia, por lo que envía a sus superiores patentes con las que le exime de toda duda si existiere, y confirma a su vez su voluntad, dada anteriormente, de que el P. Miguel Schabel intentara los comienzos de la misión que debía erigirse en aquella isla. A propósito de la acusación de espía publicada más de una vez, y formulada como que era miembro de la comitiva del Archiduque Carlos, en su viaje de Viena a España pasando por Amsterdam, en 1704, parece que tuvo su origen en una comunicación del prelado caraqueño al Rey, fechada en Caracas el 24 de agosto de 1705, en la que informa haber mandado aprehender al P. Schabel por ser de nacionalidad alemana, muy de esas tierras y de gran influencia para con los Indios gentiles. Sin embargo, fue descartada rotundamente al establecerse taxativamente en un comunicado de los PP. Generales de la Compañía de Jesús que "*el P. Schabel no es espía*". Además, en los escritos de Schabel se desprende que no estaba involucrado en ninguna actividad de este tipo pero, al haber sido fichado, no es de extrañar que le llamaran para evitar la nerviosa justicia que imponía la Guerra de Sucesión española (Rey F., 1993: 186).

Parece ser que de regreso a Caracas, a finales de junio o principios de agosto de 1704, ocurrió algo contra él y se encontró con que había rumores que lo calificaban de espía, por lo que se embarcó con destino a Curaçao en un lugar distinto de La Guaira, posiblemente Puerto Cabello, donde permaneció hasta 1712, en que fue llamado a Roma por sus superiores, pero debió de esperar a que llegara su sustituto el P. Picquerie. Luego, hasta 1715 no tenemos noticias de él. Por otro lado sabemos que en 1707, "*un sacerdote holandés informaba a la Compañía de las Indias Occidentales de Amsterdam que el Padre Jesuita Sabel había nacido en Praga, vivido mucho tiempo en Brabante y que predicaba en español y alemán*" (Emmanuel:1970). La pista de este misionero, experto conocedor de las lenguas indígenas, desaparece hasta 1715, cuando el destinatario de su *Relación*, el General P. Tamborino, le comunicaba al Provincial P. Mateo Mimbela que Sabel había sido despedido de la Orden, sin dar a conocer los motivos (García: 1988). Curiosamente, el mismo año de 1715 se nos informa que vivía en Willemstadt, Curaçao, en una casa propiedad de la viuda Christina Boom, y que en 1716 compró allí una casa por 1.600 pesos (Emmanuel: 1970).

- Opiniones estéticas del padre Sabel

En su informe del año 1705, el padre Sabel detalla muchos aspectos de su viaje y anota observaciones sobre la vida y hechos de los que fue testigo ocular, y en algunos casos, recoge tradiciones locales. Al igual que otros misioneros jesuitas también presta atención a aspectos estéticos, aunque a veces de forma indirecta, al hablar de asuntos misionales. Así, por ejemplo, al relatar su segundo viaje por el río Apure, recuerda que un grupo de indios salió a su encuentro para ser bautizados comandados por dos ya cristianizados, llamados Remigio y Fortunato, y que este último era músico y cantor (Sabel, 1704/1965: 274).

Al recordar el origen del culto a Nuestra Señora del Real de Barinas, señala que su origen viene del hallazgo de una moneda de tamaño de patacón, o sea un *imperial español*, “*en la que se encontraba representada, impresa y grabada, sin duda por manos angélicas, la imagen de Santísima Virgen llevando al Niño Jesús en brazos, con la luna debajo de los pies*”. Después de haber visto, aprobado y examinado el milagro, el Arzobispo de Santa Fe manda llevar la imagen sagrada donde había aparecido, y exponerla a la perpetua veneración de los pueblos (Sabel, 1704/1965: 274-275).

Sabel elogia a los indios de la tribu de los Guarruberenayos, (Papagayos o Paiitacos de los Achaguas), pues “*esta nación es más humana, reverente, aplicada y con capacidad para las buenas costumbres y todas las artes que las otras. En esta tribu formaron nuestros misioneros carpinteros, pintores, escritores y toda clase de obreros y mecánicos. Sabían tejer muy bien telas de hilo de algodón*” (Sabel, 1704/1965: 276).

Los indios Juajibes erigieron al padre Sabel una Iglesia nueva, en un montículo que el pueblo del Gran Manaure había construido, y para recibirlo mejor vinieron “*todos vestidos de gala y coronados de plumas de aves bellas y preciosísimas (...) Distribuí (...) muchos y variados regalos que les eran gratísimos, por ejemplo, juguetes europeos, cuentas de vidrio y coral, cuchillos y agujas. Pero los rosarios elaborados con coral eran aceptadísimos por todos, pues ningún indio cristiano, ni español tampoco, va sin el rosario colgado del cuello, cualquiera que sea su material*” (Sabel, 1704/1965: 278).

Entre otras cosas nos informa sobre el uso múltiple de las imágenes sagradas, cuando relata las rogativas contra una plaga de langosta en Barinas. “*Los habitantes instituyeron un día de rogativas, misa votiva cantada y llevaron en procesión la imagen de la Deipara por los barrios y plazas de la ciudad, y por los campos vecinos (...). Yo mismo asistí y canté las letanías de la Deipara y de todos los Santos (...). Los padres Agustinos (...) llevaron también en andas, después de la Deipara, su Santo Padre y Patriarca Agustín (...); tienen en su iglesia un altar con la imagen de nuestro santo apóstol de las Indias Francisco Javier, que recibieron del muy Rvdo. Sr. Didaco Bragado*”. Para promover más la devoción del Santo, Sabel regaló a los Agustinos otra imagen y una reliquia grande del Santo, “*realizada en Roma*”, que la gente besaba después de la misa. Sabel se refiere también a anillos pasados por el brazo de San Francisco Javier. “*Distribuí cuantos tenía, pero eran tan pocos que se necesitaba un carro lleno para que todos los devotos tuviesen uno*” (Sabel, 1704/1965: 282-284).

Ha sido señalado más de una vez que la fiesta es clave para entender la sociedad colonial (Arenas, 1992), y Sabel lo confirma al hablar de la reliquia de Santa Lucía, expuesta a veneración pública la víspera de su fiesta, al manifestar *“fue llevada la imagen de Santa Lucía por la ciudad, de cuyo cuello pendía, para consuelo espiritual, un estuche de vidrio labrado, cortado y enmarcado con un círculo plata, obra de filigrana, donde se guarda la Reliquia de dicha santa (...). El capitán de la pólvora cuida que desde la noche de la vigilia la plaza esté adornada e iluminada con lámparas, y que antes de las comedias se lancen cohetes o fuegos artificiales”* (Sabel, 1704/1965: 286).

Los historiadores del teatro también podrían sacar datos interesantes, pues menciona, *“fueron representadas de noche comedias en número de ocho, escogidas, decentes y en idioma español, que pocos europeos creeran que estas se pudiesen hacer en el Nuevo Mundo, tan bárbaro y tan lejano de las cortes Europeas, en el teatro erigido en la plaza e iluminado con luces y lámparas. Algunas de ellas se podrían ha exhibir dignamente en cualquier ciudad Europea (...) Desde la vigilia de la fiesta de la Stma Virgen el 8 de Diciembre, hasta la fiesta de Santa Lucía, se representaba todas las tardes alguna comedia (...) y se alumbran con fuegos que hacen con haces y atados de cañas silvestres. Y no solamente representaban comedias los hombres blancos, es decir, los españoles, sino que también los etíopes y esclavos representaban las suyas (...). Así en estas tierras, aunque el arte es deficiente, la necesidad y naturaleza misma enseña y afila el ingenio, y la falta de cosas apropiadas se las da la inteligencia (...) Mientras, disfrazados y barbaramente enmascarados, asisten a las procesiones y misas, y a imitación del Santo Rey David, bailan delante del ara y del arca”* (Sabel, 1704/1965: 287-288).

En su visita a la iglesia de Nuestra Sra. del Real, Sabel fue muy bien recibido, pues apenas le vieron de lejos *“inmediatamente repicaron todas las campanas, dispararon las escopetas, le salieron al encuentro y llevaron a la Iglesia, donde descubrieron la sagrada imagen cantando la Salve Regina (...) y consiguieron que les diesen a besar la sagrada imagen...”*. (Sabel, 1704/1965: 291-292).

Llevaba, desde Caracas, el mulato Nicolas Paredes dos imágenes milagrosas de la Virgen de Real y de Coromoto, maravillosamente adornadas con piedras y cadenas de oro y guardadas en cajas a modo de altar, que habían mandado pintar con las limosnas recogidas durante dos años en El Distrito y Diócesis de Caracas. Las llevaba colgadas del cuello (...), y por todas partes en el camino (...) las exponía a la veneración en las casas y rezaba el rosario delante de ellas con los criados y cantaba letanías lauretanas con el himno *Salve Regina*. También los indios de Tucupio veneraban las imágenes llevadas por el propio Schabel y el parroco del lugar, como sabemos de su relación: *“El parroco del lugar, después de salir al encuentro a Sabel y de su acompañante el mulato Nicolas, recibió la sagrada imagen de Coromoto y se la colgó del cuello. A mí me tocó llevar la imagen de la Deipara del Real. Así, los dos fuimos hasta el río, cerca del pueblo, entre música, disparos de escopeta y aclamaciones del pueblo ... y entonces el parroco dió su imagen al que hacía las veces de paje, para que la llevara. Siguiendo su ejemplo, yo también entregué mi imagen a un indígena que me la pedía. Después de un intervalo, las sagradas imágenes pasaron de mano en mano (...) hasta que llegamos al templo. Entonces, me entregaron a mí mi imagen y al parroco la suya, que colocamos en el templo sobre el altar adornado con luces y flores, entre los reiterados disparos de las escopetas y el repique de campanas* (Sabel, 1704/1965: 293).

También Sabel tiene los ojos abiertos para las bellezas naturales, a las que no es insensible como lo testimonia su recuerdo del obsequio que recibió del Padre Fray Francisco, misionero capuchino, que le dió dos cuervos domesticados, llamados por los indios *cajaros*, que además de hablar en español e indio, como los papagayos, tenían plumas bellisimas de todos colores. "*Que aves más brillantes y elegantes no hay en toda América*" (Sabel, 1704/1965: 297).

VI. EL COMERCIO DEL CRISTAL DE BOHEMIA EN AMÉRICA LATINA

Decir que el cristal de Bohemia tiene fama en todas partes del mundo, no es ninguna exageración nacionalista. En numerosos museos e instituciones de todo el mundo encontramos vasijas, copas, arañas y otros artículos de la industria vidriera de Bohemia. Incluso en España, en el propio Palacio Real, podemos encontrar una araña de cristal de Bohemia. El mismo cristal de la famosa fábrica española de La Granja, fundada con ayuda de franceses, alemanes, y bohemios, recuerda por su forma y decoración al importado de Alemania y Bohemia, entonces muy en boga (Luís Alcón, 1969 y Stepanek, 1991).

En lo referente a América, hay menciones sobre la presencia del cristal de Bohemia en este continente, incluso en la literatura contemporánea hispanoamericana, por ejemplo, en Gabriel García Márquez, aunque referido al ambiente. La verdad es que no dire nada nuevo, por lo menos dentro del contexto checo, sino que solamente advertiré de la importancia de un fenómeno que, aunque bien estudiado por investigadores checos, no es conocido aún lo suficiente en América Latina y, sobre todo, sería necesario aplicarlo al estudio concreto de la historia del cristal en Iberoamérica, que hasta ahora, que yo sepa, no se ha escrito.

Quizas no sea fácil averiguar cuando se iniciaron realmente las relaciones comerciales entre el país checo y América, puesto que en aquella época Bohemia formaba parte de la monarquía austriaca y América Latina era una colonia española y portuguesa, así que ambas partes tuvieron mediadores (Pusova:1967). Aunque se sabe que el comercio del cristal de Bohemia existió desde siempre, en términos generales, no encuentra buena venta en los mercados extranjeros hasta el siglo XVIII, en que se procede a fabricar cristal para fines utilitarios, es decir no muy decorado y, por consiguiente, también más barato (Srytrova:1966), de forma que el cristal de Bohemia sustituyó bastante pronto al famoso cristal de Murano (Venecia). Parece que los precursores del comercio checo de ultramar fueron comerciantes de cristal y telas que, tras mantener un intenso comercio con España, pasaron también a realizarlo con sus colonias.

A partir de la última mitad del siglo XVII aumentó el número de manufacturas textiles y de cristal, sobre todo en el norte de Bohemia, donde se había concentrado en esa época las experiencias adquiridas en la producción del cristal existente en Bohemia desde el siglo X. Con el desarrollo de la producción aumentó también el interés por colocar los productos en mercados extranjeros, en vista de que los nacionales ya estaban saturados. Los mismos empresarios empezaran, entonces, a distribuir sus productos por Europa y pronto llegaron hasta España. Los pioneros de estos contactos fueron Jorge Francisco Kreibych, del pueblo de Chribská, y su suegro Palmer, que pronto hicieron llegar a la península Ibérica los primeros 12.000 vasos (Pusova, 1967). Es natural

que de aquí pasaran a América, debido a que la Metropolitá mantenía el monopolio del negocio con el Nuevo Mundo. No es casualidad que dicha localidad fuera la patria de los promotores del comercio del cristal de Bohemia, pues a fines del siglo XVII y a comienzos del XVIII Bohemia del Sur era una de las principales zonas en que se concentraba la producción y el comercio del cristal. Durante los años setenta, en las tierras del Duque Eggenberg, cerca del Bosque de Bohemia, tuvo lugar el experimento de construcción, efectuado con la ayuda de especialistas franceses, de una vidriería de espejos en el pueblo de Bavorov. Al comenzar los años ochenta estaba en funcionamiento un conocido taller en la ciudad de Vimperk, que vivió su primer florecimiento bajo la dirección de Miguel Muller. Su nuera manifestó, posteriormente y con plena justificación, "*que había sido él quién hizo prosperar el cristal, al descubrir el vidrio cristalino gredoso, que antes nadie sabía fabricar en Europa, y que compraban los mercaderes de Italia, Holanda (especialmente Amsterdam) y, sobre todo, de España y de las extensas zonas de América*" (Polisenský-Vébr: 1971:93-116). Hasta aproximadamente 1708, año en que se establecieron las nuevas fábricas de cristal en el norte de Bohemia, Muller siguió siendo el cristalero más renombrado de Bohemia y gozó de grandes privilegios por sus méritos.

En cualquier caso, el cristal de Bohemia se vendía fácilmente también entre las capas cultas de América Latina, pues el material calizo y potásico con que se fabricaba en los talleres de Bohemia a fines del siglo XVII, no sólo constituyó una innovación técnica sino que también lo convirtió en un artículo competitivo y más barato que el cristal de Venecia, por lo que estaba muy en boga.

Cabe añadir que poco después de la Guerra de Sucesión española, es decir, a partir de 1714, se desarrolló cada vez más el comercio de Bohemia con Portugal y España. Según dice un *Informe Comercial histórico* de la época, los comerciantes bohemios del cristal pudieron prestar en Barcelona 250.000 florines a su embajador en Lisboa, el sr. Kuehnburg de Mlada Vozice, y otros importes no detallados a sus embajadores en Londres, los condes de Wallenstein y Gallas. La pequeña ciudad de Nový Bor, en Bohemia Septentrional, conocida también por el nombre de Haida, se convirtió en el centro mundial del comercio del cristal. A partir de 1725 fueron creándose Compañías comerciales, siendo la primera la de Jancke, que se especializó en exportar cristal a Lisboa, Cádiz y Sevilla, es decir, a los centros de comercio con América, desde donde pasaba el vidrio y el cristal de Bohemia al otro lado del océano.

Para completar esta visión del comercio con el cristal de Bohemia, señalamos que en 1740 surgió, en el norte de Bohemia, la *Sociedad Heicke, Rautenstrauch, Preysler y Cía.*, dedicada a la producción de cristal, que llegó a ser la más conocida, rica y poderosa de entre las empresas del ramo, y a tener prácticamente en sus manos, toda la exportación del cristal de Bohemia a España, y por tanto a sus colonias, sobre todo a la Nueva España, México. Su llegada al continente Americano se había precedido de malogrados experimentos por parte de algunos comerciantes, que se trasladaron a Venezuela y Cuba con cargamentos de cristal checo que les fue confiscado, pero cuyo valor ascendía a 10.000 florines, terminando los comerciantes en una cárcel de la Habana (Pusova:1967).

Los primeros agentes comerciales de Bohemia, propiamente dichos, llegaron a las colonias españolas cuando fueron abolidos, en la década de los 70 del siglo XVIII, los derechos del

monopolio comercial que disfrutaban los puertos españoles, y fue suprimida, en 1791, la *Casa de Contratación*, que controlaba meticulosamente el comercio con las colonias. El primero fue Vaclav Rybenský, empleado de la firma Hiecke, que llegó a México en 1792. Tenía que conseguir socios para su firma, pero, según todas las noticias, se ocupó de sí mismo, independizándose y olvidando a su patrono. Esta firma intentó constituir por segunda vez una filial con los socios mexicanos Cabrera, Fondeila y con Juan Antonio Gutiérrez, pero igualmente fracasó. Ni siquiera aportó resultados el viaje del propio dueño de la casa a Lima, a través de El Callao, adonde fue estimulado por las ganancias obtenidas en la mexicana Veracruz, con la venta de violines y gaítas. El viraje no se produjo hasta el año 1797, cuando la firma envió a México a su empleado Juan Cristóbal Socher, con 650 cajas de objetos diversos, cuyo valor ascendía a 64.531 pesos, que se asoció con Pedro Muguerza, José Antonio Fernández y Díez, y la firma se mantuvo hasta la Independencia con el nombre de *Pedro Muguerza y Cía*. De la amplitud de su comercio da una idea el número de 1801 cajas importadas, con un valor de 115.846 pesos, durante el período de 1790 a 1795, es decir en un solo lustro, así como el capital de 50.000 pesos que Muguerza tenía en 1.809 vasos (J. Pusová:1967)⁵.

VII. SABEL Y LA ICONOGRAFÍA DEL CRISTAL DE BOHEMIA

A lo largo del informe de Sabel hemos podido observar su gran sensibilidad para con los aspectos artísticos, que encuentra su mayor expresión en su interés de poner al alcance de la América española, la expresión estética de mayor calidad de las manufacturas checas de aquella época: el cristal de Bohemia, y en concreto, su forma más noble, el cristal rayado. Quizas esta materia más sublime, menos material que otras, puede ser su excusa cuando, rechazando las acusaciones que le fueron formuladas, afirma, "*menos mal que no era yo (Schabel) comerciante de cosas profanas sino de las sagradas*" (Sabel, 1704/1965:299). No obstante, propone comercializar el cristal de Bohemia con un carácter sagrado y provisto con letreros en castellano, aunque la materialización esté en manos de un comerciante holandés. Esta actividad suya, absolutamente desconocida en Venezuela hasta ahora, fue objeto de estudio en Checoslovaquia al conocerse a través de la investigación en archivos, que Sabel dió instrucciones, claras y bien pensadas, concretamente a sus compatriotas de Bohemia del Sur, para que el cristal de Bohemia pudiera venderse en los mercados de América (Mares:1893).

Sabemos que Sabel distribuía, entre otros regalos, objetos de cristal, indudablemente cristal de Bohemia, y también que este cristal tuvo una excelente valoración en el mercado internacional, ya en la segunda mitad del siglo XVII, época en que los vidrieros checos aprendieron a fabricar puro vidrio potásico-calcio, el cristal de Bohemia.

⁵ La expansión del comercio del cristal checo en los siglos XVIII y XIX, ha sido objeto de estudio sistemático por parte de investigadores del *Centro de Estudios Ibero-Americanos* de la Universidad Carolina, sobre todo de B. Badùra, D. Srýtrová y L. Sindlerová. También hay abundante documentación en el Archivo del Estado de Litomerice, en Deccin, que proviene de los fondos de *Velkostatk Sloup*, II, 369, 399, 512, 744, 1025, 1292. Sobre el comercio del cristal también se han ocupado J. Purs y M. Kropilák.

Como hemos visto hay una laguna en la actividad del misionero a principios del siglo XVIII, que podemos llenar gracias a los documentos guardados en Checoslovaquia, que demuestran que el invierno de 1700 a 1701 lo pasó visitando el colegio jesuita de Český Krumlov, y que antes de volver a América, recibió tres docenas de copas de cristal de Bohemia, talladas y tajadas (comeradas) por orden del conde J. Cristian de Eggenberg, de la citada fábrica de vidrio de Miguel Müller. Tres años después, Sabel desde Rotterdam se dirige, en una carta fechada el 11 de marzo de 1704, al Regente del Señorío de los Eggenberg en Český Krumlov, el Sr. Liebenhausen, pidiendo que se le suministren vasos y abalorios bien tallados de la fábrica de Vimperk para "*mis indios*". El misionero señala cómo debe ser decorado el cristal para que encuentre aceptación en el Ultramar: "*Pido y ruego una cantidad de cristal bellamente grabado, así como una determinada cantidad de granos de vidrio, o sea abalorios, para mis indios, a los cuales regresare si Dios quiere*" (Srýtrová:1966: ibid.).

En esta carta Sabel advierte al destinatario que también se la mandó a cierto noble llamado Johann van der Meulen, un importante comerciante holandés católico, gran amigo y protector de la Compañía en las misiones holandesas, diciéndole que "*que vendería a buenos precios aquellos cristales bien grabados que salen de la fábrica de vidrio de Su Alteza en Vimperk Los españoles lo llaman Don Juan de Molinas. El mismo tiene en España parientes y corresponsales, entre los cuales hay un tal Don Antonio Meyers, hijo del hermano de su suegro, quien tiene a su cargo en Madrid el Palacio Real llamado del Buen Retiro, y es poderoso y rico. Los españoles lo llaman Conserje y Guardajoyas del Palacio del Rey. El año pasado estuve en su casa en Madrid y me agasajo como a un señor*". Los granos, es decir los abalorios son en las Indias los más aceptados y bien recibidos, y seguramente se venderán con gran provecho y ganancia" (Srýtrová, 1964: 34 y 36).

Las líneas manuscritas de Sabel son más que elocuentes pero conviene, en nuestro caso, confirmarlas con un testimonio similar, pero dos decenios posterior, del hermano de la Compañía, Frantisek Boryne ze Lhoty (Francisco Borinie de Lhota), misionero en la provincia de Mojos en el Alto Perú, que manifiesta en sus cartas desde la reducción de San Pablo, en 1720, el interés que existe allí por tres tipos de cristal de Bohemia: el dibujado y provisto de esmalte, el tallado y los abalorios. Se confirma así el hecho, de que fueron los misioneros checos los inspiradores o intermediarios en la importación del vidrio y cristal de Bohemia en América Latina. En este sentido, hay que recordar algunas menciones que hace Boryne, de como granjearse las simpatías de los indios recelosos, donando artículos de vidrio checo, porque, cómo dice, "*nuestros indígenas aprecian mucho esos abalorios de color azul celeste que se fabrican en grandes cantidades en el Reino de Bohemia, así como las cruces de vidrio, anillos, monedas de cristal y todo cuanto hay en ese genero*", y pide, "*Si es posible sin dificultades, mandenme por medio de los Procuradores de la Orden del Perú, algunos de ellos cuando tuvieran una oportunidad*". Conservamos también el testimonio de otro misionero, Francisco Javier Eder (Z. Kalista:1947) quién nos informa que que en la zona de Mojos encontraron una buena distribución de los productos de los vidrieros checos.

En junio de 1704 Van der Meulen presenta, junto con Sabel, un proyecto bien pensado para el comercio del vidrio checo, que debería ser fabricado directamente para las colonias españolas. Sin embargo, no tenemos, por lo menos en este momento, fuentes documentales para poder

afirmar que se hubieran materializado estos proyectos, para los que incluso existe un mapa de transporte (Polisensky –Vebr:1971) .

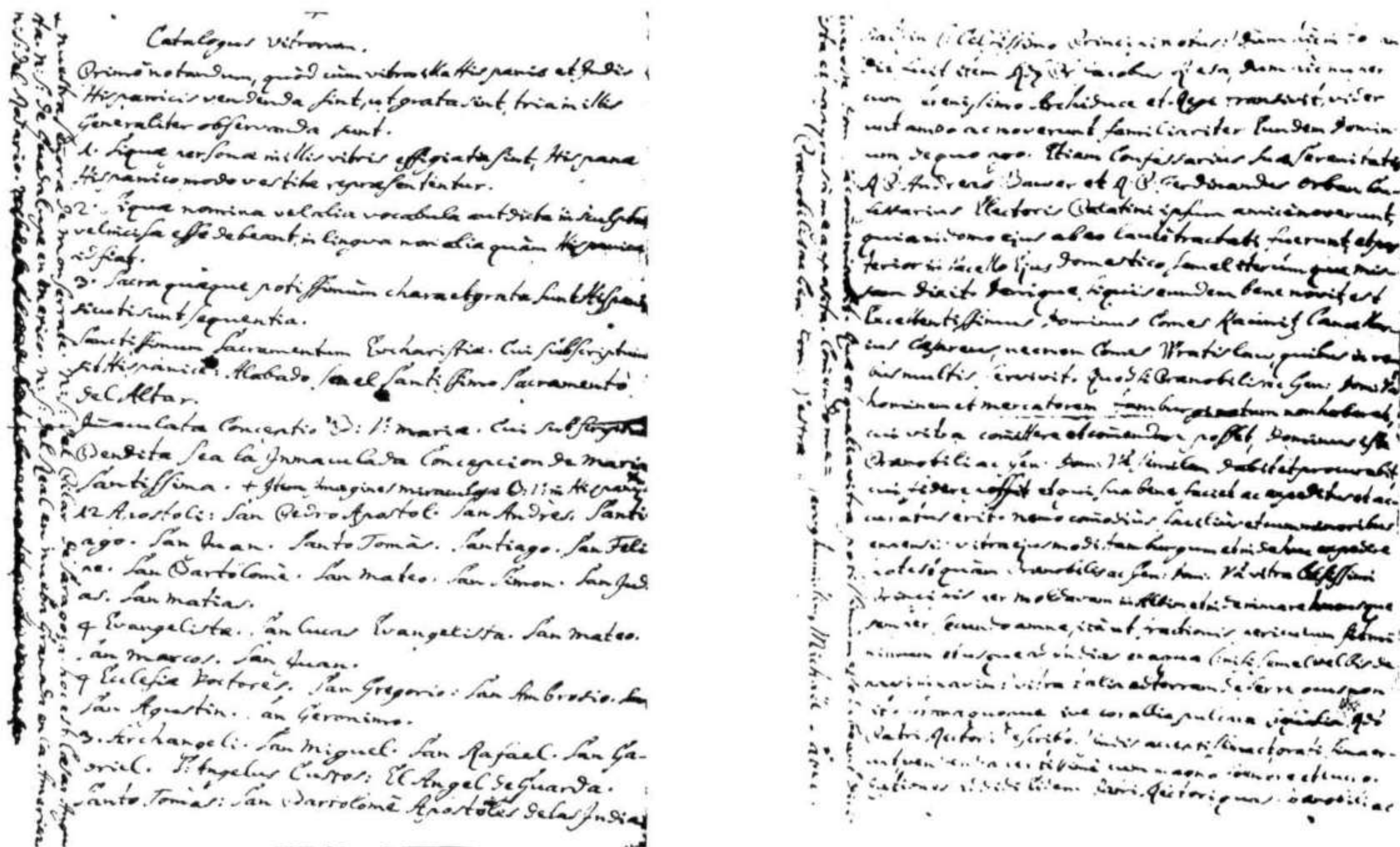


Figura 1. *Catalogus Vitrorum*, Manuscrito de Miguel Alejo Sabel. Carta fechada el 11 de marzo de 1704. Archivo de Cesky Krumlov, República Checa.

VIII. CATALOGUS VITRORUM DE MIGUEL ALEJO SABEL

Lo más importante que nos queda de la correspondencia de Sabel, aparte de unas fechas más que no cambian en nada su biografía aunque la completan, es un catálogo de cristal que, como veremos, es francamente sensacional. El catálogo, titulado en latín *Catalogus Vitrorum*, es una explicación en latín de la forma que deberían de tener los productos destinados al mercado hispanoamericano. Sabel recomendaba que las copas tuvieran talladas o dibujadas figuras con trajes típicos españoles, que revistieran leyendas o inscripciones en español, motivos populares con figuras de santos, Virgenes variadas, desde la del Pilar de Zaragoza hasta la Virgen de Guadalupe Mexicana o de la Nueva Granada, armas del Perú, Nueva Granada, Brasil, Chile, México y Paraguay, muestras de la flora y fauna americanas, al igual que de minerales, etc. A primera vista puede parecer sorprendente que aparte de las virtudes aparezcan los signos del zodiaco, los cuatro elementos y escenas de las más diversas actividades humanas como la caza, pesca etc... que quizás lo podamos entender en su dimensión simbólica.

Por la importancia que tiene ese documento (fig. 1), y por las posibles facilidades que puede aportar a los historiadores del cristal o de la iconografía, transcribo aquí en español, la carta de Sabel referente a la iconografía del cristal de Bohemia (Mares, 1893: 204-206)⁶.

⁶ El catálogo se encuentra en el Archivo Estatal de Český Krumlov, Administración Central, Vimperk, II D 7G sig.1^a. En la transcripción se respeta la ortografía de Sabel, a veces sin acentos.

- Iconografía del cristal

“Primero es menester señalar, que hace falta observar tres aspectos para que el vidrio guste y se venda en España y en las Indias españolas:

1. Tienen que estar reflejados en este cristal (vasos) algunos personajes, que sean españoles o vestidos a la española.

2. Deberían ser grabadas algunas sentencias o refranes, pero que no sea en otro idioma que en

3. Los sacramentos más preferidos y estimados para los españoles son:

El Santísimo Sacramento del Altar, junto al que se debe escribir: Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar.

La Inmaculada Concepción de María Santísima, a la que se escribiera: Bendita sea la Inmaculada Concepción de María Santísima.

También imagenes de la Virgen Milagrosa, de Nuestra Señora de Montserrat, N. S. Del Pilar de Saragoca, es decir de Cesaraugusta (Zaragoza), N. S. de Guadalupe en México, N. S. del Real en Nueva Granada en la América, N. S. del Rosario.

Los doce apóstoles: San Pedro Apostol, San Andres, Santiago, San Juan, Santo Tomas, San Felipe, San Bartolome, San Mateo, San Simon, San Judas, San Matias.

Los cuatro evangelistas: San Lucas Evengelista, San Mateo, San Marcos, San Juan. Los cuatro padres de la Iglesia: San Gregorio, San Ambrosio, San Agustín, San Gerónimo”.

Los tres arcangeles: “San Miguel, San Rafael, San Gabriel.

San Angel de Guarda: El Angel de guarda. Santo Tomas, San Bartolome, Apostoles de las Indias.

San Angel de Guarda: El Angel de guarda.

Santo Tomas, San Bartolome, Apostoles de las Indias.

Santa Rosa natural de Lima en la América.

San Fernando, Rey de Castilla y León. San Ignacio de Loyola Biscaino. San Francisco Xavier Navarro. San Francisco de Borja Valenciano. San Hermenegildo, Rey y martir Andaluz de Sevilla. San Antonio de Padua, Portugués de Lisboa. San Isidro Labrador, Castellano de Madrid. San Vicente, martir, aragones de Huesca. Santa Eulalia, virgen y martir, Catalana de Barcelona. Santa Teresa de Jesús de Avila. San Pedro, martir Andaluz de Sevilla. Santiago, apostol milagroso en Compostella en Galicia. San Lorenzo, martir Español.

Los fundadores de las ordenes: San Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús. San Francisco Seraphico. Santo Domingo. San Agustín, San Gerónimo. San Pedro de Alcántara. San Pedro de Nolasco.

Santa Clara. Santa Teresa de Jesus. Religiosos de otras Ordenes no hay o sólo en raras veces. San Luís Beltrán, apostol y patrono de Nuevo Reino en la América. San Pedro y San Pablo. Los tres Santos Reyes: “Gaspar, Melchor y Baltasar.

Santa Catalina. Santa Barbara. Santa Ana. Santa Cecilia. Santa Margarita. Santa Isabel, Patrona do Nuevo Reino de Granada en la América. San Juan Bautista. San Juan Evangelista.

San Joseph.

Los misterios de la fe del Nuevo y del Antiguo Testamento, si tienen leyenda, que sea en latín: así, de la vida de Cristo, de la Santísima Virgen María.

Las virtudes Cardinales teológicas: La Fe, La Esperanza, La Caridad, La Justicia, La Fortaleza, la Prudencia, La Templanza.

Además, gustan asimismo (de virtudes) mundanas como son: Los cuatro elementos: El Aire, El Fuego, El Agua, La Tierra. Las cuatro estaciones del año: El Verano, El Estío, El Otoño, El Ibierno.

Los doce signos del zodiaco con los doce meses del año.

Escenas de caza, pesca y de animales de todas clases, principalmente tigres, cocodrillos, ciervos, tortugas, papagayos, caballos, bueyes, perros, etc., flores, arboles, frutas, etc.

Luego, reinos españoles representados en diferentes vasos, con figuras ornadas con el Toisón de Oro y con sus respectivos escudos, serán muy bien acogidos: "Castilia, Bizcaia, Algarbe, Cordoba, Majorca, Valencia, Granada, Aragon, Leon". Los signos de aquellos reinos los recibira Vuestra Merced del Ilustrisimo Principe, pintados o grabados en las tablas geográficas, principalmente en el nuevo átlas. Igualmente serán bien acogidos los seis reinos de América: "Perú, México, Nueva Granada, Brasil, Chile, Paraguay". Pero estos reinos no tienen sus propios escudos, por eso en vez de emblema se pinte y refleje cada uno por su Santo y Patrón: Perú se representará con la Santa Rosa de Lima, México con la Virgen de Guadalupe, La Nueva Granada con Santa María del Real, Brasil con el venerable Padre José Anchieta, Paraguay con San Sume o Santo Tomas, Chile con San Bartolomeo. También de oro, plata, piedras preciosas, tigres, leopardos, cocodrilos, tortugas, monos, papagayos y similares, todo lo que viene de las Indias americanas se puede utilizar de diferente modo. Mucho sabrá Vuestra Merced de las cartas que envié al respetable señor Foitel y reverendo padre Rector de Krumlov. Además, el reloj que pido y las cartas de recomendación, entregadas a los hombres que venden aquí en los Países Bajos el cristal de Vimperk, todo ello, recomiendo al cuidado de Vuestra Merced. Las cartas me pueden ser enviadas así: Dem wahlenden and gestrengen Herrn Johannes van der Meulen etc., Op. de Punt, zu Rotterdam in Holandt, C. V. M. S."

Los datos sacados del informe de Sabel pueden ayudar a aclarar dudas o confusiones que surgen en varios museos del mundo, donde se confunde el cristal español, alemán y de bohemia, y aclarar otros problemas de iconografía (fig. 2 y 3). (Stepanek:1978 y 1972) Así, por ejemplo, Polisenský (1974), que no evitó discusiones contrarias (Borges:1974), logró determinar el origen de una importante pieza que forma parte de la colección Riaño (hoy, *Victoria and Albert Museum*), registrada como procedente de La Granja y de la segunda mitad del siglo XVIII, tratándose en realidad de cristal de Bohemia del siglo anterior. En otras ocasiones son las inscripciones, blasones o los retratos tallados o pintados, los que permitirán determinar el verdadero origen de las piezas, como es el caso de dos vasos de cristal con las inscripciones *Viva Carlos III* y *Viva el Rey de España*, existentes en el Museo *Ermitage* de San Petersburgo, y en en el de Artes Industriales de Praga, que también habían sido adjudicadas a la Granja. Es por ello que hay que hacer investigaciones, desde el punto de vista formal, en el campo de las artes plásticas y estéticas, sobre todo de la iconografía española del cristal de Bohemia, cuyo gran divulgador era, como acabamos de ver, el jesuita Miguel Alejo Sabel (Schabel, Shabel), misionero de la Provincia de Bohemia en Venezuela⁷.



Figura 2. Vaso de cristal de Bohemia. Tallado con una representación alegórica de América. Museo de Artes Decorativas, Praga.



Figura 3. Copa de cristal de Bohemia, con el retrato del Emperador Carlos VI, como pretendiente al trono español Carlos III, con el título, entre otros, de Rey de España, hacia 1720, Museo de Artes Decorativas, Praga. Foto archivo del autor.

⁷ Véase también Rey Fajardo 1970, 1971 y 19791, y Felipe Cardot, 1973.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCINIEGAS, G. (1980): *América en Europa*. Bogotá
- ARENAS, Z. (1992): "La fiesta es clave para entender la época colonial". *El Nacional*, 27-IX-1992. (Entrevista con Carlos Stensorro)
- ARRELLANO, F. (1991): *El arte Jesuítico en la América Española (1568/1767)*. San Cristóbal.
- ARRIAGA, R. (1632): *Cursus filosoficus*. Amberes.
- BORGES, A. (1974): "Las actividades políticas de un misionero checo en Europa y América (1699-1713)" *Revista Ibero-Americana Pragensis*, vol. VIII, pp. 188-194.
- BONET CORREA, A. (1993): *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid
- BRADA, P. (1950): *Pater Jezuiten op Curacao*. Willemstad.
- BRICEÑO-IRAGORRY, M. (1972): *Introducción y defensa de nuestra historia*. Caracas
- (1982): *Tapices de la historia patria. Esquema de una morfología de la cultura colonial*. Caracas, 5a ed.
- BUKOLSKÁ, E y STEPÁNEK, P. (1980): *Spanelské podobizny. (Retratos españoles)*. Praga.
- CARAMUEL de Lobkowitz, J. (1665): *Respuesta al manifiesto del Reino de Portugal. Y en ellas se hace evidente demostración del derecho del Rey Felipe El Prudente, Segundo en Castilla, y prueba manifiesta de que el Duque de Braganza no tiene ninguno a la Corona de Portugal*. Santangel de la Fratta, Imprenta Obispa
- EMMANUEL, I. y S. (1970): *History of the Jews of the Netherlands Antilles*. 2 vols., Cincinnati.
- FELICE CARDOT, C. (1973): "Curaçao Hispánico". *ANH*, fuentes nº 115, pp. 395-397, Caracas.
- GARCÍA CASTRO, A. (1988), en: *Diccionario de la historia de Venezuela*. Fundación Polar. Caracas.
- GUTIÉRREZ CONTRERAS, F. (1985): *América a través de sus códigos y cronistas*. Salvat Editores, Madrid.
- HLAVÁČEK, L. (1973): "Juan Caramuel de Lobkowitz su Arquitectura oblicua". *Umeni*, XII, Praga.
- KALISTA, Z. (1947): *Cesty ve znamení kříže. (Viajes bajo el signo de la cruz)*. 2ª ed., Praga
- (1968): "Los misioneros de los países checos que en los siglos XVII y XVIII actuaban en América Latina." *Ibero-Americana Pragensis*, vol. II, pp. 117-160, Praga.
- LEAL, I. (1979): *Libros y bibliotecas en la Venezuela colonial (1633-1767)*. Caracas.
- LOMBARDI, J. V. (1985): *Venezuela: La búsqueda del orden. El sueño del progreso*. Barcelona.
- MARADEI, C. (1986): *Los Evangelizadores de Venezuela*. Caracas
- MARES, F. (1893): *Ceské sklo (El vidrio checo)*. Praga.
- MONTERO CASTRO, R. (1992): "El Quinto Viaje", en *De Venezuela. Treinta años de arte contemporáneo (1960-1990)*. Ministerio de Relaciones Exteriores, Consejo Nacional de la Cultura, Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas.
- NECTARIO MARÍA, H. (1943): "Relación histórica que de un viaje a Cocorote, Barquisimeto, Araure, Guanare, Tucupio, Barinas y El Real, hace el misionero Jesuita Miguel Alejo Schabel en el año 1704." *Boletín del Centro Histórico Larense*, Vol. VI.
- PAZ, Octavio (1992): "La democracia: Lo absoluto y lo relativo II." *El Universal* (Caracas).
- PEREJAS MORENO, A. (1992): "Las misiones jesuíticas de Chiquitos: Un experimento social en el corazón de Suramérica". *El Universal*, nº 3- 5, p. 2
- PUSOVÁ, J. (1967): *Encuentros con la América Latina*. Praga.

- PICÓN SALAS, M. (1969): *De la conquista a la independencia*. México.
- POLISENSKÝ, J. (1974): "Un poco de polémica sobre las actividades de Miguel Sabel". *Ibero-Americana Pragensia* Vol, VIII, pp. 194-197, Praga
- POLISENSKÝ, J y VÉBR, L. (1971): "Miguel Sabel y los orígenes del comercio de Cristal de Bohemia con América Latina". *Ibero-Americana Pragensia*, vol V, pp 93-116, Praga.
- PURS, J. y KROPILÁK, M. (1982): *Resumen de la Historia de Checoslovaquia*. Praga.
- REY FAJARDO, J. del (1968): "Documentos jesuíticos relativos a la historia de la Compañía de Jesús en Venezuela". *Academia Nacional de la Historia. Fuentes para la historia colonial de Venezuela*. Caracas.
- (1970a): *Fuentes para el estudio de las misiones de la Compañía de Jesús en Venezuela*. Ministerio de Educación, Caracas.
- (1970b): "Los jesuitas extranjeros que trabajaron en las misiones venezolanas". *Boletín ANH*, nº 209. enero-marzo, Caracas.
- (1971): *Aportes jesuíticos a la filología colonial venezolana*. 2 vols. Caracas.
- (1974): *Biobibliografía de los Jesuitas en la Venezuela Colonial*. UCAB, Caracas.
- (1977): "Misiones jesuíticas en el Orinoco I. Aspectos fundacionales", UCAB, Caracas.
- (1979): "La pedagogía jesuítica en la Venezuela hispánica", en *ANH*, nº 138, Caracas.
- (1993): "Miguel Alejo Schabel, S. J. Escritor, Aventurero y Misionero". *Boletín Universitario de Letras*, UCAB, vol. I, diciembre, pp 169-195, Caracas
- RUIZ ALCÓN, Ma.T. (1969): *El Vidrio y el cristal de La Granja*. Madrid
- RYNES, V. (1971): "El trabajo de los misioneros de Bohemia en América Latina, después de 1620". *Ibero-Americana Pragensia*, vol. V, pp. 193-202, Praga.
- SCHABEL, M. A. (1704/1965): "Relación histórica que de su viaje a Cocorote, Barquisimeto, Araure, Guanare, Tucupio, Barinas y el Real, hace el Misionero Jesuíta Miguel Alejo Sabel, en el año de 1704." *Anuario. Instituto de Antropología e Historia*, Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Tomo II, pp. 269-306, Caracas.
- SOUSEDIK, S. (1996): *René Descartes a české baroko*. Praha.
- (1997): *Filosofie v českých zemích mezi středověkem a osvícenstvím*. Praha
- STEINEFFER (Estei/y/neffer), J. (1712): *Florilegio medicinal de todas la enfermedades y sadado de varios autores, reducido a 3 libros*.
- SRÝTROVÁ, D. (1966): "Sobre el inicio del comercio del vidrio checo". *Ars Vitraría*, Jablonec nad Nisou.
- STEPÁNEK, P. (1971): "O. Mijailova: El Cristal Español.(Reseña). *Ibero-Americana Pragensia*, vol.V, pp. 222-224, Praga
- (1972): "O Mijailova. El cristal español", en *Archivo Español de Arte*, nº 178, pp. 179-180.
- (1978): "El Cristal de Bohemia viaja a España", *Cuadernos de cultura*, noviembre, Madrid.
- (1979): "Juan Kraus de Pilsen, arquitecto en Argentina y Paraguay". *Ibero-Americana Pragensia*, Praga.
- (1982): "Simón de Castro (Simón Boruhradsky), un arquitecto checo del siglo XVII en México". *Cuadernos de Arte Colonial*, nº 2, mayo, Madrid.
- (1983): "Arquitectos de Bohemia en América Latina: El caso de Juan Kraus, de Pilsen / Plzen". *Atti I Simposio Internazionale del Barocco Latino Americano*. Roma
- (1991): "Krdlovskd sklarna La Granja" *Atelier*, nº 11, Praga.
- (1992): "Opiniones estéticas y artísticas de los misioneros checos en América Latina", Conferencia en el Museo de Bellas Artes de

— (1993a): “El Jesuíta Miguel Schabel (Sabel), Misionero Checo en Venezuela, y la Iconografía del Cristal en Bohemia”. *Montalban, UCAB*, n° 25, p. 75-98, Caracas.

— (1993b): *Miranda en Praga. La Praga de Miranda*. Praga

STEPÁNEK, P.y E. BUKOLSKÁ, E. (1972a): “Retratos españoles en la colección Lobkowitz en

Roudnice”. *Archivo Español de Arte*, vol. XLVI, n° 183, pp. 319-339, Madrid.

— (1972b): “Retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice” *Iberoamericana Pragensia*, vol. VI, pp.145-162, Praga

— (1973): “Retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice” *Iberoamericana Pragensia*, vol. VII, pp115-142, Praga.



Los tejidos prehispánicos del Museo de América y la reconstrucción del pasado Andino¹

I. INTRODUCCIÓN

Los tejidos constituyen una de las más importantes fuentes de información de las culturas prehispánicas andinas, y su estudio a lo largo de las últimas décadas ha puesto en evidencia el importante rol que jugaron dentro de las sociedades que los elaboraron.

A pesar de que condiciones climáticas favorables para su preservación han permitido que lleguen hasta nosotros gran cantidad de piezas - procedentes especialmente de la costa peruana - la falta de información acerca del contexto en que se hallaron estas piezas, constituye uno de los problemas fundamentales en nuestro campo. Este hecho es consecuencia del saqueo sistemático de sitios arqueológicos común en este área, que produce la irremediable pérdida de una gran parte de los datos que el tejido, junto con el resto de los elementos que lo acompañaban, podrían haber aportado. Estas piezas descontextualizadas engrosan la mayor parte de las colecciones públicas y privadas del mundo y constituyen un reto para el investigador, que debe enfrentarse a ellas sin ninguna pista concluyente, tratando de obtener de su estudio nuevos datos que ayuden a identificarla y devolverle al menos una parte de su valor como cultura material.

Si bien, como decimos, esta tarea se presenta ardua, un riguroso análisis técnico y la confrontación de la información obtenida con otras colecciones textiles, cerámicas, etc., hacen posible la clasificación, siquiera de forma tentativa, de un tejido sin contexto dentro del complejo panorama cultural que conocemos para el área andina. Esta clasificación es el paso previo indispensable

¹ Quisiera expresar mi sincero agradecimiento a las siguientes personas, sin las que este trabajo no hubiera sido posible: Paz Cabello, Ana Castaño, Carmen Cerezo, Andrés Escalera, Félix Jiménez, Antonio León-Sotelo, Dolores Medina, Nieves Sáenz, Alicia Soria, Ana Verde y a todo el personal del Museo de América. Agradezco igualmente a Pepa Iglesias la lectura crítica del texto inicial, así como a mi amiga Mónica Gudemos, a quien debo un especial reconocimiento por su continua colaboración, apoyo y buenos consejos.

para un posterior estudio en profundidad del tejido, en relación con la época y el área geográfica a que ha sido asignado.

En las siguientes páginas presentamos una propuesta de identificación de una selección de tejidos de la Colección Textil del Museo de América de Madrid, tratando de insertar cada uno de ellos dentro de la dinámica cultural a la que perteneció y de la que es un reflejo. Pensamos que el material así clasificado nos permite conocer mejor el carácter de la evolución histórica de las sociedades andinas durante un periodo dado, al tiempo que se evidencia su importancia como fuente de información para el estudio de variados fenómenos como la organización de la producción, las relaciones entre diferentes entidades socio-políticas, o la definición de estilos poco conocidos, de gran interés para la investigación en esta área². Es importante aclarar, no obstante, que somos conscientes de que este tipo de clasificaciones tempo-espaciales falsean de algún modo la realidad de los procesos que ocurrieron. En efecto, la historia de los pueblos es un continuo que no debe ser entendido como la sucesión de compartimentos temporales rígidos y éstos deben ser utilizados únicamente como un instrumento que facilite al investigador un primer acercamiento al objeto de estudio. Así pues, si bien es verdad que el estudio que aquí presentamos puede ser acusado con cierta justicia de "*simplista*", también creemos que nos permite pasar a niveles más profundos en la comprensión de muchas piezas que, hasta ahora, no eran más que fragmentos casi anónimos de escaso valor cultural. Por último, señalaremos que uno de nuestros objetivos ha sido, no sólo la ubicación de los tejidos en periodos y áreas, sino ofrecer una síntesis de los desarrollos históricos acaecidos en cada uno de ellos a modo de referencia de los momentos en los que las piezas estudiadas realizaron su función.

El esquema cronológico que seguiremos en las siguientes páginas está resumido en el Cuadro I que constituye una síntesis general de los desarrollos prehispánicos de área centro-andina. Para la identificación de las técnicas nos basaremos principalmente en la clasificación de Emery (1980) aunque tendremos también en cuenta el trabajo de D'Harcourt, (1962). Por último, se hará referencia en repetidas ocasiones a los trabajos de Ramos y Blasco (1980) y Reindel (1985) en cuyos trabajos sobre los tejidos del Museo de América se incluyen algunos de los ejemplares que nosotros analizamos.

² La muestra está compuesta por cuarenta y siete piezas que, según nuestra clasificación, pertenecerían a los periodos que van desde el Intermedio Temprano (200 a.C.-600 d.C.) al Horizonte Tardío (1460-1534 d.C.) y que fueron estudiadas en varios ciclos entre Julio de 1998 y Enero de 2000. El primer ciclo incluyó 35 ejemplares que fueron seleccionados por sus características a partir de las Fichas de Registro del Museo y la obra de Ramos y Blasco (1980). Las conclusiones preliminares se ofrecieron en un Informe Preliminar (Jiménez, Ms.2). El segundo incluyó cuatro piezas, elegidas para complementar el estudio de la última del ciclo anterior. Por último se estudiaron ocho tejidos más que fueron seleccionados por sus características, al igual que el primer ciclo, para complementar ésta y otras investigaciones llevadas a cabo por la autora.

II. PERIODO INTERMEDIO TEMPRANO (100 a.C.-600 d.C.)

Tres ejemplares han sido asignados a este periodo basándonos en criterios técnicos e iconográficos. Uno de ellos procede, según los datos de la Ficha de Registro del Museo, del "área de Nazca" un segundo, casi igual, puede ser asignado sin duda a la cultura de este nombre que se desarrolló en la costa sur (Mapa 1. Cuadro 1) durante este periodo. En ambos casos se trata de frag-

| | | COSTA NORTE | COSTA CENTRAL | COSTA SUR | SIERRA NORTE | SIERRA CENTRAL | SIERRA SUR |
|---------------------|--------------|--------------------------------------|-----------------|--------------------------------|--------------|------------------|------------------------|
| HORIZONTE TARDÍO | 1534 1400 | Chimú-Inca | Inca | Inca | Inca | Inca | Inca |
| INTERMEDIO TARDÍO | 1300 1000 | Chimú Lambayeque | Chancay | Chincha Ica | Huamachuco | Chanca Huanca | Reinos Altiplánicos |
| HORIZONTE MEDIO | 900 700 | Huari Transicional Moche-Huari | Pachacamac | Huari Nazca-Huari | Cajamarca | Huari | Tiahuanaco- Huari |
| INTERMEDIO TEMPRANO | 600 100 | Moche Gallinazo Vicús | Lima Miramar | Nazca Paracas Necrópolis | Recuay | Huarpa | Tiahuanaco |
| HORIZONTE TEMPRANO | 200 900 | Cupisnique | Ancón | Paracas Cavernas | Chavín | | Pucara |

Cuadro 1: Principales desarrollos prehispánicos del área centro-andina

mentos de bordes de camisas u otras prendas que podemos encontrar documentados en varias colecciones con la misma atribución cultural.³ A pesar de que morfológicamente son idénticos, difieren ligeramente en el uso del material. La técnica presente en ambos casos es la comúnmente conocida como "tejido a la aguja", y que Emery (1980:243) describe como un bordado sobre una tela base que queda completamente cubierta. Este tipo de trabajos es característico de los tejidos del Sur y forma parte de la tradición Paracas-Nazca de la que conocemos gran número de espectaculares ejemplos⁴. El primero de los que aquí presentamos está compuesto por una base de hilos de lana⁵ de dos hebras hiladas en "Z" y torcidas después en "S", en color negro, completamente cubierta por los hilos suplementarios, del mismo material y torsión. En un caso, hilos de lana simples en "Z" se han torcido en la dirección contraria con hilos simples "Z" de algodón, formándose

³ Se trata de los N° Inv. 14516 y 14641; para el primero de ellos poseemos su posible procedencia y está publicado en Ramos y Blasco (1980:68-69, lám. IX fig. G). Ambos están fragmentos por sus extremos laterales, el primero mide 7 cm. (incluyendo flecos) x 61 cm. La segunda pieza está fragmentada en tres y cada parte tiene una longitud de 17.7, 6 y 20.5 cm. siendo el ancho uniforme de 7 cm. (Ver ejemplos muy similares en D'Harcourt, 1962: pla. 86C y Tsunoyama, 1964, pla. 4) Otra pieza muy similar perteneciente a la colección del Museo de América fue estudiada por Reindel (1985:84) con el n° 12.

⁴ O'Neale y Kroeber (1930) pla. 3 y 9; D'Harcourt, (1962) pla.86-103; Paul, 1979 pla. 21,22 y 30.

⁵ A pesar de que el término "lana" se asocia normalmente a fibra de ovejas, la utilizaremos aquí para referirnos a la de camélido.

una hebra de color blanco y rojo. Este es un elemento típico de los tejidos Nazca (Rowe, 1972: 70) que no se encuentra habitualmente en otros tejidos costeños. Está presente también en el otro fragmento, que se diferencia del primero únicamente en tener la base de tela llana de algodón (Emery, 1980: 76) con urdimbres pareadas en "S" y tramas "Z2S". Por último, cabe mencionar la amplia gama cromática que encontramos en estos fragmentos y que de nuevo es un rasgo común de los tejidos sureños, que desde épocas tempranas demuestran el dominio alcanzado por los tintoreros prehispánicos para lograr un gran número de tonos que se conservan de forma excepcional.

Estos dos ejemplares nos sirven para acercarnos a uno de los estilos textiles, Nazca, que alcanzó un gran desarrollo y en el que además podemos observar una serie de rasgos como el uso de técnicas "a la aguja", la amplia utilización de lana policromada, la preferencia por hilado en Z y el torcido en Z2S de los hilos - por citar algunos de los principales aspectos - de una tradición que perdurará en el área por siglos⁶.

La otra pieza que discutiremos en este apartado (Fig. 1) es una de las más interesantes de nuestra muestra debido a los contados ejemplares que se han conservado de esta cultura⁷. De acuerdo al análisis técnico y estilístico la hemos asignado al estilo Recuay, que floreció en la sierra norte durante este periodo (Mapa 1, Cuadro 1).



Mapa 1: La costa y la sierra peruanas con los principales sitios arqueológicos mencionados en el texto



Figura 1: Tejido de estilo Recuay perteneciente a la Colección del Museo de América. Fibra de camélido 30x30cm. (Inv. 14.525)

⁶ A este respecto ver los tejidos del Museo de América asignados por Reindel a esta área (Reindel, 1985:20-35; 38-41).

⁷ Se trata del N° de Inv. 14525. Publicado en Ramos y Blasco, (1980: 82. lám XIII fig. C). Ha sido cortado por sus cuatro lados formando un cuadrado de 30x30cm.

Es un fragmento elaborado con hilos de lana hilados en "Z" y posteriormente torcidos en "S" en tramas y urdimbres. Estas últimas, cambian de color entre el blanco y el marrón, en distintas zonas. Las urdimbres bícromas, con hilos compuestos de dos hebras de distinto tono retorcidas juntas, son propias de la tradición textil serrana documentada ya en los tejidos Pucara y que se da también en piezas Tiahuanaco y Huari (Conklin, 1983; Rowe, 1986:153). Una pieza asignada al estilo Recuay muy similar a ésta que analiza D. Garaventa y a la que se refiere Porter (1992:77) posee igualmente urdimbres de dos colores, sin embargo, en su descripción no se especifica si dos hebras de distinto color fueron torcidas juntas, o si formaban áreas independientes, como en nuestro caso. De ser así, podría tratarse de un patrón técnico característico de los tejidos de esta cultura que diferiría de aquel de la sierra sur. Sobre esta pieza volveremos en las próximas líneas ya que posee gran interés para nuestro estudio. La variación cromática de las urdimbres, tal y como aquí la presentamos, no ha sido descrita para otros ejemplares, con la posible excepción de aquel citado por Porter. Las implicaciones culturales de la dirección de torsión y de la actividad del hilado en sí han sido señaladas en múltiples ocasiones (Bird, 1960:264; 1979:16)⁸ lo cual nos permitiría pensar que el principio que regiría este tipo de urdimbres "*por secciones*" parece distinto a aquel de los hilos bícromos, y estaría más relacionado con el proceso de urdido y tejido que con aquel de hilatura⁹. No obstante, parece un procedimiento exclusivamente serrano, ya que la urdimbre es casi siempre monocroma en los tejidos costeños¹⁰. La técnica empleada es la del tapiz "dentado" en la que el cambio de color en las tramas discontinuas se efectúa mediante el entrelazado de los hilos de dos campos cromáticos opuestos, en torno a un hilo de urdimbre del campo contrario (Emery, 1980:80, Fig. 95). Este ligamento, incluido dentro de la tapicería "*entrelazada*", ha sido también señalado como característica de los tejidos serranos frente a los tapices de ranuras costeños (Conklin, 1983; Rowe, 1986; Stone-Miller, 1994a). Un último rasgo técnico a destacar en la pieza que discutimos, es el sentido horizontal de los hilos de la urdimbre, que nuevamente se relaciona con la tradición de las tierras altas y que contrasta con la verticalidad propia de las piezas de la costa (Bird y Dimijitrevic, 1974; Conklin, 1986; Rowe, 1986)¹¹.

⁸ El simbolismo que encierra la dirección de la torsión en los Andes ha sido puesto de manifiesto en numerosos estudios etnográficos llevados a cabo fundamentalmente en la sierra peruana. Parece razonable pensar que este hecho pudo haberse producido en tiempos prehispánicos, no obstante, dado que no existen evidencias directas que nos permitan sostenerlo, creemos que es preferible ser cautelosos al respecto. Para este tipo de estudios ver Zorn (1986); Franquemont *et.al.*, (1992); Silverman (1994); por su parte, Vreeland (1986) documenta los diferentes procedimientos de hilado en el área de Mórrope, en la costa norte peruana, poniéndolo en relación con el origen serrano o costeño de sus pobladores.

⁹ La pieza en cuestión está trabajada en una técnica que deja totalmente ocultas las urdimbres, por lo que una posible finalidad estética de esta combinación queda descartada.

¹⁰ No obstante, la autora tuvo la oportunidad de documentar un tejido asignado al estilo Chimú-Inca en el sitio de Cabur, Valle de Jequetepeque, que poseía urdimbres monocromas en uno de sus componentes. Este hecho puede interpretarse como una importación de patrones textiles de las tierras altas relacionado con la presencia Inca en la costa norte (Jiménez, Ms. 3: 20-22, Figs. 8-10)

¹¹ Para una interpretación simbólica de este rasgo, y en general de los ejes de horizontalidad y verticalidad en tejidos andinos ver Cereceda (1986) y Desrosiers (1992a).

En lo que respecta a la iconografía¹², podemos distinguir dos motivos (ver Fig. 1), uno de ellos es un ave con largo pico, "garras", alas y cola también de gran tamaño, y el otro es una cabeza cuadrangular de la que salen cuatro apéndices rematados en cabezas. El fondo de la pieza es de color rojo oscuro, y los tonos empleados para las figuras son rosa, marrón oscuro, ocre y blanco. En general la composición presenta una marcada tendencia a la geométricidad y en ella destacan dos ejes, los verticales y los ejes diagonales en forma de alternancias cromáticas y de las mismas figuras, un patrón propio de la estética serrana y que ha sido documentado especialmente a partir del Horizonte Medio (Stone-Miller, 1992, 1994a).

Una asignación cronológica anterior situaba esta pieza en el Horizonte Medio (Ramos y Blasco, 1980:82) y los datos de la Ficha de Registro señalan que procede de los "alrededores de Tiahuanaco". No obstante, aunque algunos rasgos estilísticos de esta figura guardan paralelismos con los tejidos Tiahuanaco y Huari, en el ejemplar que aquí presentamos está ausente esa tendencia a la abstracción geométrica que comenzará a darse ya en el estilo Pucara continuando en Tiahuanaco, que parece constituir un rasgo característico de la sierra sur (Sawyer, 1963; Conklin, 1983, 1986; Stone-Miller, 1986, 1992, 1994a).

El ejemplo que citamos anteriormente (fig. 2) y que analiza Porter (1992:77 fig.6) presenta un motivo repetido muy similar de una cabeza cuadrangular con apéndices, enmarcada por elementos que se corresponderían con los apéndices de la pieza que analizamos. Porter asigna este ejemplar al estilo Recuay basándose en la similitud de este motivo con aquel presente en la cerámica de Pashash, uno de los centros Recuay más importantes en la sierra norte del Perú. Asociadas a estas cabezas cuadradas, otras figuras presentes muy semejantes a las de la pieza del Museo de América y que vemos en el ejemplar que ilustra Porter, son semejantes a un ser



Figura 2: Tejido de estilo Recuay. Lana tapiz, entrelazado. 154x90cm. California Academy of Sciences, San Francisco. (Porter 1992).

¹² En este sentido, un ejemplo casi idéntico está publicado en Means, (1930 pla. II).

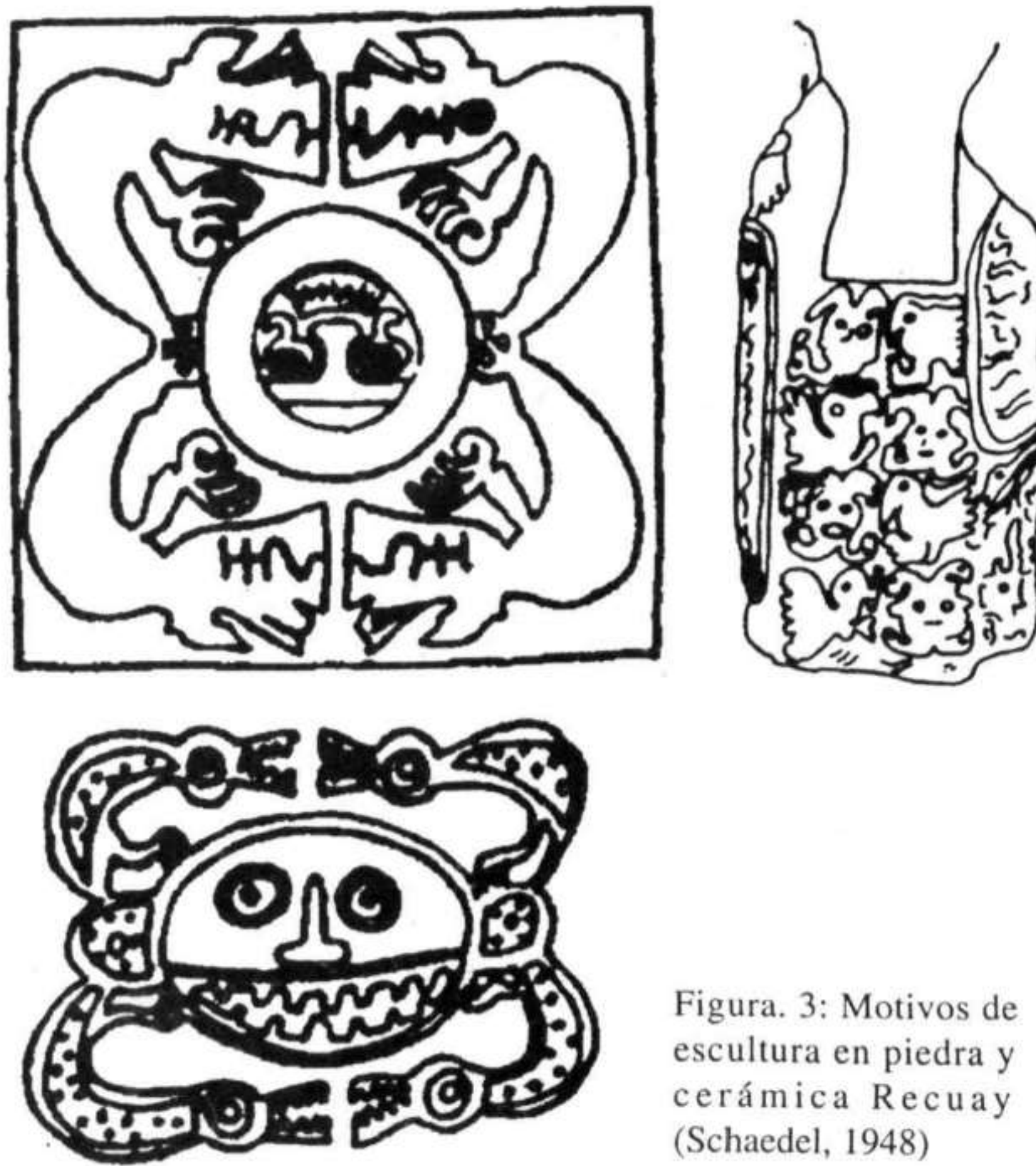


Figura. 3: Motivos de escultura en piedra y cerámica Recuay (Schaedel, 1948)

mitológico conocido como “*dragón Recuay*” o “*Moon Animal*”, que se ha relacionado tradicionalmente con esta cultura¹³. Asimismo, los remates de los elementos serpentiformes que enmarcan las cabezas, podrían también identificarse con las de este ser mítico al que nos referimos, el más característico del estilo Recuay (Olsen Bruhns, 1976; Mackey y Vogel, En prensa).

El mismo diseño aparece ilustrado en la cerámica y la escultura en piedra del área del Callejón de Huaylas documentadas por Schaedel (1948: figs. 57 y 71) (Fig. 3). En la primera se puede apreciar una composición muy similar a la de la pieza aquí ilustrada y que estaría representando una prenda vestida por la figura humana esculpida a modo de camisa o manto.

Otro elemento que apoya la clasificación de esta pieza es un vaso-retrato Moche de un individuo con un tocado en el que aparece el “*Moon Animal*” al frente y una cara de estilo Recuay, con orejeras y fauces, en un lado (Olsen Bruhns, 1976:30-31, Fig. 8). Por último, cabe destacar la representación de las patas o garras de las aves del tejido en análisis pueden relacionarse con el modo en que este elemento aparece diseñado de nuevo en figuras del “*Moon animal*” de vasos cerámicos procedentes de la sierra (Proulx, 1968:181 pla. 13c; Olsen Bruhns, 1976 Pla.XII fig. 6)¹⁴.

En lo que se refiere a la composición general, ésta constituye la diferencia más notable entre nuestra pieza y la que nos sirve de comparación en la que, como en otros tejidos recuay, tiende a llenar todo el espacio disponible con complejos motivos serpentiformes de gran tamaño, que se conjuntan con otros secundarios más pequeños. Quizá podríamos relacionar este hecho con la existencia de una evolución estilística dentro de Recuay, en la que las composiciones fueran cambiando hacia una mayor complejidad, sin embargo, es poca la información que poseemos acerca de

¹³ Olsen Bruhns (1973) postuló el origen de este animal mítico en la sierra norte en relación a la cultura Recuay, recientemente, sin embargo, Mackey y Vogel (en prensa) ofrecen una nueva interpretación en la que se enfatiza el carácter costeño de este ser, que habría pasado posteriormente a la sierra. Para una descripción de sus elementos característicos ver Mackey y Vogel (en prensa).

¹⁴ La entidad Recuay mantuvo intensas relaciones con su contemporánea Moche, que adoptó elementos del grupo serrano, como el mencionado “*Moon Animal*” (Olsen Bruhns, 1976). Asimismo, la presencia Recuay en la costa ha sido documentada en lugares como el valle de Nepeña (Proulx, 1968; 1982). Por tanto, conocemos este estilo en sus variantes de las tierras altas y bajas, y en los elementos incluidos en el estilo Moche.

este estilo serrano. Particularmente la preservación de tejidos pertenecientes a esta cultura es muy escasa debido a las condiciones climáticas del área en que tuvo su principal desarrollo.

Una última cuestión en relación al ejemplar que nos ocupa es la de la procedencia geográfica. No poseemos mucha información acerca de los contactos que Recuay pudo mantener con otras entidades serranas como Tiahuanaco, y por otra parte, el hecho de que las condiciones climáticas en las tierras altas han propiciado que casi ningún ejemplar se haya conservado en un medio serrano, nos hace tomar con precaución el dato de la Ficha de Registro del Museo.

Así pues, tanto los datos técnicos, que confirman la factura serrana de esta pieza y señalan su similitud con la otra tapicería Recuay publicada, como la existencia de elementos iconográficos presentes en textiles, cerámica y escultura de este estilo, nos permiten confirmar su relación con él. Hasta el momento, tan sólo siete tejidos Recuay han sido identificados como tal (Porter, 1992:76), con lo que este ejemplar posee el valor añadido de ser uno de los pocos reflejos que han llegado hasta nosotros en forma de tejido de una cultura de la que todavía desconocemos muchos aspectos.

III. HORIZONTE MEDIO (700-900 d.C.)

Los ejemplares de nuestra selección asignados a este periodo guardan bastantes similitudes entre sí. Se trata de cuatro piezas¹⁵, una de ellas procedente, según los datos de la Ficha del Museo, del área de Nazca (N° Inv. 14522) y dos del valle de Supe (Nos. Inv. 14523 y 14.524). De la cuarta no tenemos datos, pero su similitud con la primera permite pensar que proceden del mismo área. Están elaboradas con lana y algodón y son fragmentos de prendas de las que probablemente constituyeron elementos decorativos. En los dos casos que proceden de Nazca, urdimbres y tramas están compuestas de hilos de algodón simples hilados en "S", una torsión que difiere de lo que es habitual para la costa sur y se asemeja más al patrón norteño. El tercer y cuarto ejemplares, procedentes del valle de Supe, tienen ambos urdimbres de algodón "Z2S" y tramas de lana con la misma dirección en todos los casos, salvo en el color que constituye la base, cuyos hilos son simples en "Z".

La mayor de las piezas (N° Inv. 14522) es muy similar en su morfología a otras piezas publicadas (D'Harcourt, 1962: 150, Pla. 8; O'Neale y Kroeber, 1930, Pla. 31a, ambas procedentes de Nazca y Solanilla, 1999: 142-143 Fig. 77) presentando además la misma composición en sus

¹⁵ Inv. 14521, 14522, 14523 y 14.524. Ramos y Blasco, (1980), respectivamente: 78-79 Lám. X Figs. C, D y pág. 80, Láms. X Fig. E, XIII Fig. A y portada y Pág. 80-82 Lám. XIII B. Este último está también publicado en el catálogo de P. Vega (1936) con el n° 24. El primero no tiene orillos y mide 26.8x 5 cm. Del segundo se conservan partes del orillo izquierdo de trama y las urdimbres vuelven en el extremo inferior, lo que puede tomarse como referencia del antiguo orillo. Sus medidas son 38x36cm. El N° 14523 está cortado por tres de sus cuatro lados pero conserva el inferior, rematado con una costura burda con hilo de lana. Sus medidas son 10,5x 42.3 cm. Por último, la pieza N° 14.524 es un fragmento sin orillos que mide 7,4 x 42, 5 cm.

motivos decorativos. Este tipo de piezas con decoración de perfil escalonado, decoraban camisas y mantos realizados en algodón de tonos naturales, situándose en las esquinas tal y como ilustra Rowe (1986: Figs. 23-30 y 32-36)¹⁶ y se evidencia en este caso por la tela llana a la que está unida mediante una costura burda. Responden a un intento de decorar telas llanas con la introducción de hilos suplementarios de lana teñida haciendo un uso más económico de esta materia, escasa en la costa. Por su similitud en otros aspectos que señalaremos más adelante y a pesar de su estado fragmentario, el ejemplar N° 14521 parece haber tenido la misma morfología¹⁷.

En la elaboración de cada uno de estos cuatro ejemplares se emplearon dos tipos de técnicas, la más importante de las cuales es la de tela llana con tramas suplementarias imitando tapicería. Las tramas suplementarias de lana se entrelazan con la tela cada dos hilos de urdimbre (esto es, ritmo 2 x 1), cubriendo el tejido base completamente. A pesar de que la tela - soporte a la que se conservan cosidas las piezas - nos ha impedido realizar una cuidadosa observación, parece que estas tramas suplementarias vuelven después de cada sección de color. La otra técnica es la de cara de trama 1x1 (Emery, 1980:76-75), que constituye el fondo de la pieza de Supe, junto con la arriba descrita, que ocupa la franja central con el diseño decorativo¹⁸.

Durante el Horizonte Medio las influencias serranas que llegan a la costa se manifiestan en los tejidos de múltiples formas, entre ellas, por un mayor uso de la fibra de camélido y de la técnica de tapiz. No obstante, los tejidos trabajados en esta técnica debieron estar reservados a los grupos de élite. Técnicamente, el tapiz no conlleva gran dificultad, pero sí implica un extensivo uso de lana, como decíamos, un bien escaso en la costa¹⁹. De este modo, brocados²⁰ decorando parte de la pieza, como los ilustrados por éstas, constituirían una adaptación costeña de esa tendencia, al

¹⁶ La Colección del Museo de América posee otra pieza con la misma morfología ilustradas en Ramos y Blasco, (1980): Lám. XII Fig. B.

¹⁷ Rowe (1986:157) sugiere que este tipo de decoración se habría originado en las últimas fases de Nasca y la ilustra ampliamente en piezas del Horizonte Medio 3 procedentes del mismo valle. No obstante, encontramos este mismo patrón en piezas Chimú del Intermedio Tardío, aunque la misma autora señala que no son habituales (Rowe, 1984:51 Fig. 26).

¹⁸ El cambio del ritmo 1x1 a 2x1 del fondo a la franja de tramas suplementarias se efectúa mediante un entrelazado complejo de las urdimbres por el sistema ilustrado por Rowe, (1980) Pla. XX Fig. 4.

¹⁹ Recientes descubrimientos en el sitio de El Yaral, en la costa sur, han documentado la presencia de llamas y alpacas de pelo fino destinadas probablemente a la producción de tejidos (Wheeler, *et.al.* 1995; Wheeler, 1996). En Chan Chan, Topic ha descrito la presencia de fibra de camélido sin hilar, que sería manufacturada en los barrios populares de la capital Chimú (Topic, 1990:167). Por otra parte, algunos estudios han demostrado que, al menos parte de la lana era hilada y teñida en la sierra antes de ser importada (Boytner, en prensa). A pesar de todo ello, faltan evidencias mayores que prueben la producción de fibra de camélido destinada a la fabricación textil en el resto de las áreas costeras, por lo que se asume que ésta era importada de las tierras altas (Rowe, 1980:87; 1984:25). Tradicionalmente se acepta la presencia de llamas en la costa con fines de carga y provisión de carne, mientras que la fibra para los tejidos sería importada de la sierra, no obstante, el debate en torno a este tema sigue abierto (Shimada y Shimada, 1985, 1987; Topic *et.al.*, 1987).

²⁰ Para una discusión técnica de este término ver Emery, (1980):171-173.

la pieza, como los ilustrados por éstas, constituirían una adaptación costeña de esa tendencia, al tiempo que una alternativa algo más accesible a las ricas túnicas Huari que poseerían tan sólo determinados miembros de la élite con acceso a recursos económicos y de poder. En opinión de Rowe (1979:186) esta técnica sustituiría definitivamente al tapiz en la costa sur ya a finales del Horizonte Medio, no obstante, la iconografía de dos de éstos ejemplares (N^o 14.523 y 14.524) como veremos a continuación, así como de otros publicados, indicarían que podría haberse comenzado a usar con anterioridad²¹.

En relación a estas piezas ya mencionamos que los datos de Fichas del Museo situaban su procedencia en el valle de Supe. La primera presenta en su sección central cinco figuras iguales, una de ellas incompleta, perteneciente a lo que Menzel (1964:47-53, fig. 11a) definió como Estilo Atarco B (Fig. 4) que se desarrolló durante el Horizonte Medio 2B en el valle de Nazca. La pieza ilustrada por D'Harcourt (1962:150 Pla.8) que citamos más arriba, procede del mismo valle y muestra este motivo repetido en matrices cuadradas semejantes a este ejemplar, la técnica y colores son también muy semejantes. La segunda tiene unas características muy similares en lo que a color se refiere, aunque está decorada con una hilera horizontal de tres motivos denominados "*Aguila de Pachacamac*" por Menzel (1964: 59-61) que caracterizó al estilo centralizado en este enclave costeño, especialmente durante el Horizonte Medio 2A-2B (Menzel, 1977: cuadro cronológico). Estas figuras están relacionadas con todo un conjunto de ideas y conceptos religiosos que, procedentes principalmente de la sierra sur, se extendieron en estos siglos por el área andina, acompañados de una serie de elementos estilísticos. Tal y como evidenció por primera vez Menzel (1964) y han puesto de manifiesto numerosos estudios posteriores, estos influjos fueron interpretados de diferentes maneras en las distintas áreas, dando lugar a un rico panorama cultural y a una cultura material en la que un sustrato común serrano se combina con elementos pertenecientes a la tradición local, obteniéndose resultados particulares para cada zona. La costa sur, que mantenía contactos desde épocas anteriores con el área nuclear de esta cultura, refleja estas ideas de forma más clara, bien a través de la influencia directa de los estilos serranos, bien por medio de Pachacamac, el más importante centro huari en la Costa.



Figura 4: Detalle del felino alado estilo Atarco, Horizonte Medio 2b. Museo de América (Inv. 14.523).

²¹ Ver ejemplares semejantes en Desrosiers y Pulini, (1992) 117 Figs. 7 y 8 y Solanilla, 1999: 54-55 Fig. 18)

Para esta época, Menzel (1977: 29-36) señala que el valle de Supe se constituyó en un importante enclave Huari en el que confluyeron ideas religiosas de diferentes procedencia, siendo especialmente importante la presencia norteña junto con los aportes de la costa central y la propia huari. Todo este intercambio ideológico y comercial, en gran parte organizado a través de Pachacamac, ocasionó, no sólo la mezcla de elementos estilísticos, sino también el tráfico de productos manufacturados que, como la pieza que presentamos, han sido documentados en lugares diferentes de donde fueron producidos. No obstante, Menzel señaló la relativa escasez de objetos de estilo Pachacamac en el principal sitio del valle de Supe para esta época, Chimú Capac, a pesar de lo cual la misma autora ilustra algunos de estos escasos ejemplares cerámicos (Menzel, 1977: 31 y fig. 46 B).

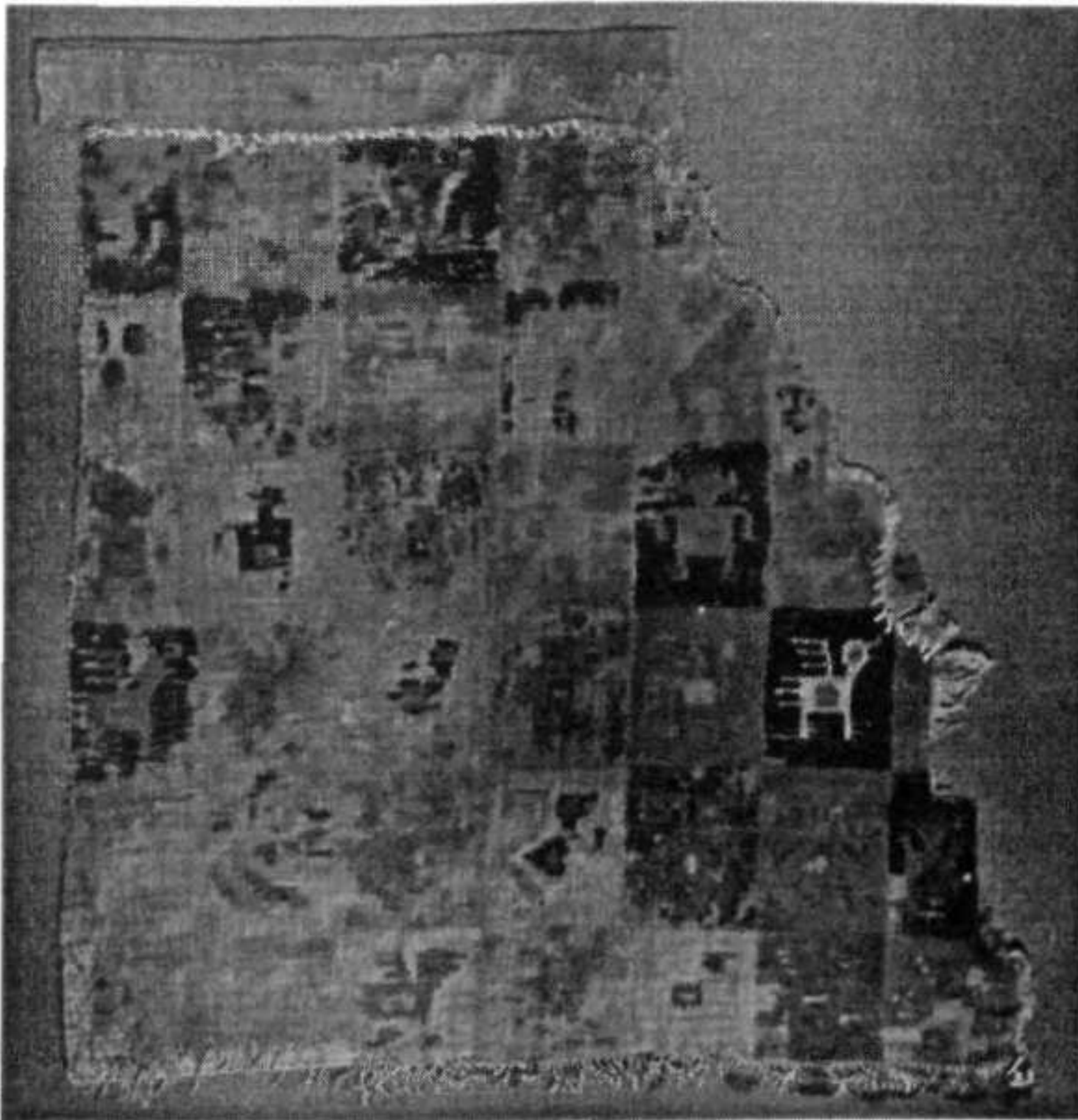


Figura 5: Motivos zoomorfos representado en la pieza, Museo de América. (Inv. 14.522). Horizonte Medio costa sur.

representados tienen un estilo geométrico y se relacionan con la estética del Horizonte Medio, aunque con notable simplicidad en comparación a las piezas huari más conocidas²². Estilísticamente se relacionan con la pieza publicada por O'Neale y Kroeber (1930, Lla. 31a) que Rowe (1979:186) data para la última parte de este periodo.

Los tejidos del Horizonte Medio pertenecientes al Museo de América que aquí presentamos, ilustran varios aspectos acerca de este periodo, sin duda uno de los más interesantes de la prehistoria andina. En primer lugar, la existencia de una serie de influencias técnicas, ideológicas y estéticas procedentes de las tierras altas que se generalizarán en la costa. En particular, la interpretación que se hace de estos conceptos y patrones estéticos, se manifiestan claramente en estos tres especímenes. Por otro lado, pone en evidencia la adaptación costeña a las preferencias técni-

Los otros dos tejidos del Horizonte Medio estudiados, están decorados con figuras antropomorfas y zoomorfas en matrices cuadradas. El mayor de ellos (N° Inv. 14522. Fig. 5) muestra varias figuras y una alternancia cromática en ejes diagonales entre el color de los diferentes elementos que las componen, las figuras mismas y el fondo sobre el que se disponen. Del otro espécimen (N° Inv.14521) se conserva sólo una hilera vertical con 5 figuras completas, pero restos de los cuadros adyacentes indican que se seguía el mismo esquema cromático que describimos. Este uso del color en ejes diagonales ha sido señalado como un rasgo típico de los tejidos huari, así como el esquema en cuadros (Stone-Miller, 1992, 1994b). Los motivos

²² Como ejemplos ver los ilustrados por Lapiner (1976: Figs. 538 y 543).

cas de las tierras altas, teniendo en cuenta la escasez de un material de gran importancia para esta producción: la lana de camélido. Por último, se evidencia la existencia de intensos contactos entre diferentes lugares de la costa que constituyen uno de los aspectos más interesantes de estos siglos.

IV. FINAL DEL HORIZONTE MEDIO E INICIOS DEL PERIODO INTERMEDIO TARDIO (800-1100 d.C.)

A caballo entre la época Huari y el nuevo periodo, se encuentran seis ejemplares de los analizados, que son un reflejo de la compleja dinámica de estos momentos de transición en diferentes áreas de la costa.

A diferencia de los tejidos del Horizonte Medio, este grupo es más heterogéneo y las consideraciones en las que se ha basado nuestra identificación han variado en cada caso.

Nos ocuparemos de ellos dividiéndolos en dos grupos: en primer lugar, hablaremos de aquellos cuya iconografía está relacionada con la zona centro-norte de la costa, y en segundo lugar, a una serie de ejemplares pintados, caracterizados aquí mayormente por la particularidad de su técnica decorativa y de los patrones estéticos que ésta impone.

En primer lugar nos referiremos a una pieza que tiene el N° de Inventario 14.563 (Fig. 6) e ilustra uno de los aspectos más importantes en los que haremos énfasis durante las próximas páginas: la intensa interacción cultural entre diversas áreas de la costa y la sierra peruanas ilustrada por los tejidos de esta época²³. Por algunos de los motivos que presenta se incluye en el primero de los dos grupos en que hemos dividido los tejidos de este apartado.

Se trata de una banda estrecha que se divide longitudinalmente en otras dos que se distinguen tanto por sus diferentes representaciones como por medio de procedimientos técnicos que describiremos en las próximas líneas.

Está tejida con urdimbres de algodón de un blanco puro con un alto grado de torsión en dirección "S2Z". Este tipo de hilos de urdimbre los



Figura 6: Bandamuestrario con motivos de origen norcosteño y serrano. Algodón y lana de camélido 62 x 5,5 cm. Museo de América (Inv. 14.563).

²³ Esta pieza fue estudiada durante en Enero de 2000 y no está incluida en el Informe Preliminar de 1998 (Jiménez, Ms. 2). Conserva parte de ambos orillos de trama, el orillo superior de urdimbre y parte de la cuerda de encabezamiento. La parte inferior está compuesta por urdimbres dejadas sin tejer que fueron cortadas. Su longitud total es de 62 cm. por aproximadamente 5,5 cm. de ancho. Está publicada en Ramos y Blasco, 1980 Pp: 112-113 Lám. XX y en el catálogo de Pilar Vega (1936) con el n° 16(36).

veremos en varios ejemplares de nuestra selección y se asocian también en otras muchas, a tejidos norteños de elaborada factura. Las tramas están compuestas mayoritariamente por hilos de lana de múltiples y brillantes colores, todos ellos compuestos de dos hebras hiladas en "Z" y torcidas en "S". Algodón del mismo tipo y torsión que el de las urdimbres, junto con otro en hilos simples en "S", ambos en un blanco puro, forman también parte de las tramas. La técnica empleada es la de tapiz kelim o de ranuras (Emery, 1980:79) que se generalizó en la costa, especialmente a partir del Horizonte Medio, como consecuencia de la influencia serrana. Dichas ranuras se han dejado en ocasiones abiertas, mientras que en algunos casos se han cerrado por el procedimiento denominado "*dovetailing*"²⁴. Si bien lo vemos asociado a veces a piezas de la costa norte, ha sido señalado como un rasgo más habitual de los valles de la costa central (Rowe, 1984: 25). También la morfología y posible función de la pieza pertenece a las tendencias más propias de esta área. El hecho de que esté inacabado y de que, como veremos a continuación, presente diferentes motivos de variado origen, hace pensar que se trate de un muestrario en el que la tejedora o el tejedor aprendía a elaborar precisamente estas representaciones. Algunos elementos como el cambio de tramas de dos tonos diferentes de un mismo color sin motivo aparente o la presencia de figuras sin completar, apoyarían esta hipótesis²⁵. Por otra parte, la destreza con que estos motivos fueron tejidos indica que no era la técnica aquello que se trataba de ejercitar.

La iconografía de este tejido nos remite, por un lado, a la tradición norteña, y por otro a los influjos huari, presentes en el área andina durante los siglos del Horizonte Medio y de los que quedaron reminiscencias en los primeros momentos del periodo subsiguiente. Distribuidos en cinco campos se representan cinco diferentes tipos de figuras (véase fig. 6). En el área superior izquierda un motivo que podríamos identificar como el "*cangrejo*", tan común en la iconografía Moche y que durante el estos siglos finales del Horizonte Medio vemos en piezas de variado origen²⁶. También dentro de los tejidos norteños de la época de la que nos ocupamos, se incluyen las figuras que decoran el extremo de inferior de la sección izquierda de la pieza. Son dos figuras zoomorfas que podrían ser tentativamente identificadas como monos o felinos. Están representados con un estilo geometrizable típico de estos siglos y asociados a una serie de atributos como tocado o collar, que señalarían su estatus y su vínculo con el mundo de las creencias. De nuevo esta figu-

²⁴ Este procedimiento es descrito por Emery (1980: 79-80) y en estas tapicerías se usa de modo que cada cierto número de pasadas de trama, un hilo de este elemento enlaza una urdimbre del campo de color adyacente, evitando así la formación una ranura en el cambio de color. En los casos más elaborados como éste, los espacios entre estas tramas que cierran la ranura, son pequeños lo que favorece el resultado estético de este procedimiento.

²⁵ Una pieza similar que presenta también varios motivos es identificada sin embargo como "banda" (Stone-Miller, 1994:225 n° 112). Este ejemplar presenta en uno de sus extremos una representación muy parecida a uno de los que vemos en el ejemplar que aquí describimos (Fig. 6 extremo inferior de la banda derecha), aunque en general su estilo se aleja algo más de los patrones del Horizonte Medio. En relación a este motivo, ver en la misma obra la pág. 232 n° 157.

²⁶ Ejemplos "clásicos" Moche con este motivo se encuentran, por ejemplo, en Ubbelohde-Doering (1967: 30 Figs. 78-79) y Conklin (1978: Láms. 2, 8, 19 y 20). En piezas procedentes de otras áreas de la costa, ver por ejemplo, Strelow, 1996: 41-42 y 113 de Ancón; 64-65 y 118 de origen desconocido pero con elementos de la costa centro-sur y 66 y 119 hallado en Pachacamac. Por último, un ejemplo publicado en Stone-Miller (1994:261 n° 321) ha sido asignado a la costa nor-central.

También dentro de los tejidos norteños de la época de la que nos ocupamos, se incluyen las figuras que decoran el extremo de inferior de la sección izquierda de la pieza. Son dos figuras zoomorfas que podrían ser tentativamente identificadas como monos o felinos. Están representados con un estilo geometrizable típico de estos siglos y asociados a una serie de atributos como tocado o collar, que señalarían su estatus y su vínculo con el mundo de las creencias. De nuevo esta figura ha sido documentada en ejemplares de la costa nor-central asignados a esta misma época²⁷. Junto a éstos, cabe destacar la representación situada bajo el denominado "*cangrejo*". Se trata de una figura que podría también relacionarse con representaciones de tejidos del Intermedio Temprano y el Horizonte Medio en la costa norte peruana y que se ha identificado de forma tentativa como "manta-raya" (Means, 1932: fig. 83; Pruemers, 1995:321 figs. 13, 22, 24 y 25) y que vemos también representado de diversas formas en otras áreas como la costa central y sur (Means, 1932 fig. 34; Menzel, 1977: fig. 133; Solanilla, 1999:62-64 figs. 22 y 23). Junto a estos motivos relacionados con la tradición norteña, otros dos tipos que aparecen en esta pieza, hacen referencia a influencias serranas. El primero se sitúa frente al "cangrejo" en la parte superior de la pieza y lo forman figuras en forma de "Y" invertida, representadas en un estilo geometrizable (fig. 6). Su origen y significado son desconocidos, pero su estilo es característico de este influjo serrano al que nos referimos. El otro lo forman unas representaciones serpentiformes rematadas en cabezas zoomorfas con apéndices. Este motivo se ha documentado en tejidos del Horizonte Medio en el sitio de Chimú Capac (Menzel, 1977, fig. 77) así como en cerámica de estilo Nievería documentada en la misma obra y procedente del valle de Rímac (fig. 105)²⁸. Muchos más serían los ejemplos que podríamos citar para ilustrar estos motivos, la mayor parte de los cuales presentan variaciones sobre lo que parece ser un motivo o idea básico.

Así pues, esta pieza, con su mezcla de elementos técnicos e iconográficos de variada procedencia, ilustra el intenso flujo que de estas ideas en forma de productos, está viviendo la costa en estos siglos finales del Horizonte Medio y los primeros momentos del Intermedio Tardío. Es interesante anotar en este punto que los datos de la Ficha de Registro indican que procede de Nazca, a donde podría haber llegado siguiendo esos mismos flujos a los que nos referimos (Menzel, 1977: 59). Muchos de ellos proceden de los primeros momentos de la llegada de la influencia huari a la

²⁷ Ver ejemplos similares en Menzel (1977: Fig. 76 y 76B); Pruemers, (1995) y Desrosiers y Pulini, (1992) entre otros. Este motivo se presenta variable en las distintas representaciones, un hecho explicable por los mismos procesos de préstamo-adquisición e interpretación de iconografía que está fluyendo de unos lugares a otros de la costa y la sierra. Por último, la autora analizó un tejido del mismo estilo con este motivo en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú en 1999 Pieza (N° R.T. 2147), que procedía del valle de Huarmey, en la costa nor-central. Menzel identifica esta figura como un mono y la relaciona con el sincretismo religioso entre ideas norteñas y serranas que se manifiesta en algunos sitios de la costa nor-central como Chimú Capac (Menzel, 1977:33-37).

²⁸ Otro ejemplo (Solanilla, 1999: 54-55 Fig. 18) posee el mismo motivo en la técnica que vimos anteriormente al hablar de las piezas de esta selección procedentes de Supe pertenecientes al Horizonte Medio.

costa, y otros son aún anteriores y todos sufrirán diversos procesos de transformación y los encontraremos ya en el Intermedio Tardío alterados en sus rasgos principales y seguramente, con otro significado distinto al que poseían en origen ²⁹.

Los dos ejemplares que describiremos a continuación fueron identificados en nuestro análisis con las siglas MA11 y MA26³⁰ y que se incluyen dentro del primer grupo arriba enumerado. Ambos están trabajados en técnica de tapiz kelim o ranuras antes mencionado. Las grandes ranuras que se forman en el segundo de ellos, han sido cerradas con puntadas diagonales, mientras que en el primero se dan sólo algunas pequeñas que quedan abiertas. Este rasgo ha sido caracterizado por Rowe (1984:27) como propio de las tapicerías norteñas frente a otros métodos usados en la costa central (Ver *supra*). La urdimbre es de algodón en ambos casos, pero mientras en MA11 la torsión es Z2S, el otro ejemplar presenta la dirección opuesta, S2Z. Como venimos viendo, la dirección de la torsión es uno de los rasgos técnicos más diagnósticos en lo que se refiere a ubicación espacial de la pieza. Mientras los hilos de MA26 son característicamente norteños, los de MA11 indican una procedencia de los valles costeros centrales (Rowe, 1984:25). Las tramas, en su mayoría de lana, tienen una torsión Z2S bastante generalizada a lo largo de toda la costa y las tierras altas. El algodón, cuando actúa en las tramas, se comporta igual que la lana, no así en las costuras, en las que presenta la misma dirección y número de hilos que en la urdimbre (MA26). Por último mencionar que en la pieza de menor tamaño (MA11), se han insertado algunas pasadas de trama de lana Z2S4Z, un rasgo bastante atípico. Brevemente mencionaremos que los colores más importantes de la pieza mayor (MA 26) son rojo-rosado de fondo, amarillo, azul celeste, salmón, blanco y negro, todos ellos habituales en la tradición norteña, el último, bien conservado al contrario de lo que suele ser habitual (Fig. 7). Con respecto a la pieza más pequeña, el fondo es de color amarillo-ocre y ha utilizado lana marrón oscuro, rojo oscuro (en un tono inusual), verdoso y algodón blanco en la figura.

Un último rasgo técnico a destacar son las urdimbres horizontales de MA26, un elemento que vimos anteriormente en nuestro ejemplar Recuay, y que es propio de los tejidos serranos. Este sistema de tejido puede interpretarse como fruto de la influencia de tierras altas que se manifiesta en la técnica misma y, como veremos, en la iconografía y el estilo.

²⁹ Un ejemplo lo puede constituir el motivo del cangrejo norteño, que quizá podríamos identificar en un estilo muy abstracto y geometrizado típico del Horizonte Medio en dos camisas procedentes de la Necrópolis de Ancón (Kaulicke, 1997, Fig. 19; Strelow, 1996: 42 Fig. a y Plate X) así como en dos tapicerías Chancay, mucho más simplificado (Solanilla, 1999:98-103).

³⁰ Los tejidos analizados fueron identificados con las siglas MA (Museo de América) y números correlativos según el orden seguido en el examen. Este siglado será traído a colación aquí de forma eventual para facilitar la descripción. En este caso, MA11 es el N°. Inv. 14567 publicado en Ramos y Blasco (1980:118, Lám. XXIII Fig. A), mide 17 cm. de largo y 22 de ancho, conserva ambos orillos de trama; MA26 es el N° Inv. 14566 y está publicado en la misma obra (pág. 116-118, Lám. X). Sus dimensiones son 34 cm. largo (trama) x 84.5 cm. ancho (urdimbre). De él se han conservado ambos orillos de trama y el extremo inferior de la urdimbre, con la cuerda de encabezamiento. Por último mencionar que en la Ficha figura como procedente de Trujillo.



Figura 7: MA26. Los personajes principales están representados con todos sus atributos y simbología dentro de los marcos rodeados con figuras secundarias en procesión. Nótese la deformación en la mano que porta la cabeza-trofeo. 35x84.5 cm. Museo de América. (Inv. 14.566).

Ambos fragmentos debieron formar parte de prendas pero desconocemos su morfología original. El mayor de ellos está compuesto por la pieza central decorada a la que se han unido mediante costuras con hilo de algodón amarillo otras bandas horizontales de color continuo.

Este ejemplar (MA26) presenta cinco personajes iguales en sendos cuadros en hilera horizontal, todos ellos están ataviados con ricas vestiduras, tocado, y collar de serpiente bicéfala y portan un báculo rematado en una cabeza, en la mano derecha (izquierda del observador) y una cabeza-trofeo de la que pende el cabello, en la otra (véase fig. 7). Junto a estas figuras, en dos de los cinco cuadros, aparecen pequeños motivos zoomorfos que podríamos identificar tentativamente como llamas (dos en cada cuadro) y en uno de ellos además, un elemento de difícil identificación. Estos dos motivos se representan en sentido vertical, perpendiculares a la perspectiva natural en que habrían de ser observados. En el interior del marco del cuadrado, se han representado una serie de figuras de pequeño tamaño, de perfil, en sentido procesional, que portan también un báculo y están ataviadas con tocado y una especie de cresta de plumas que se proyecta hacia atrás. La composición general presenta una marcada tendencia a la geometricidad, que llega, en el caso de las figuras secundarias en procesión, a cierta descomposición de los elementos. Los rasgos faciales de los personajes así como los de las cabezas-trofeo, muestran también esta característica y se asemejan al modo de representación serrano que puede observarse en los tejidos tiahuanaco y huari, incluso a aquellos presentes en escultura en piedra de la Puerta del Sol de Tiahuanaco.

La iconografía es muy compleja y nos remite a varias fuentes de origen. Por un lado parece existir algún elemento común entre el personaje central y el llamado "*Dios de los Báculos*", un tema procedente del altiplano y que forma parte del repertorio del Horizonte Medio desde sus primeros momentos (Epoca IA). Diferentes elementos de este tema estarán presentes en la cerámica, los textiles y otras manifestaciones artísticas en fases sucesivas en diferentes áreas de la costa y la sierra, variando, eso sí, la interpretación que se hizo de ellos en cada zona. En el caso que analizamos, la divinidad principal portando báculo y cabeza-trofeo sería una interpretación norteña de este tema, junto con los personajes secundarios en procesión, que pueden relacionarse con aquellos pre-

sentos en la Puerta del Sol. Por otra parte, representaciones similares, con un personaje principal portando elementos de atributos de poder y rodeado de elementos secundarios, han sido halladas tanto en textiles como en cerámica en otros sitios de la costa nor-central y en la costa norte (Menzel, 1977: Figs. 56, 57, 59, 94 y 115). Por su parte, D. Menzel analiza esta representación dentro de un contexto de fusión de elementos huari y norteños que reflejan materiales procedentes de varios sitios de la costa nor-central y central especialmente a partir de la segunda mitad del Horizonte Medio (Menzel, 1977: 32-37). Como ocurría con los motivos de la banda anteriormente analizada, lo más destacado de éste ejemplar es la mezcla de elementos formales de diferentes zonas andinas, que refleja una verdadera mezcla de conceptos religiosos en una época de gran dinamismo en este sentido.

Desrosiers y Pulini (1992: 29 fig. 16 y pp: 149 fig. 88) ilustran una pieza del Museo de Módena con el mismo motivo procedente de la Necrópolis de Ancón. Como el del Museo de América, este ejemplar es también de factura norteña, y recibe la influencia serrana, especialmente manifiesta en lo que se refiere a aspectos técnicos, en el uso de urdimbres horizontales. En lo que respecta a la iconografía, decíamos que ilustra el mismo motivo. Entre ambos especímenes, sin embargo, existen ligeras variaciones, por ejemplo, los elementos que portan los personajes principales cambian su colocación, estando el báculo en la mano izquierda y la cabeza en la contraria; las manos que portan las cabezas se deforman en la única figura principal completa del ejemplar de Módena, hecho que se da también en dos de los personajes de la pieza del Museo de América. Por último, la figura que no identificamos aparece en los tres cuadros que se han conservado de la pieza de Módena y sólo en uno de la del Museo de América, eso sí, en la misma disposición.

Un tercer ejemplar publicado por Means (1930: Pla. XI) presenta el mismo motivo de la figura principal portando una cabeza trofeo en su mano izquierda (derecha del observador) y lo que posiblemente es un bastón (la pieza está muy fragmentada) en la derecha. Esta figura se diferencia de las dos anteriores en tener un tocado algo más prominente aunque idéntico, y en presentar unos pendientes triangulares ausentes en aquellas, careciendo, sin embargo, del collar de serpiente bicéfala; los rasgos faciales varían también ligeramente. Ninguna figura secundaria acompaña a este personaje.

Hay un cuarto ejemplar de procedencia desconocida muy similar al de Means, del que se conservan sólo dos figuras idénticas a este tercer caso, pero portando, cada una sólo uno y dos báculos respectivamente, sin cabezas-trofeo. En él, las vestiduras de los personajes principales no están decoradas y sólo se insinúa, como en todas las anteriores, el faldellín (Desrosiers y Pulini, 1992, 149-150, fig. 89). Sus rasgos técnicos indican una factura norteña.

Por último, nos referiremos a un grupo de cuatro ejemplares con características muy similares a lo que venimos describiendo³¹. En términos generales, sus rasgos técnicos presentan

³¹ Quisiera dar las gracias a Ilaria Pulini, del *Musei Civici* de Modena, que analizó estos ejemplares y amablemente me proveyó de las fotografías y los datos técnicos. Se trata de un ejemplar del *Museum für Völkerkunde* de Berlín N° Inv. VA56319 procedente de Pachacamac y tres del *Museum für Völkerkunde* de Viena con los Nos. 91.072 a, 91.072 b y 15.007 hallados los dos primeros en Ancón y el último en Pachacamac.

gran similitud: urdimbres de algodón blanco y beige "S2Z" y tramas de lana colores muy similares a los descritos para las otras piezas, con torsión "Z2S". La técnica es también la de tapiz de ranuras. Todos ellos representan el mismo tema iconográfico, aunque de nuevo se dan tanto elementos comunes como variantes. Entre los primeros destaca en general, los vestidos y atributos de estatus del personaje principal, aunque éstos se han simplificado más en uno de los ejemplares de Pachacamac. En todos salvo en éste, el personaje porta un báculo y una cabeza trofeo. La "desfiguración" de la representación es también apreciable en éstos, en especialmente en uno de los ejemplares de Pachacamac. Por último, los ejemplares de Ancón están circundados por las mismas figuras en "procesión", mientras que en uno de los hallados de nuevo en Pachacamac se han sustituido por olas y en el otro no hay figuras secundarias.

La existencia de variaciones sobre una misma temática indica que ésta fue interpretada y representada de diferentes maneras, aunque respetando una serie de elementos estables: la figura principal portando un báculo y una cabeza-trofeo (salvo la excepción mencionada), los atavíos de esta figura (tocado, ricas vestiduras), etc., constituirían los elementos más estables en estas composiciones. Precisamente estos elementos son los que indican el estatus de la figura principal y encierran gran parte de su simbolismo. Hemos visto también la existencia de algunas excepciones en la ausencia del collar, el báculo y/o la cabeza-trofeo, que indudablemente eran elementos significativos de la representación. Por otra parte, patrones como la colocación de los elementos en ambas manos, la inclusión y colocación de los elementos secundarios dentro de los cuadros, podrían ser interpretados de diferente manera por el tejedor. Los motivos secundarios en procesión se representan de forma idéntica en los ejemplares del Museo de América, el de Módena los de Viena, lo que guarda coherencia con la importancia que posee en el tema original. La composición en estos casos, se da en cuadros de idénticas características y aparentemente similar tamaño. Por último, la técnica usada es también la misma y, al menos para los dos primeros ejemplos descritos, sabemos las urdimbres son horizontales. Todo ello indica que estas piezas formaban parte de una producción estandarizada que interpretaba un tema básico en el que cada tejedor introducía pequeñas variaciones. El hecho de que alguno de los rasgos de estas figuras, particularmente las manos que portan las cabezas, esté deformado, contrasta con la finura del diseño en general y podría indicar que el tejedor no está familiarizado con aquello que teje. Un ejemplo similar es ilustrado por Donnan (1989:116-118) en relación a los frisos de Huaca Chotuna, en los que ciertas figuras parecen deformadas con respecto a aquellas de Huaca El Dragón. Donnan sostiene que los motivos representados en los frisos de Chotuna probablemente fueron copiados de los de El Dragón, indicando que el artesano desconocía el significado de aquello que simplemente imitaba de forma mecánica. De este modo, un tema con elementos procedentes del altiplano y la costa norte, que se generalizó durante el Horizonte Medio a través de Huari, estaría siendo asumido y adaptado por tejedores norteños que lo plasmaban en piezas muy elaboradas, siempre con algunas variaciones, que no serían un obstáculo, sin embargo, para la comunicación de aquellas ideas fundamentales que el motivo transmitía y que se extendió por gran parte del área costeña.

El otro ejemplar que hemos clasificado en esta época en relación a la iconografía de la costa centro-norte es el identificado por nosotros como MA11. A pesar de su estado fragmentario se puede distinguir una figura que presenta un tocado o sombrero de dos picos, y un collar de serpiente bicéfala análogo al que veíamos en los personajes principales del pasado espécimen. De

nuevo hemos de traer a colación una pieza de la Necrópolis de Ancón perteneciente a la colección de Módena y publicada en el mismo catálogo (Desrosiers y Pulini, 1992: 149 fig. 90). En ella parece representarse el mismo tema que venimos describiendo en las piezas anteriores pero esta vez interpretado por un tejedor de la costa central, tal y como indican los datos técnicos y los elementos iconográficos. Cabe destacar el tocado de dos puntas del personaje, y las orejeras cuadrangulares, que difieren de los que presentaban las figuras antes descritas. Al igual que éstas, sin embargo, porta bastón y cabeza-trofeo, está ataviado ricamente y la composición se enmarca con lo que antes describíamos como personajes en procesión y que aquí se han convertido, simplemente, en una hilera de motivos geométricos de difícil identificación. Lo que se conserva del motivo del ejemplar del Museo de América tiene las mismas características del personaje principal (tocado de dos picos, orejeras cuadrangulares, ricos vestidos, etc.) y ya vimos que sus rasgos técnicos lo situaban en la costa central. A pesar de su estado fragmentario, podemos relacionar MA11 con estos tejidos que se están produciendo en los valles centrales en relación a una iconografía compleja plasmada en tapicería, siguiendo el patrón impuesto a finales de la época Huari.

La comparación de las piezas del Museo de América y aquellas de Módena, Berlín y Viena muestra la difusión a lo largo de la costa de una representación en la que parecen mezclarse elementos de origen altiplánico con otros procedentes de la costa norte, formando un tema que es adaptado y representado de diferente manera según los patrones culturales del tejedor. Al mismo tiempo, el hecho de que dos piezas norteñas se hallen en las áreas de Moche, la Necrópolis de Ancón y el sitio de Pachacamac respectivamente, ilustra el intenso tráfico comercial que existió entre el norte y la costa central (Pulini, 1992:65-79)³².



Figura 8: MA24. Las figuras centrales se relacionan con el tema ilustrado el ejemplar MA26. Dimensiones 52,5x17,5 cm. Museo de América. (Inv. 14.565)

La última de las tres piezas que caracterizamos por su iconografía procedente de la Costa Centro y Norte fue designada con las siglas MA24³³. A pesar de presentar un tema semejante será tratada a parte por tener algunos rasgos distintivos que la diferencian de las dos antes mencionadas.

Es uno de los ejemplares más sobresalientes de la Colección Textil del Museo de América debido a su excelente conservación, la brillantez de sus colores y lo llamativo de su morfología y diseños (fig. 8). Las urdimbres de algodón del tejido inacabado se entrelazan una a una con otro grupo de hilos también de algodón y al mismo tiempo en torno a un cordel más grueso del mismo material, que cumpliría la función de hilo de

³² A estas dos tradiciones habría que añadir aquella de la costa central que se manifestaría, en algunos casos, en la torsión de los hilos.

³³ MA24 se corresponde con el N° Inv. 14565, es una pieza inacabada, en espléndido estado de conservación, procedente según la Ficha de Registro, de Trujillo; mide 52.5 de longitud y 17.5 cm. de anchura

sujeción o agarre de las urdidumbres estructurales³⁴. El tamaño de la pieza, pero especialmente, el carácter de la composición que detallaremos en próximas líneas, nos hace pensar que puede tratarse de un muestrario textil en el que se habrían ensayado algunas figuras y quizá también técnicas diferentes.

De ellas este tejido presenta varias, siendo la principal el tapiz de ranuras arriba mencionado con aberturas que se han dejado sin cerrar. Los flecos que rematan el tejido por su parte inferior están trabajados en cara de trama, así mismo cabe mencionar que en algunos puntos se han utilizado tramas flotantes sobre tres urdimbres para crear pequeños detalles decorativos y que dos figuras se han delineado mediante tramas enrolladas en uno o dos hilos de urdimbre, una técnica mencionada por Conklin (1978) en relación a los tejidos Moche.

Las urdimbres son de algodón blanco con la típica dirección "S" del hilado y "Z" del retorcido que vemos en los valles norteños. Las tramas son de lana y algodón naturales y teñidos de colores brillantes como fucsia, amarillo, celeste, marrón, negro, etc. en una gama muy variada. El negro se ha perdido en algunas áreas. La torsión predominante es "Z2S", pero también posee hilos en la dirección contraria "S2Z" y "S3Z". Aunque menos habituales, ambos tipos han sido documentados en el norte (O'Neale, 1947; Donnan, 1973; Donnan y Donnan, 1997; Jiménez, En prensa).

Tal y como vimos al hablar de la banda-muestrario (véase fig. 6) al comienzo del capítulo, lo heterogéneo de sus motivos podría indicar que se trataba de una pieza en la que la tejedora o el tejedor ensayaba la elaboración de determinados diseños y técnicas. El principal de ellos, que describiremos a continuación, relaciona este ejemplar con los dos anteriores, ya que parece vincularse de nuevo a aquel tema del que hablamos. Los motivos de la sección superior, además de estar inacabados no muestran coherencia con los centrales y parecen ser independientes entre sí. Algunos elementos técnicos como urdimbres flotantes u otras dejadas sin tejer, confirmarían este carácter experimental al que nos referimos.

Las figuras principales son tres y se disponen de frente en la parte central, de nuevo ataviadas con ricas camisas y faldellines, tocado de media luna sencillo y orejeras, y portan en cada mano, un pequeño objeto con forma de bastón corto y una cabeza-trofeo. Como en MA26, las piernas están decoradas con pequeños "puntos" de color y en los pies se han detallado los dedos y las uñas. Una de las figuras presenta la boca con dientes a modo de "fauces" aunque de forma esquemática. A su alrededor se disponen varios elementos cruciformes y en el margen izquierdo se distingue una figura aparentemente zoomorfa con el mismo tocado, que ocupa una de las pocas partes dañadas del tejido (véase fig. 8).

Algunos elementos que vimos en las piezas anteriores, como el collar de serpiente bicéfala, los personajes en procesión, la composición en marcos cuadrangulares, etc. están ausentes aquí, pero la diferencia principal está en el estilo. También en esta pieza las figuras muestran una

³⁴ Es lo que en terminología especializada se denomina "scaffolding yarns".

marcada geométricidad, incluso podríamos decir que más acusada y se asemejan más a las representaciones identificadas en la bibliografía como "*Lambayeque*" (Keatinge, 1978; Stone-Miller, 1994b).

Nuestro conocimiento del estilo textil Lambayeque es aún bastante incompleto, debido a que la mayor parte de los ejemplares que podrían en principio ser asignados a él en base a semejanzas con otros soportes como la cerámica o la pintura mural, no poseen procedencia conocida o carecen de iconografía compleja³⁵. A pesar de que algunos ejemplos arqueológicamente excavados nos han dado pautas acerca de esta producción, quedan aún muchas interrogantes por desvelar. Una de ellas es la que se refiere a las relaciones entre este estilo y Chimú, que tuvo su núcleo inicial en el valle de Moche. La mayor parte de los tejidos chimú documentados pertenecen a los últimos momentos de esta cultura (Rowe, 1984; Hyer, Ms.; Mefford, Ms.; Mackey y Klymyshym, 1985; Jiménez Ms. 3 y 4) con lo que desconocemos el carácter de la textilería norteña de la primera parte del Intermedio Tardío también en el núcleo de Chicama-Moche. Gran cantidad de piezas sin contexto tentativamente asignadas a alguno de estos dos estilos, se reparten en los museos del mundo y tan sólo mediante su comparación con piezas de procedencia conocida podrán ser identificadas con certeza.

Así pues, el ejemplar del Museo de América aquí presentado, puede ser incluido dentro de ese panorama complejo de culturas y estilos que se desarrolló en la costa norte desde finales del Horizonte Medio y que tuvo a Lambayeque y a Chimú, como principales exponentes. Los datos que de dicho ejemplar poseemos nos remiten al área de Trujillo como posible origen y son un punto de partida para plantear la cuestión de la relación de estos dos estilos en el valle de Moche tras la descomposición del desarrollo homónimo.

El segundo subgrupo dentro de este periodo de transición lo componen dos piezas pintadas, que aún siendo tentativamente asignadas a diferentes lugares de la costa, son tratadas en conjunto tomando en cuenta la técnica en que han sido trabajadas y los cánones estilísticos que ésta determina. Ambas³⁶ han sido realizadas únicamente en algodón, una de ellas (N° 14585) tiene urdimbres hiladas y torcidas "Z2S" y tramas alternando el mismo tipo de hilos con los simples en "Z". La técnica es la de tela llana 1x1 con una estructura ligeramente abierta. Presenta restos de una costura burda en el orillo izquierdo con hilos de algodón semejantes a los de las urdimbres, lo que indica que esta pieza estuvo unida, a otra u otras mediante estas costuras. La técnica en la que ha sido decorada es la de pintura utilizándose dos tonos además del blanco natural de la base. El fondo

³⁵ Para el primer caso, ver los ejemplos publicados en Stone-Miller, 1994 y en esta publicación, el artículo de Young-Sánchez. Por otra parte, R. Boytner (1998) ha analizado los tejidos lambayeque de Pacatnamú, pero desafortunadamente pocos de ellos poseen iconografía compleja. Nosotros hemos podido analizar ejemplares de este mismo sitio y periodo en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia de Lima y hemos constatado esta misma escasez, no obstante, podemos confirmar las semejanzas estilísticas con el ejemplar del Museo de América (Jiménez, Ms.1).

³⁶ Son los N° Inv. 14585 y 14568. La primera publicada en Ramos y Blasco (1980: 134-135, Lám. XXVII), conserva sólo un orillo de trama y mide 36x32 cm; la segunda documentada en la misma obra, Pág. 120, Lám. XXIII Fig. B, cortada por sus cuatro extremos, mide 32.5 x 14.5 cm.

habría sido pintado en marrón oscuro y sobre él se delineó el motivo en azul-verdoso, siendo el interior de la figura en su mayor parte del tono natural antes mencionado. No obstante, hemos de decir que no ha sido posible identificar el motivo representado, por lo que la distribución de los colores no está del todo clara. Algunos rasgos destacables son su escala relativamente grande, y el estilo curvilíneo e “irregular” en que está diseñado, haciendo uso de la plena libertad compositiva que ofrece esta técnica.

Tentativamente ha sido asignada a la costa nor-central, en base a elementos como la torsión de los hilos y la decoración. Estilísticamente, la presencia de lo que parece ser una figura de mediano o gran tamaño, es afín a las piezas documentadas para finales del Horizonte Medio en el mismo área (Stone-Miller, 1994b fig. 245). Estos ejemplares contrastan con los del periodo posterior, que suelen estar decorados con figuras de menor tamaño repetidas en líneas diagonales o verticales, dentro de la tendencia a la estandarización que, como veremos, es una de sus principales características³⁷.

La segunda tela pintada presenta el mismo ligamento pero sus elementos forman una textura más compacta, sin la ligereza de la anterior. A diferencia de ella, sus hilos de trama y urdimbre son uniformes y han sido hilados en la característica dirección norteña de “S”. Sobre el fondo de color blanco-beige se han delineado las figuras con líneas de unos 2 mm. de grosor en color marrón oscuro, y muy regulares en su recorrido. En algunas partes del tejido pueden observarse aún tenues líneas que sirvieron de guía en la elaboración del diseño. La representación consiste en tres parejas de personajes idénticos alineadas verticalmente entre dos pares de franjas laterales que han sido verticalmente trazadas con el mismo color que el contorno de las figuras, y al menos tres de ellas, coloreadas en marrón, como el interior de los motivos. Tanto esta composición, como los motivos mismos, retienen esa rigidez que se observa en los diseños del Horizonte Medio. Estos consisten en figuras antropomorfas ataviadas únicamente con un sombrero o bonete y orejeras. Los rasgos faciales son esquemáticos y destaca la boca en la que se han representado los dientes con tres líneas verticales.

En lo que respecta a su interpretación, la ausencia de muchos elementos que suelen caracterizar a los personajes de alto estatus, indicaría un rango medio de estos personajes. Uno de los elementos que nos permiten sin embargo la identificación es el tocado, que podríamos relacionar con un tipo particular de “gorro” de cuatro puntas que se da durante el Horizonte Medio especialmente en la sierra sur, y aparecen representados también en cerámica huari (Cook, 1996, figs. 1,2 y 3A) y en Lambayeque como influencia de los cánones serranos (Shimada, 1991, figs. 12 y 13)³⁸. Este elemento formaba parte de la indumentaria que distinguía a los dignatarios huari, junto con otros como la túnica y las orejeras (Menzel, 1977:31; Cook, 1996:90 fig. 3A), por lo que podemos pensar que existe una correspondencia entre estas figuras y aquellos personajes.

³⁷ Tejidos pintados asignados a Chimú y Chancay aparecen publicados en Stone-Miller (1994b: Figs. 170, 246, 247,256, 300, etc).

³⁸ Ejemplos de este tipo de tocado en Lapiner, (1976: Pla. 574; Stone-Miller, 1994b: Pl. 27), etc.

La importancia de los tejidos pintados se incrementó a partir del Horizonte Medio con respecto al periodo anterior. Ejemplares de gran tamaño como el famoso "*Tejido del Prisionero*", ilustrado por Lapiner (1976:279-282) han sido identificados como "*hangings*" o telas que adornaban las paredes de los templos u otros lugares públicos. Se ha sugerido, incluso, durante el periodo posterior podrían haber servido de modelo para los frisos que decoraban estas mismas estructuras (Donnan, 1989: 129 y 134; Pillsbury, 1993:85-88) con motivos relacionados con el sistema de creencias vigente. Al mismo tiempo, la sencillez técnica que implica, junto con su liviandad, hicieron de ellos piezas muy adecuadas para el comercio, y ofrecían la posibilidad de ser el soporte de iconografía compleja que de este modo era transportada de unos lugares a otros, a través de extensas vías comerciales.

V. EL PERIODO INTERMEDIO TARDIO (1000-1460 d.C.)

Para este periodo, ampliamente ilustrado en colecciones públicas y privadas de todo el mundo, contamos con veinte ejemplares en nuestra selección, procedentes de diferentes áreas de la costa y que reflejan también varios momentos de esta época, desde los estilos "*clásicos*", hasta la llegada de la influencia incaica que anunció el subsiguiente Horizonte Tardío.

Debido a limitaciones de espacio, los ejemplares serán tratados conjuntamente según su procedencia y tan sólo algunos de ellos serán más ampliamente descritos para fines concretos.

Lo que nos interesa destacar a través de estas piezas puede resumirse en varias ideas. En primer lugar, la existencia de diferentes estilos a lo largo del desierto costero, con unos rasgos distintivos que proceden sobre todo de la tradición local, pero que también incorporan elementos de otras áreas así como reminiscencias serranas de los siglos precedentes. De todos ellos, el estilo Chimú fue sin duda el más importante debido al alto nivel de desarrollo y a la amplia expansión territorial que alcanzó esta entidad política. Otro aspecto a destacar es que estas culturas regionales seguirán manteniendo aquellas relaciones que ya vimos manifestarse en ejemplares de épocas precedentes, fruto de lo cual continuará el flujo de ideas y elementos estilísticos e iconográficos, con especial énfasis en los norteños, que se extenderán ampliamente hacia el sur. Esta interacción, aunque con menor importancia, también se manifiesta entre el centro y los valles meridionales. El gran desarrollo de estas entidades tendrá como característica una producción altamente especializada y organizada, con una marcada tendencia a la estandarización en técnica, morfología y motivos. Por último, la llegada nuevamente de influjos serranos queda también patente en los ejemplares del final del periodo, especialmente en el norte, donde se anticipará un estilo, el Chimú-Inca, que veremos a partir del Horizonte Tardío (1460-1534 d.C.).

La tradición textil sureña tan importante en periodos tempranos, es bastante mal conocida para estos siglos, siendo Ica el centro más importante de producción. Dos bolsas o "*chuspas*" de la colección del Museo de América pertenecen al área sureña o centro-sur³⁹.

³⁹ N° Inv. 14562 y 14613. Ambas están casi completas, faltándoles sólo el asa. Están ilustradas respectivamente en Ramos y Blasco (1980:112-113, Lám. XX y Pág. 162 Lám. XXV Fig. C). La última está publicada también en Diputación de Huelva (1995:144-145 Fig. 145).

Los rasgos técnicos de estos ejemplares que se relacionan con la tradición del sur son: la utilización masiva de lana "Z2S" tanto en tramas, como en urdimbres; dentro de las técnicas, el tejido a la aguja, que vimos en los bordes Nazca del Intermedio Temprano, el tejido llano con tramas suplementarias imitando a tapicería, también anteriormente descrito en piezas del Horizonte Medio, y las bandas de urdimbres complementarias formando diseños que ilustra Rowe (1979) en los tejidos de Ica y explica Emery (1980:150-153), son las más sobresalientes; los colores, con rojo oscuro de fondo, y un tono de azul característico, han sido también documentados para esa área del sur por Rowe, al igual que los motivos "interlocking", que según esta misma autora, comenzaron a darse tejidos sureños a partir del Horizonte Medio 2B (Rowe, 1979:186).

Cabe destacar, no obstante, que D'Harcourt (1962: 153 Pla. 20) ilustra un ejemplar casi idéntico al que en este grupo tiene el N^o. Inv. 14613 procedente de Cajamarquilla, en la costa central, a donde pudo llegar por medio de esas redes comerciales a las que nos referimos. En definitiva, ambos ejemplares pueden ser asignados a los valles sureños y pudieron formar parte, al mismo tiempo, de esos vínculos comerciales que existían con la costa central.

También a un área intermedia, pero esta vez entre el norte y el centro, podrían ser asignados otros dos ejemplares que describiremos también brevemente⁴⁰. El primero de ellos es un fragmento de tejido de algodón en urdimbres (Z2S) y tramas (Z) en técnica de tela doble (Emery, 1980:156-159) en tejido llano, y decorado con diseños como olas geométricas y otros de difícil identificación. El ligamento que presenta, sin embargo, sí ha sido documentado en diferentes áreas y periodos. Fue ampliamente desarrollado, por citar los estilos más afines, en los tejidos moche (Conklin, 1978; Pruemers, 1995) y en aquellos moche-huari de Ancón, (Desrosiers y Pulini, 1992), en las piezas chimú denominadas por Rowe (1984) "Bird Style" y finalmente, ha sido también documentado en relación a la textilera chancay, (Young-Sánchez, 1994). A partir del análisis técnico podemos tan sólo proponer tentativamente su pertenencia a ésta última.

El segundo (N^o Inv. 14.571) es un fragmento de tapicería que formó parte seguramente de una camisa, rematada en flecos por su parte inferior, trabajados en la misma técnica, una morfología muy generalizada en esta época en los valles costeros centrales. Está elaborado con hilos de algodón para las urdimbres, en torsión "Z2S" y de algodón y lana en las tramas, tanto en ésta misma, como en la simple "Z". Las técnicas que presenta son las de tapiz de ranuras y cara de trama. La decoración consiste en dos hileras horizontales de personajes ataviados en cada una de ellas con diferente tipo de tocado, que podríamos describir como "dentado" y "plano", además de otros elementos comunes como pectorales y faldelines (fig. 9). Todos ellos pertenecen a la tradición estética norteña, que se extenderá hacia el sur, sobre todo en forma de estos personajes característicamente ataviados. Varios rasgos de esta pieza muestran evidencias de que formó parte de una producción estandarizada. Ya mencionamos que este tipo de camisas se generalizan en estos siglos, pero además, la existencia de motivos de pequeño tamaño repetidos y alineados, es otro elemento común. Las figuras representadas muestran falta de detalle, por ejemplo en la llamativa deforma-

⁴⁰ N^o Inv. 14559 y 14571. Ambos en Ramos y Blasco (1980) respectivamente Pp:109-110, Lám. XIX Fig. E y Pp:123-124, Lám.XXIV Fig. C.

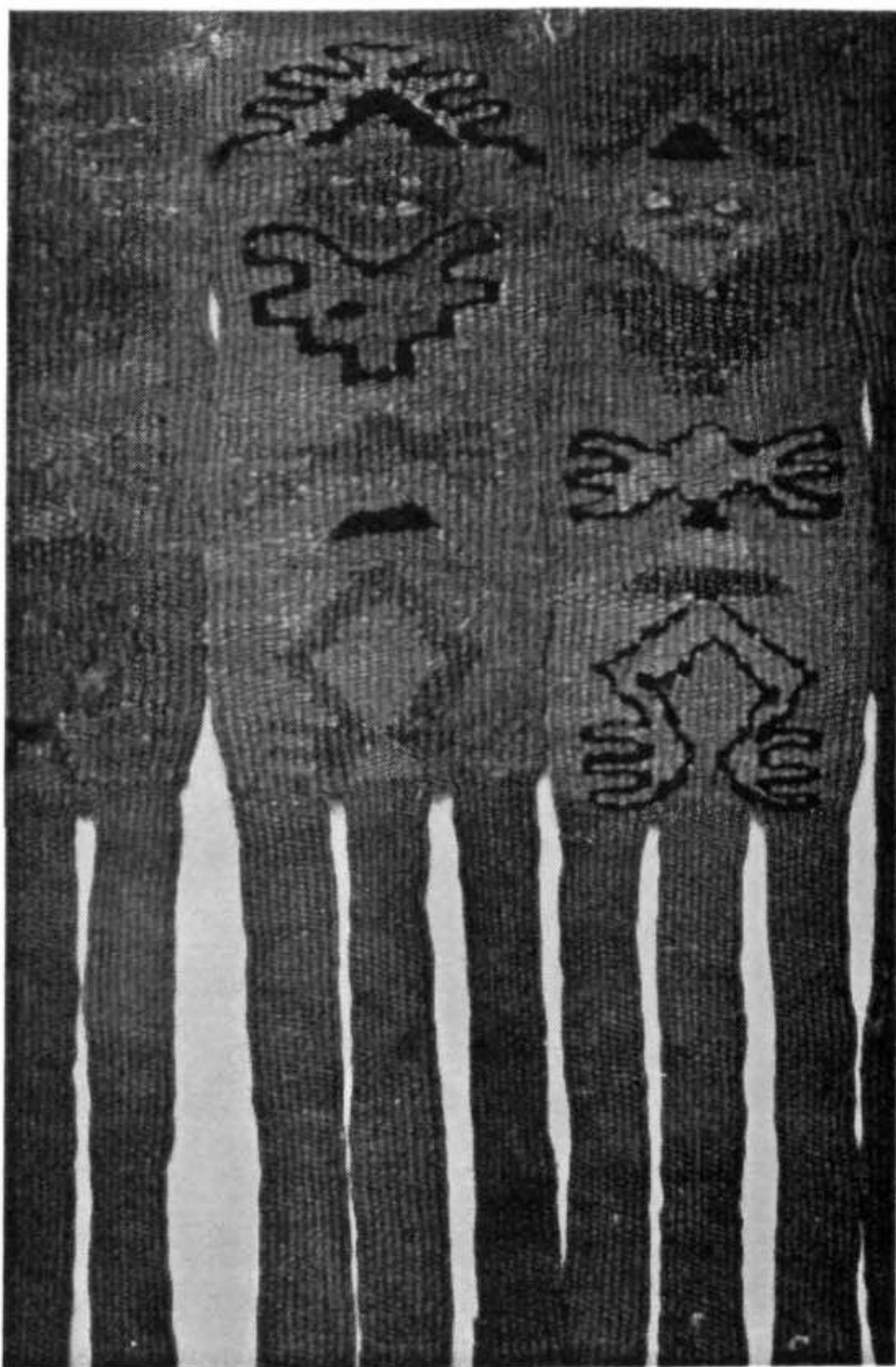


Figura 9: Detalle del ejemplar Inv. 14.571 de la Colección del Museo de América, con figuras antropomorfas que muestran dos tipos diferentes de tocados, plano (izquierda) y dentado (derecha). Lana y algodón.

dos en la dirección opuesta al ejemplar del Museo de América, esto es, dentro del patrón norteño "S2Z". No obstante, hemos de aclarar que esta observación es tentativa, debido a que el sistema de exposición de la pieza impidió una observación más detallada. Si se confirmara este hecho, en primer lugar, se eliminaría la posibilidad de que estemos ante dos fragmentos de una misma prenda original, y se podría en cambio sugerir que éstas fueran dos piezas fabricadas en distintos lugares de la costa peruana siguiendo los mismos cánones de producción y estilo. Otra posibilidad sería que las hubieran elaborado en el mismo lugar tejedores que pertenecían a diferentes etnias o culturas, pero que seguían unas normas estéticas establecidas, bajo un sistema de producción estandarizado y bien organizado. En cualquier caso, vemos cómo se están produciendo telas con diseños procedentes de valles septentrionales seguramente con ciertas implicaciones simbólicas o ideológicas y de forma rápida y poco cuidada, como prueba de una producción masiva que constituirá una de las características esenciales de la textilería de este periodo.

ción del tronco y los brazos que quedan reducidos a un pequeño núcleo del que salen dos manos. En algunos casos, los hilos de trama empleados en ciertos tramos son súbitamente sustituidos por otros de otro material en el mismo tono e incluso, otro distinto. Otro ejemplar prácticamente idéntico a éste, perteneciente a la Colección del Museu Tèxtil i de la Indumentaria de Barcelona, nos ayuda a ilustrar esta idea⁴¹. Está decorado con idénticos diseños, elaborados en la misma, podríamos decir, "descuidada" manera; aunque en esta ocasión el fragmento es algo más ancho, la longitud que se conserva (que coincide exactamente con las mismas secciones en las que se divide el diseño de la pieza del Museo de América) varía tan sólo en 1.5 cm.; el remate de los flecos, que no habíamos descrito anteriormente, es también idéntico (como lo será en otras muchas piezas de este tipo que veremos después), retirándose la cuerda a la que se amarran las urdimbres y siendo éstas dobladas hacia el anverso de la pieza y entretejidas con el resto de ella. El único elemento que parece diferir es importante, ya que se trata de los hilos de algodón de la urdimbre que en este caso parecen estar hilados y torcidos en la dirección opuesta al ejemplar del Museo de América, esto es, dentro del patrón norteño "S2Z". No obstante, hemos de aclarar que esta observación es tentativa, debido a que el sistema de exposición de la pieza impidió una observación más detallada. Si se confirmara este hecho, en primer lugar, se eliminaría la posibilidad de que estemos ante dos fragmentos de una misma prenda original, y se podría en cambio sugerir que éstas fueran dos piezas fabricadas en distintos lugares de la costa peruana siguiendo los mismos cánones de producción y estilo. Otra posibilidad sería que las hubieran elaborado en el mismo lugar tejedores que pertenecían a diferentes etnias o culturas, pero que seguían unas normas estéticas establecidas, bajo un sistema de producción estandarizado y bien organizado. En cualquier caso, vemos cómo se están produciendo telas con diseños procedentes de valles septentrionales seguramente con ciertas implicaciones simbólicas o ideológicas y de forma rápida y poco cuidada, como prueba de una producción masiva que constituirá una de las características esenciales de la textilería de este periodo.

⁴¹ Quisiera agradecer a la Dra. Victoria Solanilla su amable colaboración, que facilitó enormemente nuestro trabajo en Barcelona, así como a Dña. Rosa M. Martín, Directora de dicho Museo y todo el personal del mismo, por la ayuda prestada. El ejemplar al que nos referimos está registrado con el N° 28.312 en esta institución y está publicado en Solanilla, 1999:114-115 Fig. 53.

Siguiendo con este aspecto, nos ocuparemos de una serie de tejidos representativos del estilo predominante en los valles centrales en esta época: Chancay. De las diez piezas incluidas, dos de ellas destacan por estar trabajadas en una técnica diferente a las demás. Son los N^o. Inv. 14.558 y 14.628 y consisten en sendos fragmentos, uno de ellos con los orillos de trama completos y cortado por ambos extremos de urdimbre, mientras que el otro está cortado por los cuatro bordes. En ambos casos las urdimbres son de algodón marrón "Z2S" y tramas de lana roja y amarilla en la misma torsión y en hilos simples en "Z", que predominan sobre el otro elemento en un ligamento denominado "*tramas complementarias con trama de sustitución*"⁴². La primera de ellas presenta diseños de olas geométricas y de elementos muy esquemáticos que podrían quizá ser identificados como monos, organizados en líneas diagonales. En el segundo ejemplar la organización es similar, pero junto a las olas, aparecen un motivos semejantes a cabezas antropomorfas en zig-zag. Los colores utilizados, la técnica y los hilos, nos permiten asignar estas piezas a esta cultura, existiendo otros ejemplares documentados que muestran notables similitudes (Ver por ejemplo Desrosiers, 1992b:27 fig. 14).

Los seis ejemplares que siguen serán tratados en conjunto ya que presentan rasgos comunes muy similares⁴³. Todas ellas son fragmentos de camisas de tapicería, en algunos casos combinados con tejido llano formando un perfil escalonado, que se repetirá mucho en esta época. Poseen ese remate en flecos de tapiz que vimos más arriba (N^o Inv. 14.571), típico de este estilo⁴⁴. En la mayoría de los ejemplares, las urdimbres eran pareadas en las zonas de tapicería, dándole a la tela una mayor fortaleza pero también un acabado algo más tosco. En todos los casos estas urdimbres eran de algodón "Z2S", y las tramas combinan este material con lana teñida en tonos principalmente marrones, rosados, amarillos y ocre, con la misma torsión. El ligamento, decíamos, es el de tapiz ranurado estando las aberturas de menor tamaño abiertas y las mayores cerradas, en algún caso con un procedimiento típico de estos valles que ya mencionamos en el apartado anterior con el nombre de "*dovetailing*". En un ejemplar han sido documentadas costuras diagonales cumpliendo esta misma función. Todos estos rasgos conforman el perfil técnico de los tejidos en tapicería Chancay y están acompañados por otros también presentes en estilos contemporáneos, como las tramas enrolladas delineando figuras o aquellas excéntricas (Emery, 1980:83) que dan a los motivos un carácter algo más curvilíneo. Algunos de estos tejidos conservaban la "*cuerda de encabezamiento*" al final de los flecos, a la que se enlazaban las urdimbres, y en otros casos ésta había sido retirada y las urdimbres dobladas y entretejidas, en el mismo sistema referido antes para la pieza de los personajes con tocado.

⁴² La primera está publicada en Ramos (1980:108-109 Lám. XIX Fig. C). La anchura es de 39.2 cm., ligeramente inferior a los 45 cm. de media de una pieza de telar, la longitud (incompleta) es de 89 cms. La segunda está igualmente ilustrada en esta obra con el n^o 127. La técnica está claramente ilustrada en Desrosiers, 1992b:96 y Tav. 17).

⁴³ Todos ellos publicados en Ramos y Blasco, 1980, respectivamente, N^o. Inv. 14576 (pp:126-127 Lám. XXV Fig. B); N^o 14580 (pp:130-1131 Fig. F); N^o 14596 (pp:146, Lám. XXX Fig. F); N^o 14597 (Fig. G); N^o 14598 (pp:147-148, Fig. H); y N^o 14599 (pp:148, Fig. I).

⁴⁴ Múltiples ejemplos con esta morfología de escalonados, flecos en tapiz, etc. están ilustrados en Tsunoyama, (1964); Laurencich-Minelli, (1984); Stone-Miller, (1994b);

En lo que se refiere a los motivos, los principales son en todos los casos zoomorfos variando entre aves, felinos y otros menos identificables (camélidos?) (Fig.10). El motivo del "interlocking" está también presente en varias piezas formando hileras diagonales de figuras serpentiformes, junto con otros elementos geométricos abstractos no identificados. En todas las ocasiones, las figuras se alinean en horizontal y están enmarcadas arriba y abajo por franjas horizontales de color en cara de trama, un patrón típico de estas tapicerías.

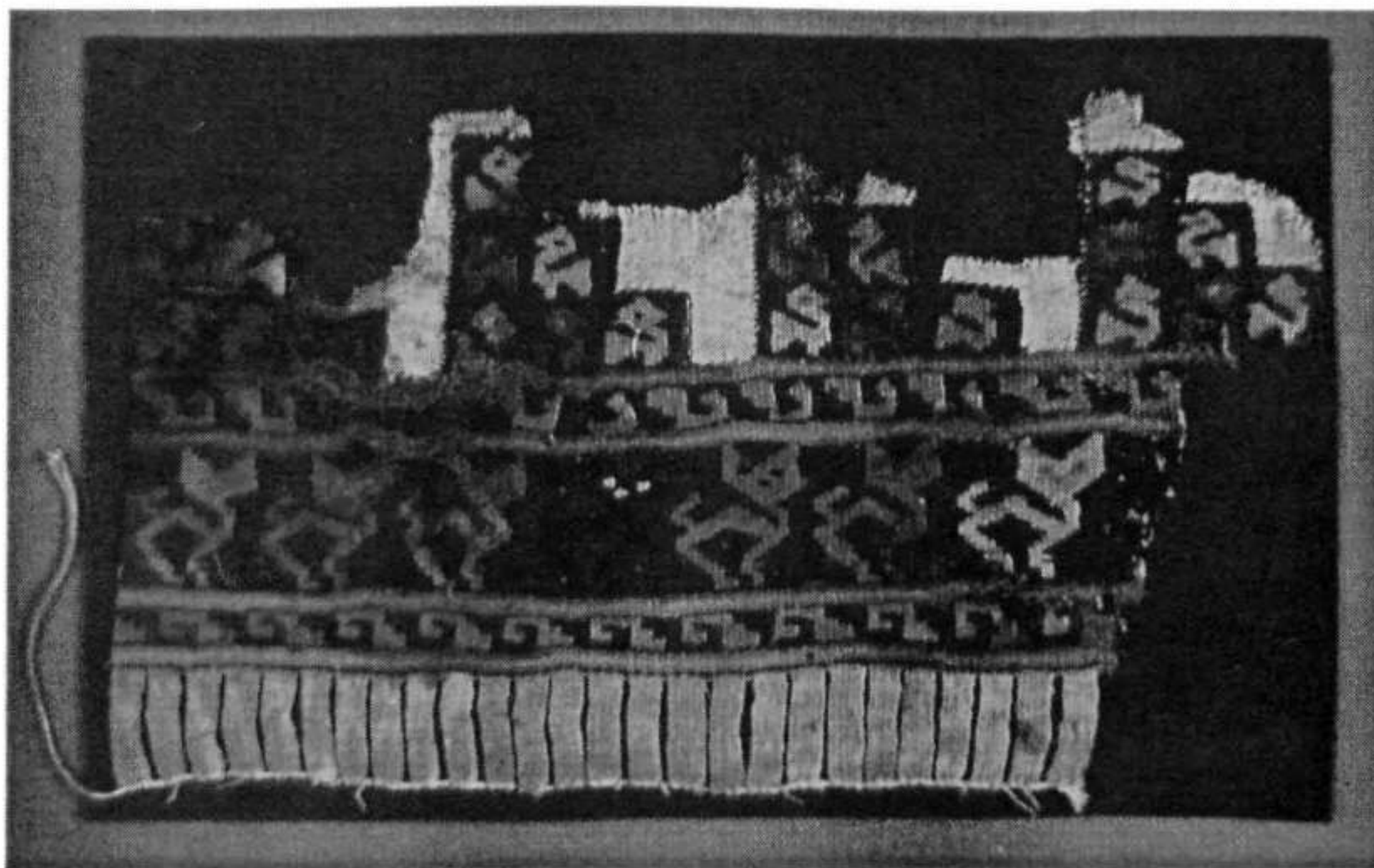


Figura 10: Tejido de estilo Chancay decorado con felinos enmarcados entre franjas de color y olas geométricas. Lana y algodón 25x39 cm. Colección del Museo de América. (Inv. 14.576).

Por último nos referiremos brevemente dos piezas, una de ellas en técnica de tapicería y la otra en tela llana con tramas suplementarias formando brocado⁴⁵. Tienen en común los diseños de "cabezas antropomorfas" como los citados, para el N° de Inv.14.628 analizado más arriba. Las urdimbres son de algodón "Z2S", el primer de ellos las tiene pareadas y las tramas de lana en la misma dirección, de diversos colores.

Los ejemplares chancay aquí ilustrados vienen a engrosar los ya publicados en la bibliografía especializada y confirman la existencia de una producción estandarizada de tejidos que repiten en técnica, formas, iconografía, etc. una serie de cánones establecidos.

El rol que jugó el tejido dentro de las redes comerciales del momento debió ser de primera importancia, a juzgar por el hallazgo de piezas fuera de sus valles de origen y de la mezcla de elementos de todo tipo que muestran los especímenes conservados en colecciones de todo el mundo. Es importante, pues, establecer siempre que sea posible, diferencias entre las distintas zonas de producción para entender el carácter y la dirección de esas relaciones. Hasta ahora hemos podido comprobar la existencia de dos importantes focos en la costa: el área central y el sur, así como algunos puntos de intercambio (valle de Supe, Pachacamac y Ancón). Un tercer foco de producción de gran importancia será desarrollado más adelante cuando hablemos del área norteña,

⁴⁵ Respectivamente N°. Inv.: 14.626 y 14.631 no incluidos en el Informe Preliminar de 1998 y publicados en el catálogo de Ramos y Blasco (1980) con los N°. 125 y 130.

pero antes describiremos una pieza que ilustra de nuevo el fenómeno del intercambio de rasgos y cómo éste llegó hasta el punto de hacer difícil la identificación del origen de una pieza.

La pieza con el N° Inv. 14624 de esta Colección es un taparrabo completo del que no poseemos ninguna información acerca de su procedencia. Está confeccionado en algodón marrón con hilos dobles "Z2S" y decorado con paneles rectangulares de tramas suplementarias de lana rosa, amarilla y ocre y algodón blanco y negro con la misma torsión y con variantes en "Z". Los hilos decorativos se entrelazan sobre la misma tela base en forma de brocado, en dos áreas, la mayor inmediatamente debajo de la cinta o atadura al frente, y la otra en el reverso del extremo inferior, ambas de forma rectangular. La misma decoración se encuentra en ambos extremos de las ataduras, que están rematadas además en flecos. En general la morfología es la misma que la de numerosos ejemplares chimú ilustrados por Ann Rowe (1984), aunque su tamaño es sensiblemente inferior⁴⁶. La prenda está compuesta de dos piezas de telar con una anchura de 40.5 cm. cada una, cosidas longitudinalmente mediante costura diagonal. La cinta o atadura se ha tejido de forma independiente y cosido transversalmente a la pieza central, con el mismo método. El motivo decorativo principal ocupa todo el espacio de los paneles que están enmarcados por varias franjas horizontales de color en cara de trama, y por sendas bandas de tramas complementarias con trama de sustitución, formando diseños de olas geométricas entrelazadas. Cuatro bandas de flecos han sido tejidas a parte y cosidas después en el remate inferior de todos ellos (dos del cuerpo central y dos de las ataduras). El motivo principal (véase fig.11) muestra una cabeza geométrica en líneas zigzagueantes que alternan con otras similares más estrechas y motivos triangulares. La misma figura ha sido docu-

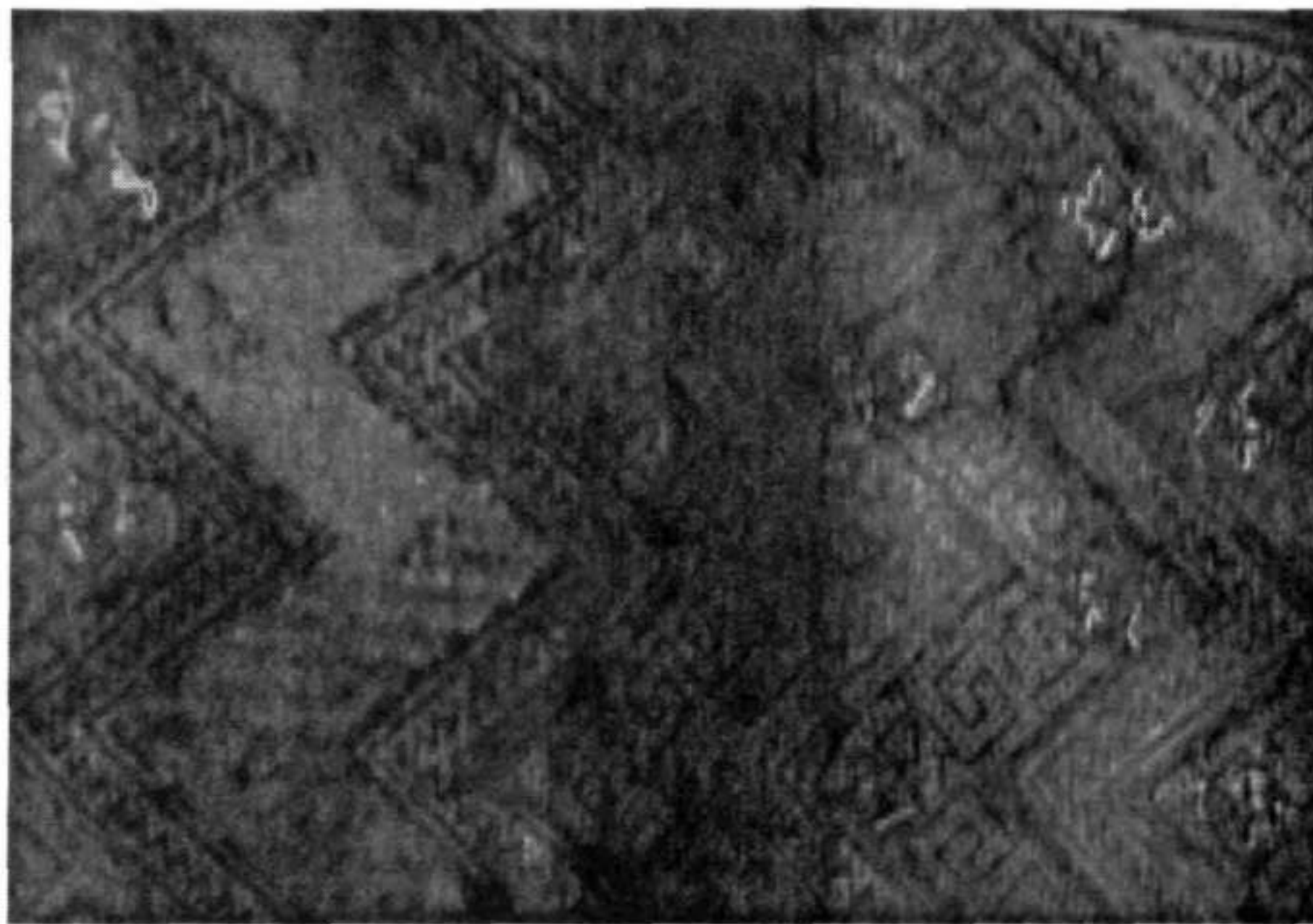


Figura 11: Detalle del motivo principal de uno de los paneles decorativos del taparrabo perteneciente a la Colección del Museo de América (Inv. 14.624). Lana y algodón. Nótese la costura de unión de las dos piezas que componen el cuerpo principal.

⁴⁶ La pieza mide 166.5 cm. de longitud y tiene una anchura de 81 cm. La cinta o atadura mide 280x13cm (doblada longitudinalmente = 26 cm.). Su morfología indica que sería vestido con el panel más grande al frente y el inferior en la parte trasera colgando doblado por encima de la atadura. Publicada en Ramos y Blasco (1980:174-175 Lám. XXXVIII Fig. E y Lám. XXXIX).

mentada en otros tejidos procedentes de varios valles de la costa norte peruana⁴⁷, al mismo tiempo, forma parte del repertorio iconográfico chancay⁴⁸.

Los rasgos técnicos y la morfología de la pieza del Museo de América nos hacen asignarla a este estilo y aquí nos sirve para ejemplificar la importancia de estas relaciones de las que estamos hablando.

En lo que respecta a la costa norte, ya nos referíamos anteriormente a la problemática Lambayeque-Chimú y a la falta de ejemplares arqueológicamente documentados para los primeros siglos de este periodo. Ambas pertenecen, sin embargo, a una misma tradición cultural que comparte muchos elementos. Las piezas de nuestra selección que describiremos a continuación ilustran, tanto la existencia de este "*sustrato cultural norteño*", como la dicotomía existente entre los estilos mencionados.

Un ejemplar elaborado totalmente en algodón de color blanco-beige en tejido llano 1x1, representa unas costumbres ligadas con el mundo religioso que compartieron los pueblos de la costa norte, al menos en este periodo⁴⁹. Está elaborado con hilos de algodón blanco-beige en tramas y urdimbres, en ambos casos con torsión "S" típica del norte. Tiene forma cuadrangular y dos de sus extremos presentan sendos cordeles, es más largo de los cuales mide 17 cm., también de algodón con varias hebras hiladas en "S" y retorcidas en "Z" y no presenta decoración. Aunque a priori la identificación de su función resulta difícil, es posible relacionar este ejemplar con la costumbre de depositar tejidos doblados o enrollados y posteriormente atados, que ha sido documentada en distintos sitios de la costa norte. En ocasiones estos tejidos son prendas a tamaño natural o miniaturas, mientras que en otros casos son telas de forma cuadrada o rectangular no asociables a la indumentaria (Rowe, 1984: 101 fig. 85; Bruce, 1986a: 98-105 figs. 4,5 y 15; 1986 b; Jiménez, Ms.3: 7- Figs. 1 y 8-11). Estos pequeños bultos o "*bundles*" parecen haber sido ofrendas y se asociaban tanto a contextos funerarios, como a otro tipo de conjuntos votivos depositados con varia-

⁴⁷ Rowe (1984 Figs: 38, 42, 52 y 52) asignadas al estilo Chimú, aun cuando la autora señala que este motivo no es común en los tejidos de este estilo (1984: 57); Desrosiers y Pulini, (1992: 157-158, Fig. 113) documentan un taparrabo de dimensiones muy similares a éste, con un motivo similar, y rasgos técnicos norteños; en Stone-Miller, (1994b: Pla.43) una camisa con un motivo similar es asignada a la costa norte en base a este motivo. Las técnicas descritas para el tejido del Museo de América aparecen también documentadas en los ejemplares arriba descritos.

⁴⁸ Tsunoyama, (1964: Pla. 36 y 83; Stone-Miller, 1994b: 208 N° 8B, Pla. 47 y 49). El origen de este motivo no está claro debido a que aparece en gran cantidad de piezas asignadas a Chancay de las que no se tiene información acerca de su contexto y procedencia. Por el contrario, aún siendo más escasos, algunos de los ejemplares documentados en los valles costeros del norte sí poseen tal información. Numerosas piezas del Museo de América muestran este diseño, una de ellas analizada anteriormente con el N° Inv. 14.631, procedería según nuestros datos, de la "costa central del Perú". Otra, que analizamos en el apartado siguiente (N° Inv.14.623) del "valle de Chancay". Su análisis técnico e iconográfico ha revelado, en el primer caso, una asignación a esta área, mientras que el segundo pertenecería al estilo Chimú. Esta última fue publicada en Ramos y Blasco (1980:179-180, Lám. XLI Fig. B). Este es un buen ejemplo del grado de complejidad que alcanzaron los intercambios entre estas dos zonas de la costa.

⁴⁹ Es el N° Inv. 14.739, publicado por Reindel (1985: 94), está completo y sus dimensiones son 22x20,5-23 cm.

dos motivos de carácter religioso conocidos en los Andes como “pagos”. De este modo debieron encerrar todo un simbolismo que, lamentablemente, no ha llegado hasta nosotros. El ejemplar del Museo de América presenta una serie de deformaciones que parecen indicar que en un tiempo estuvo enrollado o plegado y posteriormente atado usando los cordeles de los extremos⁵⁰.

En lo que se refiere a los dos estilos que se desarrollaron en los valles septentrionales durante esta época, nos referiremos a continuación a tres ejemplares de nuestra selección que podrían ser asignados a Lambayeque, aunque la identificación de este estilo textil no sea aún todo lo clara que nos gustaría.

Dos fragmentos de borde, posiblemente de una camisa o un manto, tienen los números, respectivamente, 14557 y 14712, pueden ser fácilmente asignados a la costa septentrional en base a sus rasgos técnicos (urdimbres de algodón simple “S”, tramas lana “Z2S”) y su morfología⁵¹. Una vez más la escasez de espacio nos impide detenernos en su análisis, pero destacaremos las técnicas de cara de trama y tapiz de ranuras con que han sido realizadas y que están rematadas en los dos casos en flecos con los mismos hilos de trama que se proyectan hacia fuera. Estuvieron unidas a otra pieza mediante una costura diagonal con hilos de algodón “S2Z”. La existencia de estos remates es común en los tejidos de esta área en estos siglos, dándose en diferentes variedades. La primera de las que aquí presentamos, ha sido documentada especialmente entre los tejidos Lambayeque de Pacatnamú (valle de Jequetepeque), así como en algún ejemplar publicado⁵² y presentan rasgos algo diferentes a los documentados en piezas chimú, por lo que podríamos considerarlo más afín al primer estilo.

Junto a éste existe otro ejemplar más complejo que desafortunadamente ha llegado hasta nosotros en estado fragmentario, por lo que la identificación de los motivos ha resultado dificultosa⁵³ (fig. 12). El perfil técnico es común al de las piezas de este área con ligeras variaciones.

Se trata de un fragmento de tapiz de ranuras con urdimbres de algodón blanco simples (1 hebra), un rasgo algo inusual ya que éstas suelen estar compuestas de hilos de dos hebras. No obstante la torsión sigue la dirección “S” típica de esta zona. Las tramas son de lana policromada y algodón “Z2S” y “Z”. Las aberturas dejadas por los cambios de color se han cerrado en algunas ocasiones mediante “dovetailing”, un sistema que, como vimos, suele aparecer más comúnmente

⁵⁰ Stone-Miller (1994b: 231 Figs. 154 y 155) publica dos piezas similares aunque las asigna a la costa central.

⁵¹ El N° 14.557 está publicada en Ramos y Blasco (1980: 108 Lám. XII Fig. b). Mide 47 cm. de largo y 7.5 cm. incluidos los flecos (3 cm.). El segundo ejemplar mide 15,7,5 cm. y conserva sólo los orillos de trama, lo publica Reindel (1985) con el n° 102.

⁵² Keatinge, (1978: 35 sup.); Hecker y Hecker (1990:146-148); Stone-Miller (1994:224 Fig. 105 a); Desrosiers y Pulini documentan un fragmento parecido, (1992: 151 Fig. 93), por último, la autora analizó numerosos fragmentos de este tipo en el Museo Nacional de Lima (Jiménez, Ms.1).

⁵³ N° Inv. 14574, publicado en Ramos y Blasco (1980: 124-125, Lám. XXIX Fig. E). Conserva los dos orillos de urdimbre y el izquierdo de trama y sus dimensiones son 21x24 cm.

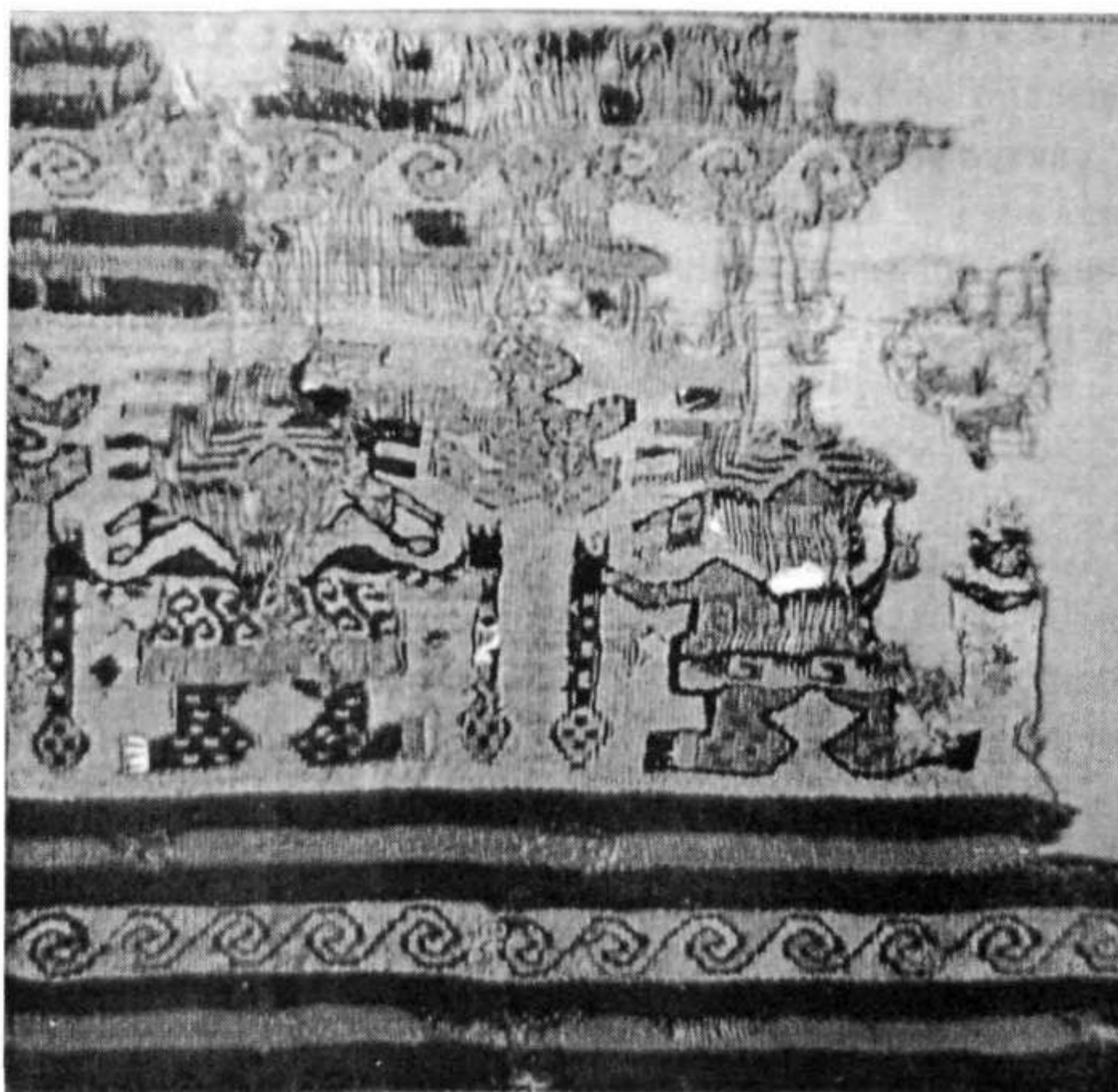


Figura 12: Tejido de estilo Lambayeque. Las figuras muestran los mismos atributos de estatus junto que ciertas diferencias en la decoración de la camisa y los colores. 21x24 cm.. Algodón y lana. Colección Museo de América (Inv. 14.574).

en los tejidos de tapiz chancay. La decoración central consiste en dos figuras principales y al menos dos secundarias, enmarcadas arriba y abajo por hileras horizontales de cara de trama en colores ocres y rojizos y olas de estilo naturalista. Las figuras principales son dos personajes ricamente ataviados con tocado de plumas, camisa y faldellín decorado con volutas y olas, que portan un bastón en cada mano. Están delineadas con tramas negras aunque en una se ha sustituido ésta por una en color amarillo en la parte inferior del motivo. Las figuras zoomorfas se disponen en la parte superior de esta sección central y su identificación no está clara.

Este tipo de personajes ha sido documentado dentro del estilo Lambayeque en otro tipo de materiales. El mural encontrado en el sitio de Ucupe, Valle de Zaña (Alva y Meneses, 1983), presenta una serie de figuras que poseen varias similitudes con las que aquí describimos: tocados de plumas, camisas y faldellines decorados (en alguno de los casos con olas) y portan dos objetos que, en ese caso, son identificados como vasos rituales. La composición está igualmente enmarcada por una banda inferior de olas. No obstante, hemos de señalar que otros aspectos como las alas o estos mismos vasos difieren en ambos ejemplares. El deterioro del tejido que analizamos impide comprobar la existencia de los característicos “ojos alados” de las figuras del mural. Por último, en ambos, las figuras han sido deliberadamente distinguidas entre sí mediante detalles decorativos (Alva y Meneses, 1983: 347). Por otra parte, tejidos procedentes del sitio de Pacatnamú muestran figuras semejantes de estilo Lambayeque (Keatinge, 1978:33, 35).

Las semejanzas con estas manifestaciones junto con el perfil técnico, nos permitirían relacionar esta pieza con las de aquella cultura centralizada en los valles más septentrionales de la costa norte. No obstante, quedarían por explicar aspectos como las diferencias estilísticas entre los tejidos de Pacatnamú, que parecen poseer un estilo más geometrizable, con los murales mencionados y la pieza del Museo de América, así como la presencia o no de determinados elementos de estatus en cada una de estas composiciones. Sin duda la escasez de piezas con iconografía compleja en contextos pertenecientes a la cultura Lambayeque, junto con la escasez de material textil Chimú Temprano son un obstáculo para esta tarea que esperamos pueda ser salvado con nuevos hallazgos.

La contraparte del desarrollo Lambayeque fue Chimú. Asignables a este periodo y a este estilo tenemos tres ejemplares pertenecientes a nuestra selección que describimos a continuación⁵⁴. La primera de ellas será referida brevemente ya que se trata de una pequeña tira de tapicería con ranuras decorada con la representación de veinte pequeñas plumas. Su procedencia norteña parece estar atestiguada por sus rasgos técnicos (urdimbres simples de algodón "S" y tramas de lana negra, amarilla, roja y algodón blanco "Z2S") así como por otras piezas similares documentadas por Rowe (1984: 79-80)⁵⁵.

La segunda de las piezas procede, según la Ficha de Registro, de Trujillo, un dato respaldado por el análisis técnico e iconográfico (Fig. 13). Se trata de una banda de tapicería de fino acabado compuesta por una serie de figuras dispuestas en diferentes rectángulos y que alternan con otros decorados con pequeños cuadrados. La disposición de los motivos indica que la banda debía ser vista en vertical. No presenta restos de costuras ni de ningún otro elemento que nos permita conjeturar cuál fue su función. Los hilos de la urdimbre son de algodón blanco muy finos, compuestos de dos hebras hiladas en "S" y torcidas en "Z". En las tramas se han utilizado numerosos colores, los más comunes en lana policromada, marrón oscuro, amarillo, fucsia, varios tonos de celeste, ocre y verde claro, así como algodón en su color blanco natural, hilados y torcidos en la dirección contraria a la del elemento anterior. Es sin duda una de las piezas más finamente tejidas del muestrario seleccionado, con 36 hilos/cm. en algunos casos. La técnica es de nuevo la de tapiz de ranuras que se han dejado abiertas, en un rasgo típico del norte. Otros elementos también presentes son el delineado de figuras con tramas de diferentes tonos en cada caso, que se enrollan en hilos de urdimbre en vertical y se entrelazan en horizontal, o los hilos flotantes por el reverso entre las áreas del mismo

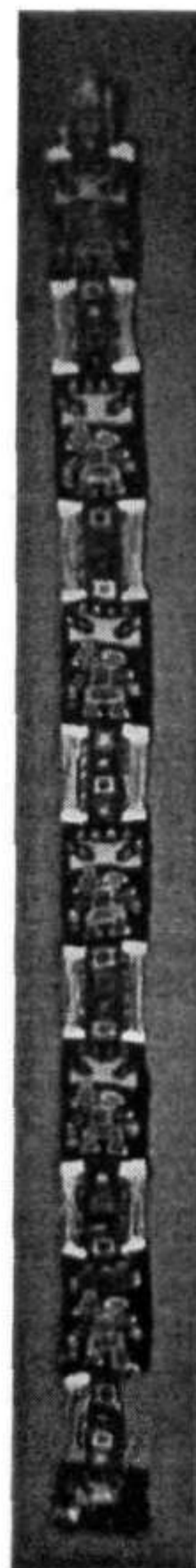


Figura 13: Detalle de la banda chimú decorada con personajes antrozoomorfos bajo estructuras arquitectónicas. Algodón y fibra de camélido Museo de América (Inv. 14.569)

⁵⁴ N° Inv. 14654 Publicado en Diputación de Huelva (1995:198-199 fig. 137) y Reindel (1985: 115). Conserva ambos orillos de trama y mide 2.5 cm. de ancho por 28.7 cm. La otra es el N° Inv. 14569 (Ramos y Blasco, 1980: 120-121 Lám. XXIII Fig. C). Igualmente cortada por ambos orillos de urdimbre conserva los de trama. Es una banda longitudinal que mide 69.5x4.2 cm. Por último el ejemplar n° 14.614 que conserva parte de los orillos de trama, midiendo 31,7x29,5 cm. Ramos y Blasco (1980: 162-164 Lám. XXV Fig. D) los datos de la ficha dicen que procede de Trujillo.

⁵⁵ Las piezas mencionadas son asignadas por Rowe a un periodo tardío de Chimú que ella denomina "*Toothed crescent headdress style*" caracterizado por figuras que visten tocados con terminación dentada. Esta producción, altamente estandarizada, elaboraba estos pequeños remates de tapicería que se cosían a las prendas y que se han encontrado también en la costa central (Ver por ejemplo Tsunoyama, 1964:pla.81).

tono (Rowe, 1984: 27). La presencia de hilos de trama formando bucles o "*looped-pile*" (Emery, 1980:148) es también un rasgo distintivo de los tejidos norteños de los primeros siglos del Intermedio Tardío, que será escaso en Chimú Tardío y Chimú-Inca. Todo ello indica una factura cuidadosa y elaborada, que difiere de aquella más masiva y estandarizada que vimos en Chancay y que se acentuará en el norte especialmente durante la ocupación incaica.

La figura que alterna con los cuadrados es un personaje antropomorfo con cabeza de ave, dispuesto de perfil y que se sitúa debajo de una estructura arquitectónica representada por un tejado rematado con una serie de elementos puntiagudos. Esta representación recuerda a aquellas comunes en el estilo Moche y están también ampliamente representadas en tejidos norteños de este periodo⁵⁶. El personaje en sí también tiene antecedentes Moche (Schmidt, 1929:199 fig. 2). Los atributos que lo acompañan, así como la estructura, posiblemente representando un templo o un lugar sagrado, ponen de manifiesto su importancia dentro del sistema de creencias de la población chimú.

La última pieza está confeccionada con hilos de algodón blanco en trama y urdimbre, con torsión "S" que forman un tejido llano 1x1 con tramas suplementarias de lana "S2Z" en colores fucsia y verde. Tanto los hilos de algodón como la factura en general de la tela base, es fina, mientras que la técnica decorativa representa ese estilo estandarizado que hemos visto predominar durante este periodo también en otras áreas de la costa. Está decorado con cuatro motivos en sendas esquinas, en los que se presentan cuatro aves esquemáticas en estilo geométrico, encerradas en una figura romboidal cuyos lados los forman olas geométricas. Las aves se agrupan en torno a dos ejes de simetría perpendiculares y alternan el color con el de la figura en la que se inscriben. Si bien el modo en que se representan es algo distinto, el motivo de las aves geométricas en torno a ejes de simetría forma parte del repertorio de este periodo, aunque se asocia generalmente a tejidos de la costa central (Means, 1932: 51 fig. 36; Stone-Miller, 1994b:211 fig. 31). El estilo es menos estandarizado que el veremos en el posterior periodo, cuando llegue a la costa norte la influencia incaica.

Los tejidos norteños documentados demuestran la existencia de dos estilos de gran fuerza y personalidad en esta área costeña durante el Intermedio Tardío. Estos dos estilos pertenecen, no obstante, a una tradición común, la norteña que sigue manifestándose en prácticas religiosas como la que ilustra el "*bulto*" textil analizado. Por último, hemos observado que en los primeros momentos de este periodo se llevaba a cabo una producción, si bien organizada y especializada, aún no tan estandarizada.

VI. EL HORIZONTE TARDIO (1460-1534 D.C.)

La presencia Inca en la costa comenzó a producirse en diferentes momentos a partir de la segunda mitad del siglo XV y tuvo un distinto carácter según las zonas.

⁵⁶ Donnan, (1978:81 Fig. 138) ilustra una pieza cerámica; en textiles ver Tsunoyama (1964) pla. 7, 36, 99; Donnan, (1986: 110).

El tejido se ha revelado una vez más como una espléndida fuente de información acerca de las variadas formas en que la influencia serrana se manifestó durante este lapso de tiempo.

Lo más sobresaliente de esta época es que una serie de elementos estilísticos y técnicos foráneos vuelven a superponerse a las tradiciones regionales dejando su impronta, como decíamos, en distinta medida y de diferente manera.

Por otra parte, el estilo Chimú, muy apreciado por los Incas, se encontrará a lo largo de la costa, tanto en piezas de factura norteña movilizadas mediante redes comerciales, como en imitaciones de una serie de motivos estereotipados, que serán incluso interpretados por tejedores de diferentes valles. Las redes comerciales tan importantes a lo largo de todo el desarrollo histórico del área central andina y a las que hemos hecho repetidas alusiones, se extenderán más allá hacia el sur (Menzel, 1977: 28; Rowe, 1984:121).

La producción organizada y estandarizada de tejidos será incluso más patente en esta época, predominando técnicas, especialmente el brocado, que implican un gasto más reducido de tiempo y de una materia prima escasa en la costa como es la lana. Otras, como la tapicería, que se generalizan antes, seguirán siendo ampliamente utilizadas existiendo una marcada diferencia entre ejemplares de fina factura y aquellos mucho más burdos. En la estética, las figuras aumentan en tamaño en muchos casos, ocupando muchas veces la mayor parte del espacio disponible, mientras que el estilo tiende a la geometricidad y a cierta abstracción.

Influencia serrana, estandarización, extensión del estilo Chimú (denominado en este periodo Chimú-Inca) e intensificación de redes comerciales, son aspectos que podemos de nuevo ver reflejados en las piezas que componen nuestra selección. De éstas, salvo tres piezas que muestran rasgos técnicos y estilísticos característicos del norte, el resto refleja una mezcla que es precisamente el fruto de este intenso flujo de productos, ideas y personas. Esta superposición de caracteres serranos y norteños opaca en alguna medida la nitidez de las tradiciones regionales y las hace aún menos diferenciables, especialmente en lo que respecta al norte y el centro de la costa. Esto no implica que tales tradiciones desaparezcan completamente bajo la presencia Inca, sino que nos está hablando de la existencia de una serie de productos de élite con los que se está comerciando, que se hacen eco de estas "modas" y que constituyen el grueso del material que ha llegado hasta nosotros.

Ya dentro de nuestro conjunto y procedente de la costa sur, según los datos de la Ficha de Registro, está un fragmento de tela llana de algodón en tejido llano 1x1 con tramas suplementarias de lana negra y marrón formando en la parte superior una estrecha franja de felinos entrelazados y ocupando todo el área central, un diseño clásico de esta época (fig. 14)⁵⁷. Se trata de un per-

⁵⁷ Es el N° Inv. 14570 que no conserva ningún orillo, 16.5 x 22.5 cm. Un ejemplar del Museo de América con un diseño muy similar fue estudiado por Reindel con el n° 26 (1985: 43 Fig. 8 y 90).



Figura 14: Motivo antropomorfo chimú-inca con apéndices que decora una pieza procedente de la costa sur. Algodón y lana 16,5x22,5 cm. Museo de América (Inv. 14.570).

los datos que poseemos, fuera fabricado en aquellos valles siguiendo adaptando los temas norteños apreciados por los individuos de las élites locales. Por otra parte, la torsión simple en "S" de los hilos de la tela base supone, sin embargo un punto discordante, como ocurre con la pieza de Rowe, dificulta su interpretación.

En cualquier caso este tejido plantea de nuevo la existencia de importantes intercambios de productos y elementos iconográficos que se intensifican en este periodo, con especial énfasis en aquellos procedentes de los valles septentrionales.

En el mismo contexto hemos de situar los dos siguientes que describiremos. De ellos no poseemos dato alguno sobre su origen, pero ambos son consistentes en presentar elementos técnicos de la tradición de los valles centrales junto con temas procedentes del área norteña⁶⁰.

sonaje con un tocado que ha sido descrito por Rowe como el elemento característico del "*Plain crescent headdress style*", un estilo contemporáneo a la presencia Inca de la costa norte⁵⁸. Lo más llamativo de este caso son los apéndices que forman los brazos y que son casi idénticos a los de otra pieza recuperada por Uhle en Poroma, Nazca (Rowe, 1984:142 fig. 139)⁵⁹.

Una pieza ilustrada por Tsunoyama (1964: fig. 24) procedente de Palpa, presenta una figura con el mismo tipo de apéndices. Es posible que se trate de un elemento sureño y que el ejemplar que tratamos, tal y como indican

⁵⁸ Numerosas piezas con este diseño se encuentran documentadas en colecciones de todo el mundo: Rowe, (1984:121-134); Means (1932: Fig. 62); Lapiner (1976: Fig. 661); Tsunoyama (1964: Fig. 47); Schmidt (1929: 504 Fig. 2); Stone-Miller (1994b:233 Fig. 165). El ejemplar del Museo de América está publicado en Ramos y Blasco (1980:121-122; Lám. XXIV Fig. A).

⁵⁹ Este ejemplar fue también documentado por O'Neale y Kroeber (1930 Pla. 28b).

⁶⁰ El primero es el N° Inv. 14572 y conserva tan sólo un pequeño fragmento de orillo en la esquina superior derecha. Sus dimensiones son 30.5 x 12.3 cm. El segundo (N° Inv. 14573) conserva el orillo superior de urdimbre y un fragmento del de trama lateral izquierdo. Es un rectángulo apaisado que mide 18 x 41 cm y posee urdimbres horizontales, como influencia de las tierras altas.

La primera es una tela llana 1x1 de algodón marrón oscuro con urdimbres "Z2S" y tramas simples "Z" en la base, los hilos suplementarios están hilados y torcidos también en "Z2S" y son de colores amarillo, rojo-rosado, marrón oscuro y azul, éste último casi totalmente perdido debido a que los hilos son de algodón, una materia difícil de teñir. La decoración consiste en una hilera horizontal de personajes antro-po-zoomorfos con cabeza de felino, que están ataviados con camisas, faldellines y el clásico tocado "*plano*" que veíamos anteriormente. En este caso, a pesar de que tanto el estilo como el tema son norteños, damos prioridad al análisis técnico para proponer una procedencia tentativa en los valles centro o centro-norte.

La tapicería que describiremos a continuación es también ilustrativa de esta mezcla de elementos de variada procedencia que venimos resaltando. Está decorada por figuras antropomorfas de estilo Chimú-Inca acompañadas por otros motivos zoomorfos y geométricos. La composición está organizada en "*paneles*" rectangulares centrales enmarcados arriba y abajo por bandas horizontales de color en cara de trama y olas. Sabemos que el tejido estuvo compuesto al menos por cuatro de estos paneles, aunque sólo uno se ha conservado completo, del segundo falta una pequeña parte en la esquina inferior y del cuarto se preserva un pequeño fragmento que correspondería a la esquina superior izquierda. Cada unidad tiene una figura antropomorfa central representada con cierta geometricidad y que, al igual que motivos similares representados en otras piezas de esta selección, viste una camisa y un faldellín decorado con olas, además de orejeras cuadrangulares. Porta dos objetos en sendas manos, y su identificación es difícil, pero que asemejan vasos o copas. Un hecho a resaltar es la ausencia del tocado, que constituye uno de los atributos más importantes en este tipo de personajes. En la parte superior, sobre la cabeza, sin embargo, se ha representado la figura de un mono de perfil. El tamaño de ésta y las orejeras que lleva, hacen pensar que tiene cierta importancia en el significado de la composición. Alrededor de ambos motivos y aparentemente sin un orden, pequeños pájaros esquemáticos con el típico estilo Chancay, así como otras figuras rellenan el espacio sobrante.

Los colores rojo y amarillo⁶¹ constituyen las tramas de lana en hebras "Z2S" que cubren completamente las urdimbres de hilos de algodón con la misma torsión aunque pareados, esto es, una trama por cada dos urdimbres. Este procedimiento fue anteriormente mencionado en relación a una tapicería de la costa central (N° Inv. 14571 con un ejemplo idéntico en Barcelona). Las ranuras grandes resultantes de los cambios de color se han cerrado por el sistema de las tramas que enlazan una urdimbre del campo contrario. Se han utilizado tramas excéntricas para algunos detalles curvilíneos. Por último mencionar que se conservan restos de una antigua costura de algodón "Z2S" que uniría esta pieza con otra por su lateral derecho.

Si desde el punto de vista técnico podemos ver una clara procedencia de los valles centrales de la costa, la iconografía muestra también elementos pertenecientes a la tradición del área, como los pequeños pájaros y el mono, y la interpretación del tema foráneo, que constituiría la figu-

⁶¹ Estos mismos tonos combinados aparecen en los ejemplares antes descritos con los N°. 14558 y 14628, unas piezas Chancay caracterizadas por su técnica de tramas complementarias con trama de sustitución. Asimismo, la vemos documentada en otros ejemplares de la costa central (Desrosiers y Pulini, 1992: figs. 12, 13, 29 y 36).

la figura antropomorfa principal, del que se ha omitido un importante elemento, demuestra una vez más el carácter de la producción a gran escala norteña de estos siglos.

En lo que respecta a la producción Chimú-Inca de los valles del norte, muestra un fuerte conservadurismo técnico e iconográfico, pero está sujeta a ciertas influencias de tierras altas en la forma en que se representan los temas tradicionales.



Figura 15:
Banda
chimú-inca.
Algodón,
lana y pelo
de vizcacha.
Museo de
América
(Inv. 14.584)

Presentamos siete piezas asignadas a este periodo por las características de su manufactura y sus diseños. Como hicimos en otra ocasión, utilizaremos las siglas asignadas durante el análisis para una mayor claridad en nuestra exposición⁶². Tres de ellas están entre las de factura más fina de toda la muestra aquí descrita y su estado de conservación es, en general, bueno.

Uno de los ejemplares más sobresalientes de esta muestra y de la Colección del Museo de América es la que denominamos MA19 (fig. 15). Consiste en una banda de tapicería completa, rematada a ambos extremos, respectivamente, por una y dos borlas y por un largo fleco de hilos de lana. Ha sido asignado a este grupo por las grandes similitudes que en morfología, estilo y técnica presenta con otros ejemplos arqueológicamente documentados, no obstante, la torsión "Z2S" de las urdimbres de algodón, es inusual en estos tejidos norteños. Las tramas son de lana y algodón con hilos idénticos.

Varias de estas bandas Chimú se han documentado especialmente para tiempos tardíos, muchas de ellas como parte de "sets" de prendas masculinas compuestos además por camisas, taparrabos, mantos o turbantes⁶³. Estas piezas, pertenecientes a miembros de la élite, muestran complejos motivos decorativos, como ocurre con la banda del Museo de América. El más importante de ellos en este caso

⁶² MA19: N° Inv. 14584 es una banda completa publicada en Ramos y Blasco (1980:134 Lám. 26 Fig.C), dimensiones: 205 x 6 cm. (banda tejida: 165 cm. borla: 15cm. fleco final: 25 cm.); MA21: N° Inv. 14593 sin orillos, dimensiones: 16x24.5cm. Ramos y Blasco, 1980:143 Lám. XXX Fig. C; MA25: N° Inv. 14579, conserva orillos de trama y terminaciones de la urdimbre, mide 77.5 x 6.2 cm. Ramos y Blasco, 1980:130 Lám. XXV Fig. C; MA31: N° Inv. 14609, conserva un sólo orillo de urdimbre y mide: 26.3x25.5 cm. Ramos y Blasco, 1980:159, Lám. XXXIV Fig.C.

⁶³ Ver los ejemplos publicados en Rowe (1980: Figs. 26,29, 30) procedentes de la plataforma funeraria de Las Avispas, en Chan Chan, contemporánea a la presencia Inca en la costa norte. Otros ejemplos similares a los primeros en Rowe (1984: Figs. 46, 47, 64, 72, 106, 107 y Pla. 21). Por otra parte, Uhle recuperó fragmentos de estas bandas en los sitios "H" del valle de Moche y de Chan Chan (O'Neale y Kroeber, 1930 Pla. 45 a y b y 47). La autora tuvo la oportunidad de ver una banda muy similar encontrada en el sitio de Puruchuco en las inmediaciones de la actual ciudad de Lima.

es una figura zoomorfa semejante al "*Moon Animal*"⁶⁴. Lleva un tocado "*plano*", larga cola y el cuerpo decorado con "*motas*" de color y en general su representación es geométrica y algo esquemática. A ambos extremos de la banda, franjas horizontales de color y pequeños pájaros típicos del estilo Chimú, completan el conjunto, situándose las figuras principales en la sección central. Los colores son variados y muy bien conservados, y destaca especialmente el fondo en un rojo brillante. Junto a él, varios tonos de ocre, verdoso, amarillo y el blanco natural del algodón, completan la composición.

Por el revés, las hebras del mismo color flotan unidas de unas áreas a otras en las que éste se repite, los motivos están delineados - aunque estas líneas se hacen más gruesas - en tonos contrastantes que varían, todo ello dentro de la tradición regional.

Las borlas se han elaborado⁶⁵ con hilos de algodón, lana de camélido y fibra de vizcacha o una especie similar que hemos podido identificar gracias a análisis macroscópicos⁶⁶. La utilización de estos preciados materiales hacen de este ejemplar una pieza excepcional, hecho que corroboran su morfología, motivos, etc. En su extremo superior se han bordado motivos en espiral, un elemento encontrado sólo en los ejemplos más elaborados (Rowe, 1984).

Un fragmento de una banda similar (MA25, ver nota ⁵³) en la misma técnica con hilos siguiendo el patrón norteño en urdimbres (algodón "S2Z" y tramas de lana y algodón "Z2S") es también contemporáneo a la presencia Inca y fue encontrado en el valle de Supe⁶⁷. La iconografía pertenece al denominado "*plain crescen style*" y las figuras son aves representadas de perfil junto con otros elementos geométricos, y sus rasgos estilísticos son similares a los de la pieza antes descrita⁶⁸. A diferencia de la pieza descrita en primer lugar en este capítulo, este ejemplar fue fabricado en los valles norteños y llegó a la costa central mediante redes comerciales.

⁶⁴ A pesar de esta similitud, esta figura carece de los elementos que caracterizan a este ser durante el periodo Inca (Vogel, Com. Personal, 1999, Ver también Mackey y Vogel, En prensa).

⁶⁵ Para una descripción del modo de elaborar estas borlas ver Rowe (1984:72).

⁶⁶ Agradezco a D. Andrés Escalera, Director del Area de Conservación del Museo de América de Madrid, la ayuda prestada en todo momento en la realización de dichos análisis. Asimismo quisiera agradecer la atención prestada por D. José Luis Gómez, de la Fac. de CC. Biológicas y a D. Sebastián Sánchez-Fortún, de la Fac. de Veterinaria de la Universidad Complutense de Madrid, quien amablemente proveyó un detenido análisis de nuestras muestras. Una de las de lana poseía rasgos muy similares a los de la fibra de vicuña, no obstante, dados los problemas existentes para este tipo de identificaciones, hemos de mantener una postura conservadora al respecto. Otra de las muestras analizadas pudo ser identificada como pelo de vizcacha en base a las características de su córtex externo y el diámetro medular.

⁶⁷ La presencia chimú-inca en este valle fue ya documentada por Uhle en materiales publicados después en Kroeber, (1925:239-249 Pla. 70g-n) y Menzel (1977: 29-37).

⁶⁸ Means, (1930: Pla. XXII) ilustra una banda chimú-inca cuya morfología es idéntica al ejemplar MA19 y su iconografía igual al que aquí analizamos.

El fragmento de tapiz ranurado que denominamos MA31 tiene también factura norteña y está fabricado con hilos de urdimbre y trama idénticos a los de la anterior, y estilísticamente presenta una composición compleja con figuras zoomorfas de gran estilización y geométricidad. Las figuras podrían ser tentativamente identificadas como un ave y un mono, ocupan todo el área decorada y muestran largos apéndices y un grueso delineado. El fondo en color negro con círculos amarillos no es muy usual aunque éstos han sido documentados en otras piezas del mismo periodo y estilo. Del mismo modo, las figuras de este ejemplar no tienen paralelo en ninguno de los ejemplares similares que hemos podido consultar, sin embargo, sus elementos estilísticos en general muestran características similares a las piezas del "*plain crescent*" a que venimos haciendo repetida alusión⁶⁹. El estado fragmentario de esta pieza impide determinar su función.

Otro ejemplar en estado fragmentario que forma parte de nuestra muestra, es llamativo por volver a presentar cierta "mezcla" de elementos norteños (predominantes) y de la costa central⁷⁰. Está decorado con representaciones de "cabezas antropoformas" semejantes a las del taparrabo Chancay que analizamos en el pasado apartado, aunque en este caso, la composición se compleja con aves esquemáticas, todo ello en un estilo muy geométrico que recuerda al del "*Bird Lot Style*" que define Rowe (1984: 37-66). El mismo diseño, ha sido representado en murales en la Ciudadela Gran Chimú en el sitio de Chan Chan (Pillsbury, 1993:83-88 y figs. 92-95), por lo que se puede afirmar la asociación de este tejido al periodo Chimú - Inca. La presencia de estos motivos en la costa central ilustra la amplia difusión que la iconografía y otros elementos culturales chimú alcanzaron durante el P. Intermedio Tardío y la época Inca. Los rasgos técnicos de esta pieza confirman su filiación norteña, aunque no deja de sorprender que, si bien la mayor parte de los hilos de la urdimbre estuvieran torcidos en la dirección tradicional "S2Z", una parte de ellos, mostrarán la contraria. En todos los casos son de algodón, mientras que las tramas, de colores variados en una gama algo apagada, son todos de lana "Z2S". La técnica es la tapiz kelim, muy usual en tejidos de finura y calidad con este fragmento.

Dos piezas han sido asignadas a este periodo en base al estilo a su morfología. Una de ellas es una pieza completa de forma más o menos cuadrangular elaborada completamente en algodón blanco con hilos finos en "S" y rematada en sus cuatro esquinas con sendas borlas y en los bordes con franjas de cara de trama y flecos. Además de los hilos típicamente norteños, la técnica principal es tela llana 2x1, característica de Chimú (Rowe, 1984:25) y las borlas se han elaborado de la misma manera que vimos anteriormente con la banda de tapicería (*Ver supra*)⁷¹. Junto al estilo, la función, decíamos, es lo más característico del periodo. Piezas como ésta han sido identificadas como "*squares*" o "*carrying cloths*" y asociadas al periodo Chimú-Inca por otros autores

⁶⁹ Rowe (1984:131-141). Los círculos decoran un manto del "*pelican style*" del mismo periodo publicado en la misma obra (Fig. 79).

⁷⁰ Lo publican Pilar Vega (1930) con el n° 20(40) y Ramos y Blasco (1980: 172-174 Lám. XXXVIII Fig. D). Mide 34,5x14,5 cm. y no conserva orillos.

⁷¹ N° Inv. 14.762 dimensiones totales 42-45 cm. x 45-47; las borlas median un máximo de 14 cm. y la banda de flecos tenía una anchura aproximada de 1,5 cm. Está publicada en Reindel (1985:92) con el n° 28a.

(Rowe, 1984: figs. 151-152 y 155; plate 23) y su función, que se mantiene en la actualidad, era la de guardar o portar objetos en su interior. En lo que respecta al ejemplar del Museo de América, sus rasgos generales son iguales a los de un tipo de prendas de fina factura, fabricadas completamente en algodón fueron asociadas por Ann Rowe al "*Pelican Style*", datado en época Inca (Rowe, 1984: 95-119). Nosotros, por otro lado, tuvimos la oportunidad de estudiar un ejemplar muy similar procedente del sitio de Cabur en el valle de Jequetepeque con un acabado más fino que la que aquí analizamos, lo que demuestra que este tipo de piezas fueron fabricadas de forma estandarizada y distribuidas entre los grupos de élite de los distintos centros regionales Chimú durante el Horizonte Tardío. Es importante destacar, por último, que el ejemplar de nuestra selección presentaba unas manchas de origen orgánico en su cara interior que indican que envolvió una sustancia, posiblemente vegetal, que pudo haber sido ofrendada en un "pago" como aquellos en los que seguramente fue utilizada la pieza de Cabur, con manchas similares (Jiménez, Ms. 3: 20-22 figs. 8-11). En efecto, la fragilidad de la tela hace poco probable que pudiera ser utilizado para cargar objetos en contextos domésticos.

Otro ejemplar cuya morfología podemos asociar a piezas chimú-inca es el N° Inv. 14.703, que tiene la forma de una banda completa por sus orillos de trama y cortada por los de urdimbre⁷². Este elemento está compuesto por hilos de algodón con torsión "Z2S" y con tramas del mismo material con torsión "Z" salvo un caso en la dirección contraria. La técnica es la de tapiz de ranuras, con pequeñas aberturas sin cerrar y la decoración parecen ser figuras de árboles con raíces, ramas y frutos. Quizá el rasgo más llamativo, y que nos ha ayudado a su clasificación es que presenta una especie de "*forro*" en su parte trasera, compuesto por una tela abierta en forma de redcilla, elaborada con hilos de algodón finísimos torcidos a la manera norteña en "S". Esta tela se ha doblado varias veces sobre sí misma hasta reducirse a la anchura de la banda y se ha fijado a ella mediante costuras, de modo que constituye una suerte de "acolchado". Este procedimiento de dar volumen a las piezas, se ha documentado en el estilo Chimú-Inca (Rowe, 1984, ejemplos en Figs. 60-66, 75, 88-89, 125-127) aunque el procedimiento usual era rellenar las telas con algodón en bruto⁷³. La pieza del Museo de América, por sus dimensiones, se asemeja a las tiras de una tipología de sombrero que vemos aparecer en este periodo, y que también se acolchaban (Rowe, 1984 figs. 75, 125-127). Es posible, por tanto, que perteneciera a una de estas piezas. Motivos vegetales se han documentado en el mismo estilo (Rowe, 1984, Figs. 134-135), aunque son algo menos usuales que otro tipo de representaciones. Por último, si bien los hilos de la urdimbre no responden a los patrones más comunes de éste área, sí lo hacen el uso del algodón para las tramas y la manufactura de los hilos del "forro", lo que, junto con el resto de elementos que hemos descrito, nos permite asignar tentativamente esta pieza al estilo Chimú-Inca.

En contraste con los tres anteriores, el fragmento "MA21" presenta una factura más modesta y menos brillantez. El algodón de las urdimbres está hilado como en el ejemplo ante-

⁷² Dimensiones: 68 x 4 cm. grosor 0,5 cm. Estudiada por Reindel (1985: 116-117 Fig. 24) con el n° 85. 71 N° Inv. 14.762 dimensiones totales 42-45 cm. x 45-47; las borlas medían un máximo de 14 cm. y

⁷³ Una excepción, sin embargo, la constituye un sombrero ilustrado en Rowe (1984 Fig. 127) que estaría acolchado con otra tela.

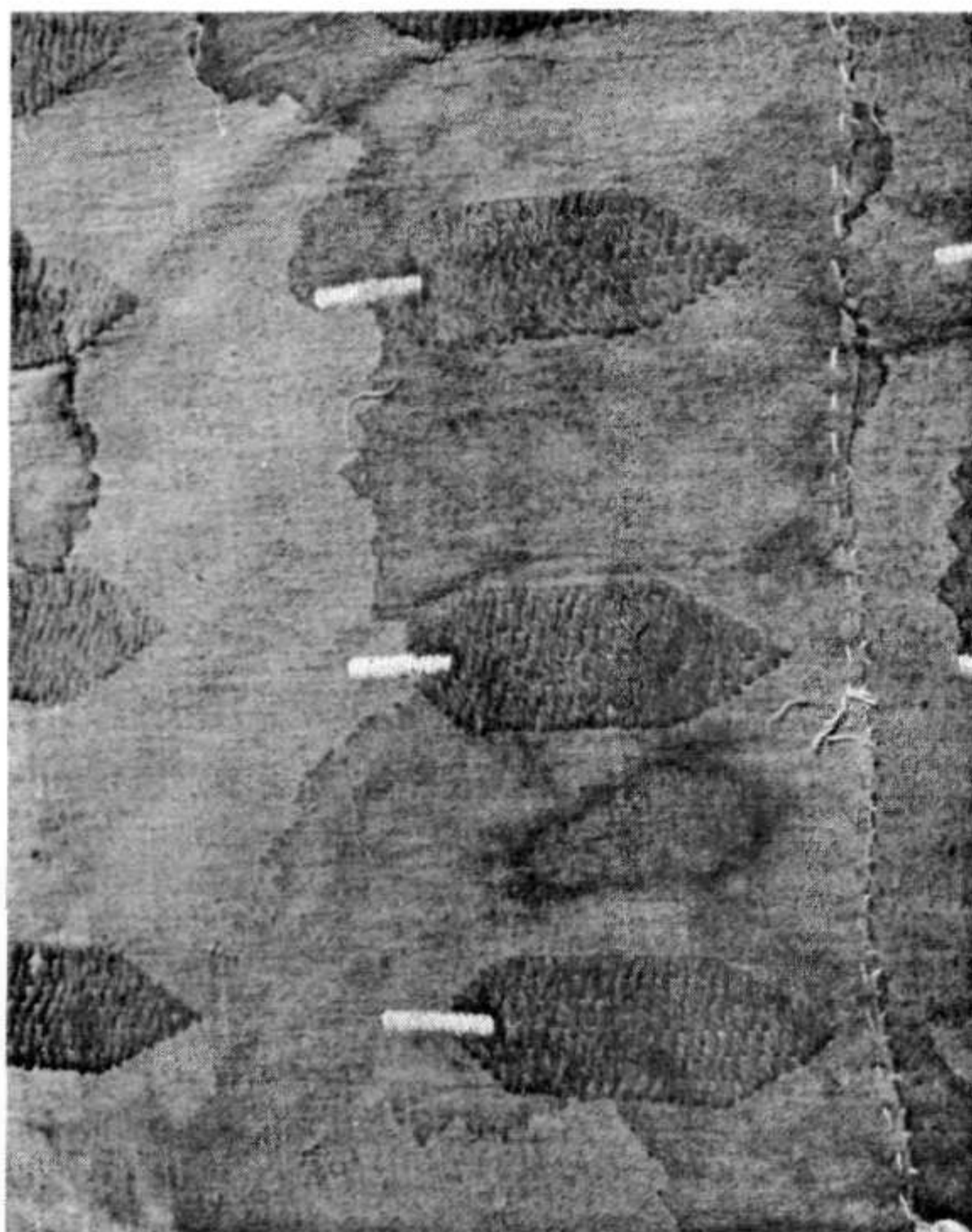


Figura 16: Detalle del manto chimú-inca decorado con representaciones de plumas. Algodón y lana. Museo de América (Inv. 14.675).

rior y las tramas predominantemente de algodón pero también hay hilos de lana, en ambos casos dobles "Z2S" o simples "Z". Hay que destacar, no obstante la presencia de fibra de camélido con torsión "S2Z" que hemos observado en un ejemplo anterior igualmente procedente de la costa norte. La técnica de nuevo es la de tapiz de ranuras. La pieza en estudio es de pequeño tamaño y ha sido cortada por tres de sus lados con lo que su morfología inicial es desconocida. Está decorada con dos aves de perfil que llevan un tocado plano muy simplificado, y una de ellas delineadas por tramas contrastantes insertadas con aguja, de nuevo este delineado es más grueso que en periodos anteriores. Algunos detalles en el diseño, como un tamaño ligeramente inferior de una de las figuras, la ausencia del delineado en esa misma y el hecho de que en la otra se haya realizado con dos tonos diferentes, pueden interpretarse como muestras de un menor cuidado.

Los diseños son muy similares a ejemplares Chimú-inca de plumas (Rowe, 1984 figs. 187 y 189) decorados con aves con y sin tocado.

En general, esta pieza muestra una variedad algo menos elaborada de los tejidos que estaban siendo producidos en estos siglos y que podrían haber estado destinados a otros miembros de la élite o el aparato estatal de más bajo estatus social⁷⁴.

Terminaremos nuestro recorrido por el periodo tardío de la costa norte analizando uno de los ejemplares más sobresalientes de la Colección del Museo de América, un manto chimú-inca que se encontraba extraviado y que fue recientemente hallado (fig. 16)⁷⁵.

Como suele ser habitual en este tipo de prendas, el cuerpo principal está formando por dos piezas unidas longitudinalmente por medio de una costura formando la tela base, de algodón

⁷⁴ A este respecto ver Boytner (1998) quien presenta un modelo de estratificación social en el sitio de Pacatnamú a partir del estudio de sus tejidos.

⁷⁵ Su N° de Inv. es el 14.675 y aunque aparentemente está completo, hay indicios razonables para pensar que su morfología no es original. No está publicado en ninguno de los trabajos sobre tejidos del Museo de América a que venimos haciendo alusión y sólo recientemente ha sido mencionado por Ecija y Verde (en prensa).

beige con tramas y urdimbres hiladas en dirección "S" y que se cruzan en un ritmo 2x1 formando un ligamento de tela llana. La técnica decorativa es la de "brocado" o tramas suplementarias, que son de lana amarilla y roja y de algodón blanco, todos ellos con hilos de una hebra en "Z". Estos elementos suplementarios forman un diseño de plumas que se alienan a lo largo de todo el cuerpo principal del manto (Fig. 19). En cada extremo se han cosido dos piezas de tapiz kelim, una con diseños de plumas y otra con figuras de olas en un estilo naturalista típico del norte. Todas ellas tienen urdimbres de algodón "S2Z" y tramas de lana amarilla y roja en la dirección contraria y algodón blanco con hilos pareados en Z en la tapicería con plumas, y "Z2S" en aquellas con olas. Estas últimas, que se sitúan a los extremos, terminan en flecos.

Estos mantos formaban parte de la indumentaria masculina durante el periodo Chimú-Inca, y posiblemente también durante el anterior y era habitual que se decoraran con este tipo de diseños de plumas, en una especie de "imitación" de aquellos que debieron fabricarse con plumas auténticas, y debieron estar reservados a los personajes de más alto rango de la sociedad⁷⁶. Los incas supieron valorar este tipo de trabajos y es por ello que estos motivos se difundirán a lo largo de la costa durante el Horizonte Tardío⁷⁷. En este caso, las plumas representadas son de color amarillo y de ellas hay tres tipos ligeramente distintos que se ordenaban en hileras horizontales de cada uno de ellos. La gran similitud de estas figuras con las de los ejemplos publicados, evidencia la estandarización de este tipo de piezas, que, aun variando algunos de sus motivos "secundarios" estaban compuestos por los mismos elementos.

Un rasgo destacable del ejemplar del Museo de América es su gran tamaño, que según se presenta en la actualidad, alcanza los 232 cm. de longitud y los 91,5 cm. de anchura. No obstante, la pieza muestra evidentes signos de haber sido intencionalmente cortada en varios pedazos y posteriormente recompuesta, que las dimensiones fueran aún mayores.

En definitiva, este manto muestra la importancia de esa producción estandarizada que hemos mencionado como un rasgo característico de este periodo en la textilería norteña y que pone de manifiesto el modo en que los Incas adoptaron algunos elementos de la cultura Chimú que se convirtieron en objetos de élite, al tiempo que contribuyeron a su producción masiva y especializada.

Por último, y a parte de todos estos, nos referiremos brevemente a un ejemplar del que no podemos ofrecer más que una asignación tentativa. Es el número 14560 y consiste en una banda de tejido de algodón en las urdimbres y las tramas y lana en éstas últimas, todos en hilos dobles "Z2S". La técnica es la de cara de urdimbre con una franja decorativa a base de urdimbres complementarias (Emery, 1980:150-153) formando diseños de olas geométricas entrelazadas. Esta franja se dispone a lo largo de toda la banda que mide 245.5 x 7.6 cm. con uno de los extremos cortado, ocupando un tercio de la anchura. Las tramas, que quedan totalmente ocultas por el otro elemento, son pareadas en las áreas lisas de color y se simplifican en el área decorada siguiendo un procedimiento similar al ya mencionado (Ver nota ¹⁸).

⁷⁶ Un ejemplar muy similar está ilustrado en Rowe (1984: Plate 11).

⁷⁷ Ver nota ³⁵.

El color predominante es rojo oscuro en un tono más habitualmente encontrado en los tejidos de la costa sur, al igual que el tono de azul que forma parte de la decoración, junto con el amarillo y el verde. Las técnicas de predominio de urdimbre que hemos visto hasta ahora se presentaban igual en piezas del sureñas, por lo que se puede proponer una posible procedencia meridional de esta pieza. Otra banda ilustrada por O'Neale y Kroeber, (1930:54 pla. 17e) procedente también del sur, es similar en la disposición de su decoración, y está trabajada en una técnica de urdimbre, aunque en otra variedad. El periodo al que pueda pertenecer la pieza del Museo de América no está claro, ya que no guarda similitud con ningún ejemplar documentado en las colecciones revisadas, sin embargo parece tratarse de un ejemplar tardío (quizá Intermedio Tardío o época Inca), trabajado siguiendo patrones locales.

A lo largo de estas páginas hemos tratado de ofrecer los datos más importantes obtenidos a partir del análisis del material seleccionado y una interpretación que nos permita comprender mejor la importancia de estos tejidos como fuente de información de sociedades andinas desaparecidas. Muchos aspectos no han podido ser desarrollados como hubiera sido nuestro deseo debido a la falta de espacio, pero a pesar de ello hemos podido constatar otros como la existencia de fuertes tradiciones regionales a lo largo de los diferentes periodos, el rol de relaciones comerciales y de una producción crecientemente organizada y estandarizada. A través del examen exhaustivo de las piezas, hemos recuperado información acerca de estilos tan poco conocidos como Recuay o de fenómenos tan interesantes como el flujo de ideas de procedencia serrana a lo largo de la costa nor-central, así como de la interpretación de estas ideas en diferentes enclaves costeros.

Un complejo panorama cultural puede ser descubierto en toda su riqueza a través del estudio de los tejidos que albergan nuestras colecciones y de su comparación con otras, devolviéndoles gran parte de su importancia como testigo del pasado y haciendo de ellos algo más que reliquias artísticas: un invaluable objeto para el estudio científico de las sociedades andinas prehispánicas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVA, Walter y S. MENESES DE ALVA, (1983): "Los murales de Ucupe en el Valle de Zaña, Norte del Perú", *Beiträge zur allgemeinen und vergleichenden archäologie*, Band 5: 335-360. Kommission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts, Bonn.
- BIRD, Junius, (1960): "Textiles" en *Andean Culture History*, W.C. Bennet y J. Bird: 245-317. American Museum of Natural History, Nueva York, .
- (1979): "Fibers and spinning procedures in the andean area" en *The Junius B. Bird Precolumbian Textile Conference*: 13-18. The Textile Museum and Dumbarton Oaks Trustees of Harvard University, Washington . D.C.
- BIRD, J. Y M. DIMIJITREVIC SKINNER, (1974): "The technical features of a Middle Horizon tapestry shirt from Peru", *Textile Museum Journal*, Vol. IV n° 1: 5-13, The Textile Museum, Washington, D.C.
- BONAVIA, Duccio, (1997): *Los camélidos sudamericanos. Una introducción a su estudio*, IFEA, Lima.
- BOYTNER, Ran, (1998): "The Pacatnamu textiles: a study of identity and function", *Ph.D. Dissertation Anthropology Department*, University of California, Los Angeles.
- (En prensa): "Follow the dyed thread: a coast-highland textile exchange system model as seen from Pacatnamu, North Coast Peru", 2000.
- BRUCE, Susan Lee, (1986a): "The Audiencia Room of the Huaca I Complex" en *The Pacatnamu Papers, Volume I*, C. B. Donnan y G. Cock (Eds.): 95-108. Fowler Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.
- (1986b): "Textile miniature from Pacatnamu, Peru" en *The Junius B. Bird Conference on Andean textiles*, Ann Pollard Rowe (ed.): 183-204. Textile Museum, Washington.
- CERECEDA, Verónica, (1986): "The semiology of andean textiles: the talegas of Isluga" en *Anthropological history of Andean polities*, J. Murra (ed.): 149-174. Cambridge University Press and Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, París.
- CONKLIN, William, (1978): "Estructura de los tejidos Moche" en *Tecnología Andina*, R. Ravines (comp.): 299-333, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- (1983): "Pucara and Tiahuanaco tapestry: time and style in a Sierra weaving tradition", *Nawpa Pacha*, Vol. 21: 1-44. Berkeley.
- (1986): "The mythic geometric of the ancient southern sierra", en *The Junius Bird Conference on Andean Textiles*, A.P. Rowe (ed): 123-126. The Textile Museum, Washington D.C.
- COOK, Anita G., (1983): "The Emperor's new clothes: symbols of royalty, hierarchy and identity", *Journal of the Steward Anthropological Society*, Vol 24 (1 y 2): 85-120.
- ECIJA, Ana y Ana VERDE, (En Prensa): "La colección de textiles precolombinos andinos del Museo de América" Ponencia Presentada a la 1ª *Jornada Internacional sobre Tejidos Precolombinos*, Barcelona 26 de Noviembre 1999.
- D'HARCOURT, Raoul., (1962): *Textiles of ancient Peru and their techniques* University of Washington Press, Washington, D.C.
- DESROSIERS, Sophie, (1992^a): "Las técnicas de tejido ¿tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos", *Revista Andina*, Vol. 19 (1): 7-46.
- (1992^b): "Strutture tessili" en *Musei civici di Modena. Tessuti Precolombiani*, S. Desrosiers e I. Pulini: 85-112. Franco Cosimo Panini (ed.), Módena.
- DESROSIERS, S. e I. PULINI. (1992): *Musei Civici di Modena. Tessuti precolombiani*, Marco Cosimo Panini (ed.), Módena.
- DIPUTACION DE HUELVA (Ed.), (1995): *Magia, mentiras y maravillas de las Indias*, Catálogo de la exposición homónima. Diputación de Huelva y Museo de América de Madrid, Madrid.
- DONNAN, Christopher, (1973): *Moche occupation in the Santa Valley*, University of California Publications in Anthropology, n° 8. University of California Press, Berkeley.
- (1978): *Moche art of Peru*, Museum of Cultural History, UCLA, Los Angeles.

— (1986): "An elaborate textile fragment from the Major Quadragle" en Volume 1, C.B. Donnan y G. Cock (eds.): 107-116.

— (1989): "En busca de Naymlap: Chotuna, Chornancap y el valle de Lambayeque", en *Culturas Precolombinas: Lambayeque*, J.A. Lavalle (ed.): 105-136. Banco de Crédito del Perú, Lima.

DONNAN, C.B. y S. DONNAN, (1997): "Moche textiles from Pacatnamu" en *The Pacatnamu Papers, Volume II: The Moche occupation*, C.B. Donnan y G.A. Cock (eds.): 215-242. Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles.

EMERY, Irene, (1980): *The primary structures of fabrics*, The Textile Museum, Washington D.C.

FRANQUEMONT, E., C. FRANQUEMONT y B.J. ISBELL, (1992): "Awaq ñawin: el ojo del tejedor. La práctica de la cultura en el tejido", *Revista andina*, Vol. 19 (1):47-77. Lima.

HECKER, G. Y W. HECKER, (1990): "Bestattete und beigaben aus der nordperuanischen ruinstadu Pacatnamu", *Baessler-Archiv*, Neue Folge, Band XXXVIII:117-260.

HYER, Sally, (Ms.): "Textiles from Pacatnamu in the Jequetepeque Valley, Peru", *Tesis de Maestría en Artes*. University of New Mexico, Albuquerque, 1981.

JIMENEZ, M^a Jesús, (Ms. 1): "Informe de las investigaciones realizadas con una selección tejidos de Pacatnamú. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Julio-Agosto 1997". Manuscrito, 1998.

— (Ms. 2): "Informe de las labores de investigación llevadas a cabo con una selección de piezas de la colección Textil del Museo de América de Madrid", Informe presentado al Museo de América de Madrid, 1998.

— (Ms.3): "Los tejidos de Cabur: Informe de los trabajos de conservación y análisis. Pacasmayo (Perú) Julio-Agosto 1999". Manuscrito, 2000.

— (Ms. 4): "Informe de los trabajos de análisis y conservación de los tejidos de Farfán (valle de Jequetepeque) Julio-Agosto 1999. Manuscrito 2000.

— (En prensa): "Los tejidos Moche de Dos Cabezas (Valle de Jequetepeque): Hacia una definición del estilo textil mochica" Ponencia Presentada a la *1ª Jornada Internacional sobre Tejidos Precolombinos*, Barcelona 26 de Noviembre 1999.

KAULICKE, Peter, (1997): *Contextos funerarios de Ancón. Esbozo de una síntesis analítica*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.

KEATINGE, Richard, (1978): "The Pacatnamu textiles", *Archaeology*, Vol. 31(2): 30-41.

KROEBER, Alfred, (1925): "The Uhle pottery collections from Supe", *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, Vol. 21 (6) :235-264, Berkeley.

LAPINER, Alan, (1976): *Pre-Columbian art of South America*, Harry N. Abrahams INC, Publishers, Nueva York..

LAURENCICH-MINELLI, Laura, (1984): *Antichi tessuti peruviani. Techniche, disegni e simboli*, Catalogo della Mostra Museo Poldi. Ed. Electa, Milán.

MACKEY Carol y Ulana KLYMYSHYN, (1985): "Chimu and Chimu-Inca textiles from Manchan" en *National Geographic Research Reports*, Vol. 21:273-278.

MACKEY, Carol y Melissa VOGEL, (En prensa): "La luna sobre los Andes: una revisión del Animal Lunar" Ponencia Presentada al *II Coloquio sobre la Cultura Moche*, Trujillo, 2-6 Agosto 1999.

MEANS, Philipp Ainsworth, (1930): *Peruvian textiles. Examples of the Pre-Incaic period*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

— (1932): *A study of peruvian textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*, Museum of Fine Arts, Boston.

MEFFORD, Jill, (Ms.): "Imperial styles in the provinces: Chimu-derived textiles from Manchan, Casma Valley", Paper presented to the Junius B. Bird Conference on Andean Textiles, 1984.

MENZEL, Dorothy, (1964): "Style and time in Middle Horizon", *Ñawpa Pacha*, Vol. 4: 1-107. Berkeley.

- (1977): *The archaeology of ancient Peru and the work of Max Uhle*, R. H. Lowie Museum of Anthropology, University of California, Berkeley.
- OLSEN BRUHNS, Karen, (1973): "The Moon Animal in Northern Peru art and culture", *Ñawpa*
- O'NEALE, Lila M., (1947): "A note on certain mochica (early chimu) textiles", *American Antiquity*, Vol. XII (4): 239-246.
- O'NEALE, Lila M. y A. KROEBER, (1930): "Textile periods in ancient Peru", en *University of California Publication in American Archaeology and Ethnology*, Vol. 28, 1930-1931: 25-56. Berkeley.
- PAUL, Anne, (1979): *Paracas textiles. Selected from the museum's collections*, Gotebörg.
- PILLSBURY, Joanne, (1993): "Sculpted friezes of the Empire of Chimor", Ph. D. Dissertation, Columbia University.
- PORTER, Nancy, (1992): "A Recuay style painted textile", *Textile Museum Journal*, Vol. 31: 71-81. The Textile Museum Washington D.C.
- PROULXS, Donald A., (1968): "An archaeological survey of the Nepeña Valley, Peru" Department of Anthropology, University of Massachusetts, Research Reports, (2). Amherst.
- (1982): "Territoriality in the Early Intermediate Period: The case of Moche and Recuay", *Ñawpa Pacha*, Vol. 20: 83-96. Berkeley.
- PRUMERS, Heiko, (1995): "Un tejido Moche excepcional de la tumba del Señor de Sipán, Lambayeque, Perú, *Beitage zur allgemeinen und vergle ichenden archaeologische*, Band 15: 338-369.
- PULINI, Ilaria, (1990): "Tipi tessili della Costa Centrale peruviana fra Orizzonte Medio e Periodo Intermedio Recente" en *Musei Civici di Modena. Tessuti Precolombini*, S. Desrosiers e I. Pulini: 61-84. Franco Cosimo Panini, (Ed). Módena.
- RAMOS, Luis y Concepción BLASCO, (1980): *Los tejidos prehispánicos del área central andina en el Museo de América de Madrid*, Publicaciones del Ministerio de Cultura, Madrid.
- REINDEL, Markus, (1985): "Textiles Prehispánicos del Museo de América, Madrid (Vorspanische textilien aus dem Museo de América, Madrid). *Tesis de Maestría en Artes*, Facultad de Filosofía, Universidad de Bonn.
- ROWE, Ann Pollard, (1972): "Interlocking warp and weft in the Nasca 2 style", *Textile Museum Journal*, Vol. III (3):67-78. Washington D.C.
- (1979): "Seriation of an Ica-Style garment type" en *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, A.P. Rowe, E. Benson y A.L. Schaffer (eds.): 185-218. The Textile Museum and Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- (1980): "Textiles from the burial platform of Las Avispas at Chan-chan", *Ñawpa Pacha*, Vol. 18: 81-150. Berkeley.
- (1984): *Costumes and featherwork of the Lords of Chimor*, The Textile Museum, Washington D.C.
- (1986): "Textiles from the Nasca Valley at the time of the fall of the Huari Empire" en *The Junius Bird Conference on Andean Textiles*, A. Rowe (ed.):151-182, The Textile Museum, Washington D.C.
- SAWYER, Alan, (1962): "Tiahuanaco tapestry design", *Textile Museum Journal*, Vol. I (2):27-39. The Textile Museum, Washington D.C.
- SCHAEDEL, Richard, (1948): "Stone sculpture in the Callejón de Huaylas", en *A reappraisal of peruvian archaeology*, W.C. Bennet (ed.) Memoirs of the Society for American Archaeology, N° 4. The Society for American Archaeology y The Institute of Andean Research, Menasha, Wisconsin.
- SCHMIDT, Max, (1929): *Kunst und Kultur von Peru*, Impropylaen-Verlagzuberlin, Berlín.
- SHIMADA, Melody e I. SHIMADA, (1985): "Prehistoric llama breeding and herding on the North Coast of Peru", *American Antiquity*, Vol. 50(1):3-26.
- (1987): "Comment on the functions and husbandry of alpaca", *American Antiquity*, Vol. 52(4):836-839.

- SHIMADA, Izumi, (1991): "Cultural continuities and discontinuities on the northern North Coast of Peru, Middle-Late Horizons" en *The Northern kingship, dynasties and statecraft in Chimor*, M. Moseley y a. Cordy-Collins (eds.): 297-390. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.
- SILVERMAN, Gail, (1994): *El tejido andino: un libro de sabiduría*, Fondo Editorial del Banco Central de la Reserva del Perú, Lima.
- SOLANILLA, Vitoria, (1999): *Tèxtils precolombins de colleccions públiques catalanes*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
- STONE-MILLER, Rebecca, (1986): "Color patterning and the Huari artists: the 'Lima tapestry' revisited" en *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, A.P. Rowe (ed.): 137-151, The Textile Museum, Washington D.C.
- (1992): "Camelids and chaos in Huari and Tiahuanaco textiles" en *The ancient americas. Art from sacred landscapes*, R. Townsend (gral. ed.):335-346. The Art Institute of Chicago, Chicago.
- (1994): "Creative abstractions: Middle Horizon Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston" en *To Weave for the Sun: An introduction to the fiber arts of the Ancient Andes* R. Stone-Miller (ed.):35-42. Thames and Hudson, Londres.
- STONE-MILLER, Rebecca (ed.), (1994b): *To weave for the Sun. An introduction to the fiber arts of the ancient Andes*, Thames and Hudson, Londres.
- TOPIC, John, (1990): "Craft production in the Kingdom of Chimor" en *The Northern dynasties, kingship and statecraft in Chimor*, M. Moseley y A. Cordy-Collins (eds.). Pp: 145-176, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C.
- TOPIC, Theresa *et. Al*, (1987): "Comment on the breeding and herding llamas and alpacas on the North Coast of Peru", *American Antiquity*, Vol. 52(4):832-835.
- TSUNOYAMA, Y., (1964): "The development of weaving in the ancient andean world" en I. Seiichi: *The costume and textile ornament of pre-inca cultures*: 37-60, Tokyo.
- VEGA, Pilar, (1930): *Adquisiciones en 1930. Tejidos peruanos procedentes de la colección de los Sres. Schmidt y Pizarro de Lima*, Museo Arqueológico de Madrid.
- VREELAND, James, (1986): "Cotton spinning and procesing on the peruvian North Coast" en *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, A.P. Rowe (ed.): 363-383. The Textile Museum, Washington D.C.
- WHEELER, Jane, (1996): "El estudio de restos momificados de alpacas y llamas precolombinas", *Zooarqueología de camélidos*, Vol. 2, pp: 75-84, Buenos Aires.
- WHEELER, Jane *et. al.*, (1995): "Llamas and alpacas: pre-conquest breeds and post-conquest", *Journal of archaeological science*, Vol. 22, pp: 822-840.
- YOUNG-SANCHEZ, Margaret, (1994): "Textile traditions of the Late Intermediate Period" en *To weave for the Sun: an Introduction of the Andean Fiber Arts*, R. Stone-Miller (ed.): 43-50. Thames and Hudson, Londres.
- ZORN, Elayne, (1986): "Textiles in herder's ritual bundles of Macusany, Peru" en *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, A.P. Rowe (ed.): 289-307. The Textile Museum, Washington D.C..

CECILIA PÉREZ DE MICOU. INVESTIGADORA CONICET-UBA.ICA

ADRIANA CALLEGAN. INVESTIGADORA UBA.ICA

MARÍA AGUEDA CASTRO. INVESTIGADORA UBA

La cestería en El Carmen, Departamento de General La Madrid, Provincia de La Rioja, Argentina

Los artefactos confeccionados con materias primas vegetales permiten una serie de análisis que los distinguen de las otras tecnologías: la cestería y la cordelería permiten la observación directa de las técnicas que se utilizaron en su confección; su materia prima suele ser manufacturada sin transformaciones previas lo que permite su identificación y, ésta habilita la localización de su origen y las características ambientales que permitieron el desarrollo de la especie. Por otra parte, los resultados de los procesos de manufactura que involucran plantas consisten en una amplia variedad de artefactos desde contenedores de toda forma y tamaño hasta elementos arquitectónicos. Por eso, si bien seguimos utilizando el término tradicional de *cestería*, le damos un significado más amplio que el de la fabricación de cestos, para referirnos a la *tecnología cesterá* o *tecnología con materia prima vegetal flexible* que abarca también a la cordelería y los trenzados (Pérez de Micou: 1996)

Así como se utilizó a la manufactura cerámica para cubrir el espacio que dejaba vacío la falta de fechados absolutos antes de la década del 50, se podría establecer una secuencia temporal a partir de las distintas técnicas y morfologías cesteras. Si bien es cierto que los fechados más antiguos hasta ahora indican que la técnica de acordelado (*twined*) en sus distintas variantes -simple, diagonal y envolvente (Adovasio 1977) está asociada a ellos tanto en América del Norte (California) como en el Noroeste argentino, también hay que aclarar que esas técnicas no desaparecen posteriormente de los registros arqueológicos, y perduran en las técnicas cesteras actuales, lo que torna dificultosa una *periodización cesterá* y dudosos sus resultados. Asimismo, establecer secuencias a partir de la forma de los especímenes se dificulta aún más si tenemos en cuenta que la mayoría de los especímenes recuperados en contextos arqueológicos son fragmentarios.

De todas formas, consideramos que uno de los aportes más importantes que pueden realizar las tecnologías con materias primas vegetales en relación a la cronología no son las secuencias relativas sino su posibilidad de producir *fechados absolutos*. Aún colecciones museográficas arqueológicas sin datos estratigráficos (como los ajuares fúnebres) pueden ser organizadas en un marco cronológico a partir de la datación radiocarbónica de estos vestigios en tanto materiales biológicos. Un inconveniente -más museográfico que arqueológico- para la datación radiocarbónica es, sin embargo, la destrucción del material. Los fechados por AMS han venido a solucionar esa disyuntiva al basarse en ínfimas partículas de materia prima, lo que permite la conservación del artefacto entero con un mínimo daño en su estructura y la datación de vestigios de reducidas dimensiones. Tal es el caso del fragmento que se estudia en el presente trabajo para el cual el fechado radiocarbónico hubiera supuesto la destrucción total de una evidencia única, mientras que la aplicación de AMS permitió la datación y la conservación del mismo.

Años atrás una de nosotras (Callegari) excavó una estructura de acumulación de desechos (basural) en el sitio riojano de El Carmen. Entre la gran variedad y calidad de vestigios recuperados se exhumó el fragmento de cestería que estudiamos seguidamente. El mismo resultó muy llamativo por tratarse de un fragmento muy bien conservado confeccionado con una técnica registrada antes en una sola ocasión entre los materiales arqueológicos provenientes de sitios sudamericanos. Su aspecto, en cambio, sugería su relación con materiales cesteros provenientes de la Península ibérica. Se intentó, entonces, analizar desde diversos puntos de vista el fragmento en cuestión a fin de lograr su caracterización y ubicación cronológico-cultural.

I. EL CONTEXTO ARQUEOLÓGICO

La investigación se desarrolló en el sector central del Valle de Vinchina, en las inmediaciones de la actual localidad de Villa Castelli. No obstante, los sectores norte y sur del Valle también fueron considerados con fines comparativos (Raviña y Callegari 1988)

El río Vinchina o Bermejo, que corre a lo largo de 59 km. siguiendo una dirección N-NE a S-SO, es uno de los accidentes geográficos que dominan el oeste de la provincia de La Rioja. Por el oriente limita con el Cordón de Famatina, con picos que superan los 6000 m. y por el occidente con las Sierras de Toro Negro, Los Colorados, Filo del Espinal, Sierra de Umango, Sierra de Maz, Cerro Guandacol y con la Cordillera de los Andes (fig. 1).

En los diferentes microambientes que integran el sector central del Valle, una de nosotras (Callegari) ha localizado y relevado un sistema de sitios arqueológicos. Es así que, en el microambiente del llano, como resultado de prospecciones intensivas, se individualizaron 48 sectores con concentraciones de materiales arqueológicos en superficie. Entre ellos "El Carmen", ubicado a 28° 59' 10" Lat. S., 68° 12' 18" Long. O y a 1.450 m snm., es el único que presenta estructuras arquitectónicas de piedra y de descarte o basurales (fig. 2).



Figura 1: Mapa de ubicación del sitio.

De acuerdo con sus características fito y zoogeográficas la microregión se encuadra en el distrito subandino o monte Occidental (fig. 3), con un paisaje típico de fondo de valle de vegetación arbustiva espinosa, en el cual predominan las leguminosas como chañares (*Geoffrea decorticans*), algarrobos (*Prosopis sp.*) y otros ejemplares, entre los cuales se pueden citar al quebracho colorado (*Schinopsis marginata*) y blanco (*Aspidosperma quebracho blanco*), jarilla (*Larrea sp.*), breca (*Cæsalpinia præcox*), retamo (*Bulnesia retama*), tala (*Celtis tala*). La fauna típica la constituyen el venado (*Ozotocerus bezoarticus*), zorro (*Pseudalopex gracilis*), cuís (*Cavia porcellus*), puma (*Puma menas*), corzuela o sachacabra (*Mazama simplicornis argentina*), avestruz (*Rhea americana albescens*), ratón de campo (*Eligmodontia morenoi*), gato montés (*Felis Geoffroyi*), comadreja (*Marmosa pallidior*), etc.

El sector de viviendas de El Carmen, está constituido por 10 recintos de planta rectangular (fig. 4) alineados con una dirección N.E.-S.O., cuyas dimensiones oscilan entre 8 x 5 m y 5,5 x 4m. Todos fueron construidos con pared doble y relleno de ripio, empleándose bloques de piedra granítica de dimensiones que varían entre 0,30 x 0,40m. El ancho de la pared es de 0,70 m aproximadamente. En las inmediaciones, a una distancia de 180 m a 350 m de los recintos hay tres elevaciones (MI, MII y MIII) cuyas dimensiones oscilan entre 12 x 11m y 23 x 32m y que, según los materiales obtenidos indicaron que funcionaron como estructuras de descarte o basurales.

- Caracterización del sitio

El sector de viviendas de El Carmen, está constituido por 10 recintos de planta rectangular (fig. 4) alineados con una dirección N.E.-S.O., cuyas dimensiones oscilan entre 8 x 5 m y 5,5 x 4m. Todos fueron construidos con pared doble y relleno de ripio, empleándose bloques de piedra granítica de dimensiones que varían entre 0,30 x 0,40m. El ancho de la pared es de 0,70 m aproximadamente. En las inmediaciones, a una distancia de 180 m a 350 m de los recintos hay tres elevaciones (MI, MII y MIII) cuyas dimensiones oscilan entre 12 x 11m y 23 x 32m y que, según los materiales obtenidos indicaron que funcionaron como estructuras de descarte o basurales.

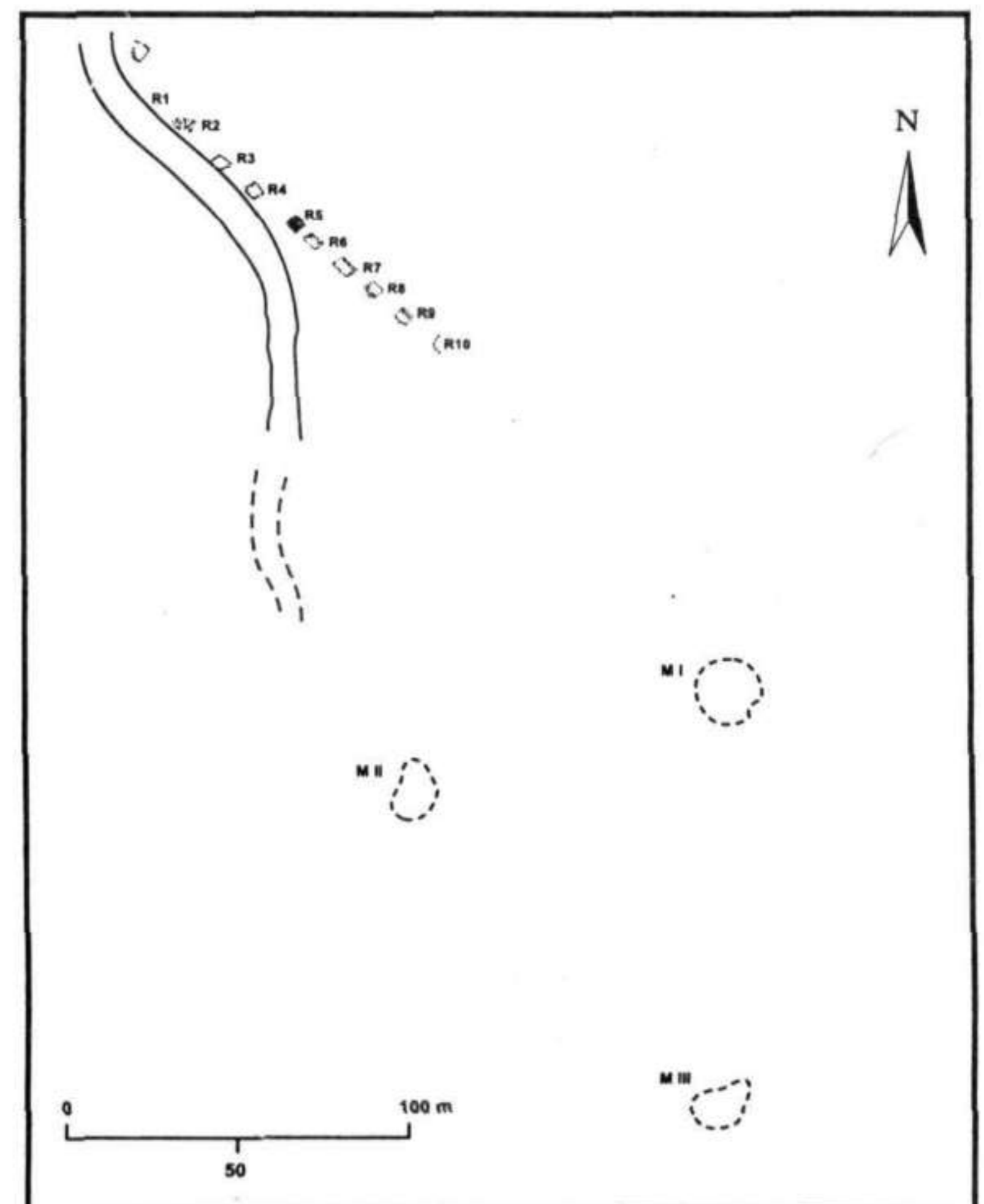


Figura 2: Plano del sitio.

Las tareas de excavación efectuadas, en la estructura de descarte -MII- (Fig. 3), permitió recuperar cantidad de desechos como material lítico, huesos (camélidos, pájaros, *Ctenomys sp* y otros roedores), cáscara de huevo, textiles (hilos, vellones de lana), madera, cestería, plumas, cuero, cerámica, vegetales (maíces, semillas, calabazas), pelo humano trenzado, etc. (Calegari y Campos 1996); como así también muestras de carbón que fueron fechadas por el método del C_{14} , con los siguientes resultados:

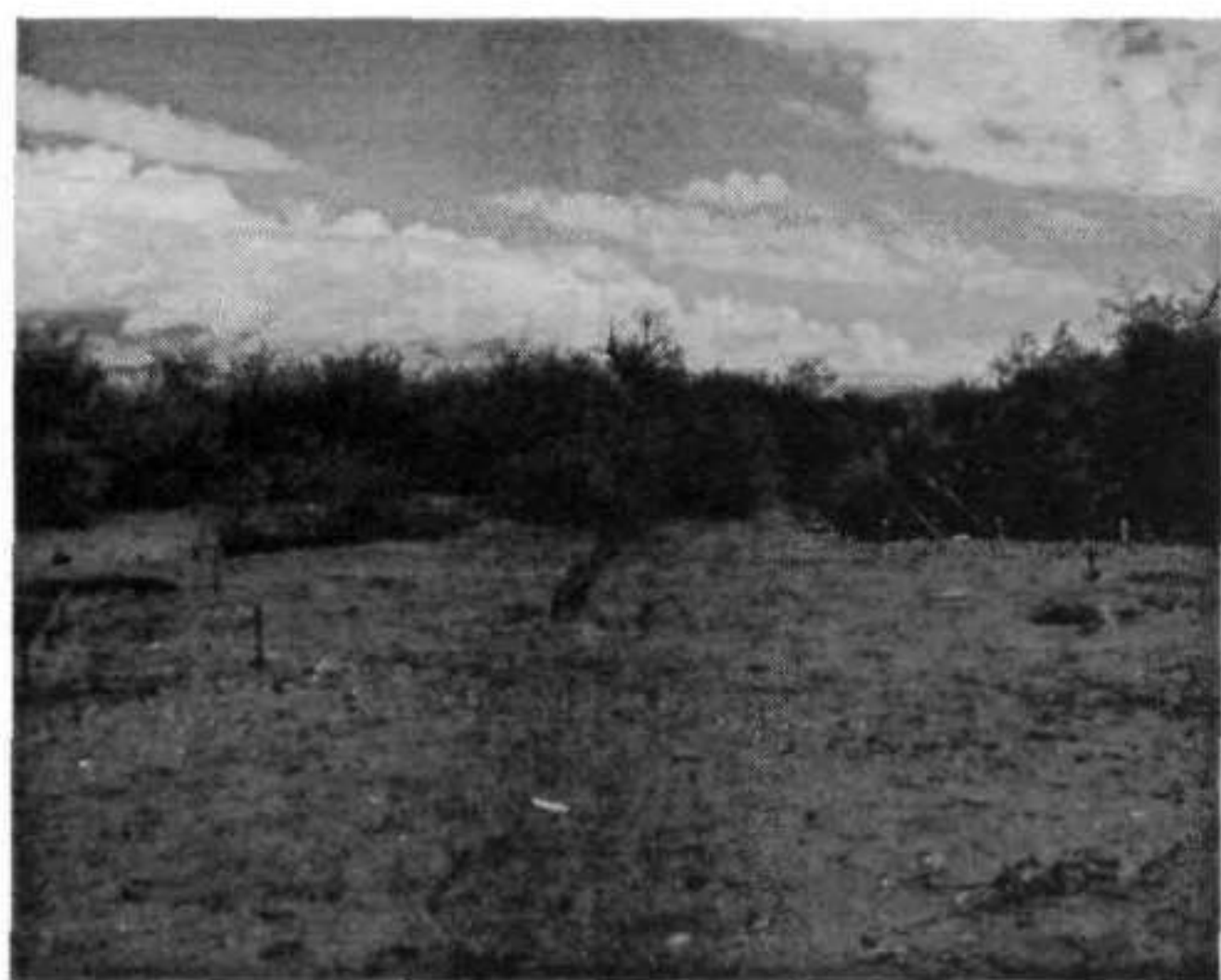


Figura 3: El Basural. (MII) de El Carmen y el ambiente circulante



Figura 4: Estructura habitacional de piedra.

El Carmen. Recinto 5

| Código | Edad Radiocarbónica | 1 sigma | 2 sigmas |
|--------------------|---------------------|-------------------------------|-------------------------------|
| L.P.196 (R5 - N 6) | 740 ± 40 A.P. | 889-937 A.P. 1061-1013A.D. | 704-979 A.P. 1246-971 A.D. |

El Carmen. Estructura de descarte MII

| Código | Edad Radiocarbónica | 1 sigma | 2 sigmas |
|----------------------------------|---------------------|------------------------------------|-------------------------------------|
| L.P. 773 (MII-S5-Sect.12) | 995 ± 50 A.P. | 932 – 784 A.P. 1018– 1166 A.D. | 963 – 726 A.P. 987 – 1224 A.D. |
| L.P 477 (MII-S1-Sectf) | 930± 80 A. P. | 920 - 665 A.P. 1030 - 1285 A.D. | 954 - 665 A.P. 996 – 1285 A.D. |
| L.P452(MII-SI-SectK) | 610 ± 80 A.P. | 634 – 579 A.P. 1316– 1371 A.D. | 668 – 495 A.P. 1316 – 1371 A.D. |
| L.P. 809(MII-S6-Sect4) (maíz) | 470 ± 60 A.P. | 666 – 555 A.P. 1284– 1395 A.D. | 710 - 536 A.P. 1240 – 1414 A.D. |
| L.P. 798 (MII-S4-Sect4) | 250± 50 A.P. | 315 - 273 A.P. 1635 - 1677 A.D. | 472 - 243 A.P. 1478 - 1707 A. D. |

Según los fechados de C_{14} obtenidos, la ocupación más temprana para el sitio oscila entre 930 - 1018 A.D. y los más tardíos entre 1420 - 1707 A.D. (este último calibrado con dos sigmas), con fechados intermedios entre ellos (Callegari 1999). Es decir que, de acuerdo con la secuencia cultural aceptada para la arqueología argentina, El Carmen inicia su ocupación en un momento transicional entre las sociedades del Período de Integración o Medio y las de Desarrollos Regionales, extendiéndose hasta el Período Hispano-Indígena que comienza en La Rioja con la denominada Corriente colonizadora del Oeste, proveniente de Chile.

| PERÍODO | CRONOLOGÍA |
|------------------------|----------------------|
| Formativo | 600 a.C - 500 d. C |
| Integración | 500 d.C - 1000 d.C. |
| Desarrollos Regionales | 1000 d.C - 1450 d.C. |
| Inca | 1450 d. C- 1535 d.c. |
| Hispano-indígena | 1535 d.C - 1700 d.C. |

Periodificación de las Sociedades Agroalfareras del Noroeste Argentino

Es interesante destacar que, el material cerámico colectado en el sector central y norte del valle es muy similar, tanto en los atributos tecnológicos como decorativos, a los del Valle de Abaucán (Argentina) (Sempé 1980, 1983 y Callegari 1997), y a los del Complejo Animas del Valle de Copiapó (Chile), este último con fechados de C_{14} contemporáneos con los de la entidad Aguada del Noroeste Argentino. Asimismo, en el sitio El Carmen recuperamos un fragmento cerámico Copiapó Negro sobre Rojo correspondiente al Período Tardío Chileno (cf. por ej.: Niemeyer *et al.* 1997; Callegari 1997).



Figura 5: El Hallazgo.

- Material cestero de El Carmen

En dos sectores de la excavación realizada en este sitio se hallaron fragmentos de materiales cesteros (fig 5).

- Uno de ellos es un *nudo simple* realizado con un manojo de hojas anchas acintadas (posiblemente una totora). El ejemplar recuperado mide 74 mm por 32 mm. Fue exhumado en el sector 4 del sondeo 3 del montículo II.

En el mismo montículo se practicó otro sondeo, el N°6 en cuyo sector 3 se extrajo:

- Un *torzal* de gramíneas de 140 mm de longitud y 3,5 mm de diámetro, con torsión muy fuerte en S (3 torsiones/cm).

- Un fragmento de trama de una pieza de *cestería acordelada (twined)* formado por 4 elementos iguales que pasan por delante de una (supuesta) urdimbre y por detrás de dos, con torsión en S. Mide 85 mm de largo por 3 mm de espesor y 6 mm de ancho.

- Un fragmento de *cestería acordelada cerrada diagonal* con inclinación de tramas en S. Mide 61 mm por 115 mm con un espesor de 6 mm. Las urdimbres están formadas alternativamente por dos y tres elementos rígidos rectos, miden en conjunto 3 y 5 mm respectivamente, con una separación de 4 mm entre cada una de ellas. Las tramas son 4 elementos flexibles de 2 mm de ancho cada uno, con torsión S, que pasan por delante de una trama y por detrás de dos, cada elemento. El fragmento de trama descrito más arriba pertenece a este artefacto. En el sector proximal de este fragmento se observa un cambio de técnica ya que las tramas se tuercen en Z. Este detalle debió jugar como *elemento decorativo* en la pared de la cesta completa. Una trama aislada con torsión en S enmarca este sector. El borde del fragmento es un trenzado realizado a partir de las urdimbres sobrantes que pasan a actuar como ramales del trenzado, el cual se observa sólo en el plano normal. Tiene un espesor mayor que el resto de la pared. Está recubierto con una costura de tipo sobrehilada con tiento del que se observa el comienzo y el final. Es un tiento corto de 3 a 7 mm de ancho. Un fragmento carbonizado de muy pequeñas dimensiones similar al aquí descrito ya había sido exhumado en una campaña anterior en este sitio.

Este tipo de *cestería* es muy poco frecuente entre los hallazgos arqueológicos del Noroeste argentino y es inexistente en otras regiones del país, de acuerdo con la información publicada hasta ahora. El fragmento que acabamos de describir está relacionado con un único ejemplar perteneciente a la Colección Doncellas del Museo Etnográfico y Museo del Pucará (Universidad de Buenos Aires) en la que se han estudiado una treintena de artefactos cesteros muy semejantes entre sí, entre los cuales se cuenta éste, claramente diferenciado del resto.

A partir de esta información planteamos para la *cestería* de El Carmen las siguientes hipótesis:

- La *cestería* que describimos es de origen español y llegó al Valle de Vinchina con la primera oleada conquistadora proveniente de Chile

- Esta *cestería* fue confeccionada localmente con técnicas aprendidas de los españoles. Implicaría fechados post- conquista y materias primas locales.

- Esta *cestería* fue manufacturada en España e incorporada a la ergología de El Carmen en su etapa de uso y descarte. Implicaría fechados previos a la llegada del español al Reino de Chile y materias primas de origen europeo.

- Hipótesis derivada: Esta técnica debería estar presente en la ergología rural del área de proveniencia de los conquistadores, la región de Extremadura y Andalucía, de donde provenían mayoritariamente los primeros europeos.

- Hipótesis alternativa: La *cestería* que describimos es una nueva tecnología local de reciente aparición en los contextos previos a la llegada del español. Esto se contrastaría por el fechado abso-

luto previo a la llegada del español al Reino de Chile y la identificación de especies vegetales locales.

Las evidencias con que contamos para contrastar estas hipótesis son: el estudio del material similar de la Colección Doncellas (Museo Etnográfico (Buenos Aires) y Museo del Pucará (Tilcara, Jujuy); de la Expedición al Pacífico (Museo de América, Madrid); material cestero tradicional de España (Museo de Tradiciones Populares, Cantoblanco, Madrid); datación por AMS de una muestra de la cestería en estudio; identificación de la especie vegetal utilizada en el mismo.

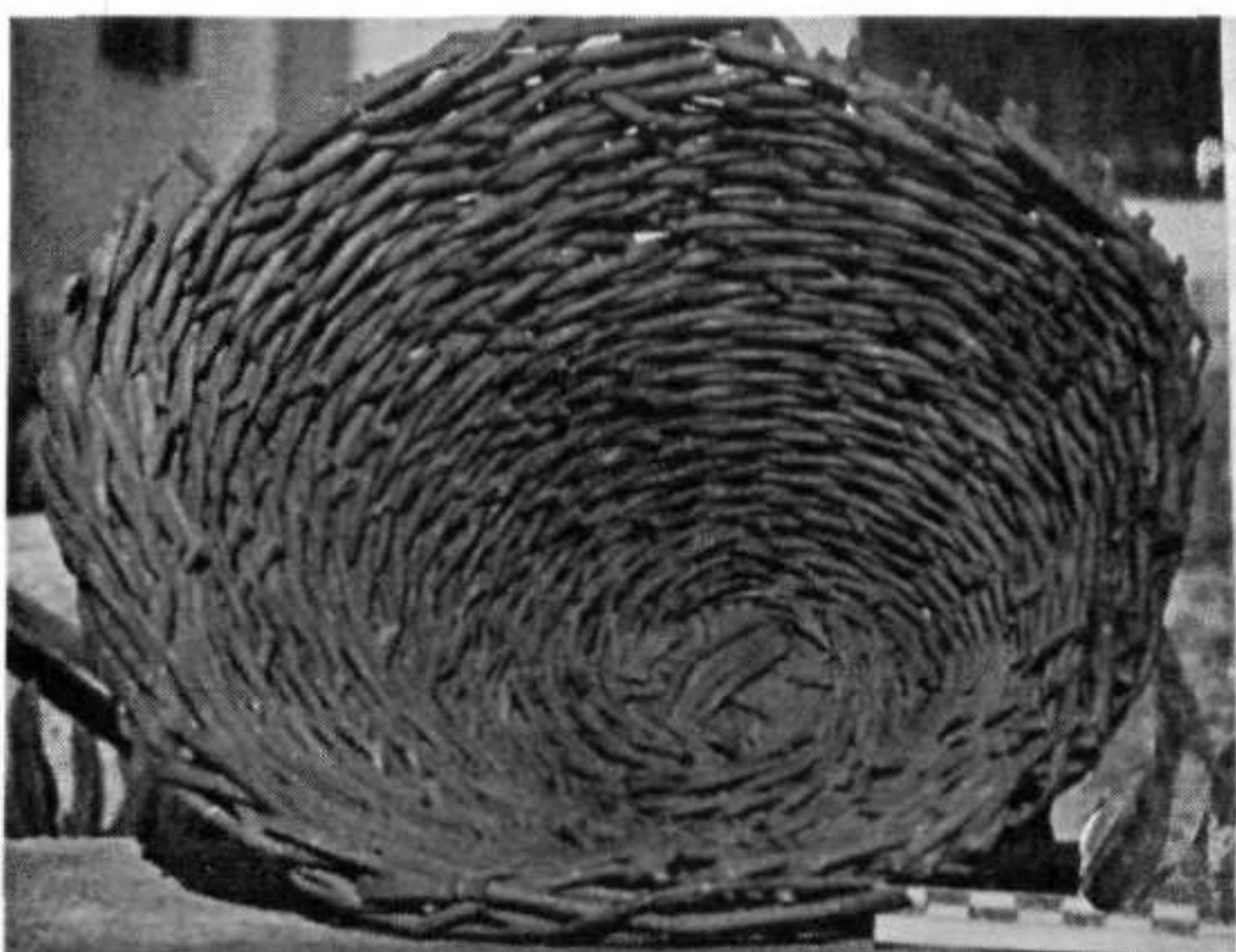
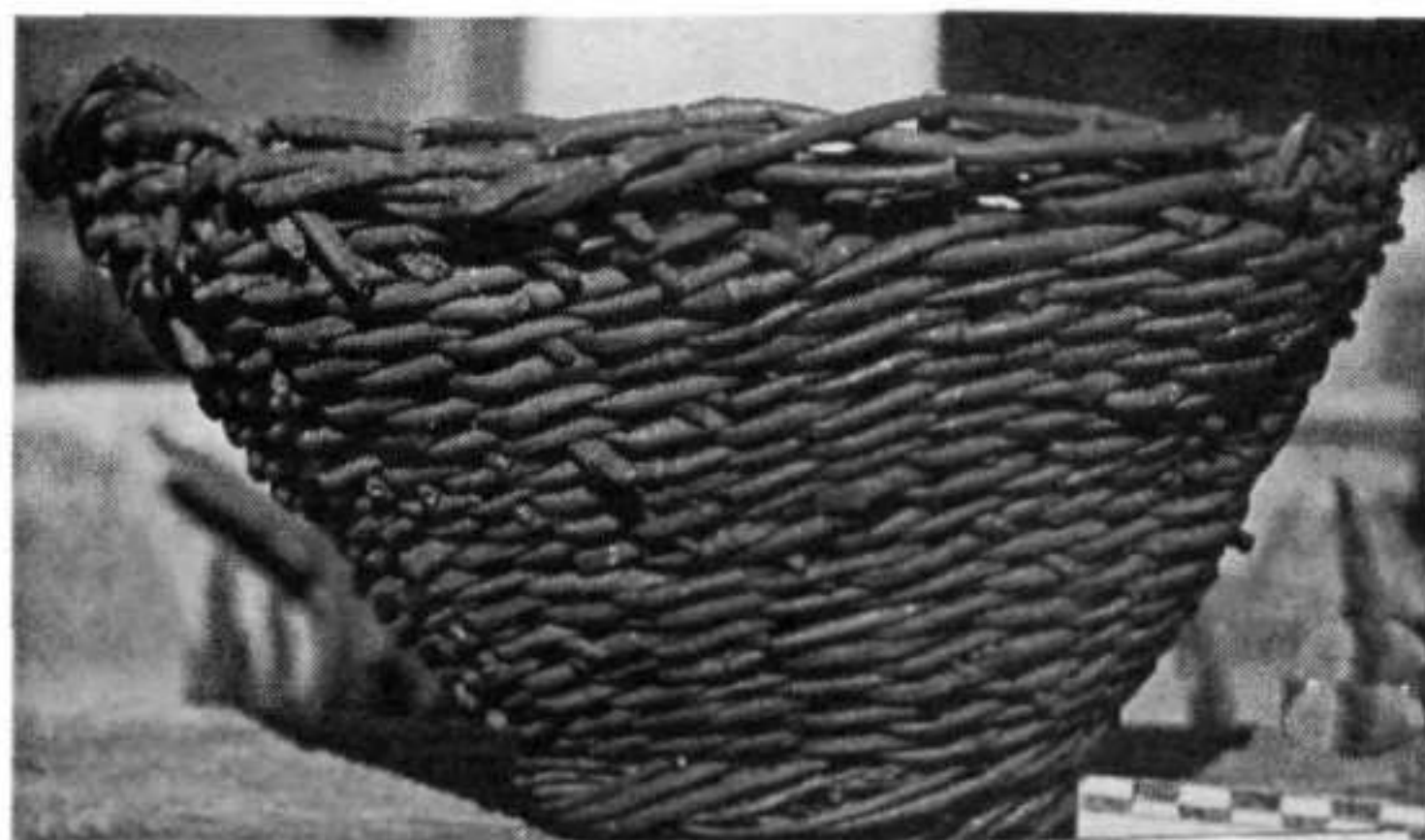


Figura 6 a y b: El espécimen de Doncellas (Jujuy, Argentina).

II. LA COLECCIÓN DONCELLAS (JUJUY)

En el enterramiento LIX del sitio Doncellas (Departamento Cochino, provincia de Jujuy, Argentina) se halló una cesta (Fig. 6 a,b) en muy buen estado de conservación que no guarda relación con ninguno de los ejemplares cesteros hallados en otros enterramientos de ese sitio¹. Se trata del ejemplar 42.2151 [1666], un contenedor completo cuya pared está confeccionada con técnica de acordelado cerrado simple (*simple close twined*) con inclinación S en las tramas. Las *urdimbres* (6-7 mm de espesor) están formadas por 2-3 elementos rígidos cada una, separadas entre sí por espacios entre 4 y 7 mm. La colocación de urdimbres suplementarias hacia el borde superior de la pieza, permite imprimirle una forma evvertida.

¹ Los materiales fueron exhumados por el Dr. Casanova en la década del cuarenta e integran la colección Doncellas depositada en el Museo Etnográfico (Buenos Aires) y en el Museo del Pucará (Tilcara). En el Yacimiento (o enterramiento) LIX aparecieron los siguientes artefactos, según el Inventario del Museo Etnográfico: 422131. Recipiente de media calabaza / 422132. Recipiente de media calabaza / 422133. Recipiente de media calabaza / 422134. Recipiente de media calabaza / 422135. Recipiente de una calabaza / 422136. Recipiente de una calabaza / 422137. Cuchillón de madera / 422138. Horqueta / 422139. Horqueta / 422140. Horqueta / 422141. Horqueta / 422142. Instrumento para tejer de madera / 422143. Instrumento para tejer de madera / 422144. Huso con tortero de madera / 422145. Huso con tortero de madera / 422146. Objeto de hueso / 422147. Espátula de hueso / 422148. Vincha de paja / 422149. Vincha de paja / 422150. Vincha de paja con cuero / 422151. Cesto / 422152. Cesto / 422153. Fondo de cesto / 422154. Cráneo trofeo / 422155. Cráneo trofeo / 422156. Lote de astiles emplumados.

Las *tramas* son semiflexibles y están formadas por cuatro elementos de 2 mm de espesor que se torsionan de a dos entre cada urdimbre. La separación entre tramas es de 0 cm. El añadido de elementos de trama se realiza por yuxtaposición de los mismos, el final queda hacia la parte externa y el comienzo hacia la interna.

El *borde* está realizado con las urdimbres sobrantes. Se doblan éstas hasta quedar paralelas a las tramas y actúan como ellas, realizando torsiones que sujetan la última hilera de tramas.

El *comienzo* se realiza por superposición de los elementos que actúan como urdimbres: se colocan cuatro elementos paralelos, sobre ellos otros cuatro perpendiculares a los anteriores, se repite una vez más en cruz. Se sujetan las ocho urdimbres con las primeras pasadas de trama con técnica llana (*plaited*). Al terminar la base del cesto se doblan las ocho urdimbres y se intercalan elementos hasta formar 16 urdimbres de tres elementos cada una.

La inflexión de las urdimbres está marcada por una primera pasada de trama de dos elementos y luego actúan 16 elementos que, al torsionar alternadamente van salteando 6 urdimbres cada vez. El ejemplar no tiene *decoración*.

Tanto la técnica descrita para la pared como para el borde está documentada en la artesanía tradicional de la península ibérica por Kuoni (1981) y no había sido documentada en componentes arqueológicos del noroeste argentino (Pérez de Micou 1996). La adscripción cronológica del Yacimiento Doncellas a momentos Preincas, Incas y de Contacto Hispano-indígena, abría la posibilidad de considerarlo un artefacto de origen hispano importado por los Conquistadores o bien de un artefacto confeccionado en América con técnicas aportadas desde la Península Ibérica. A fin de reunir información sobre este tema se revisaron repositorios españoles de materiales etnográficos españoles y arqueológicos americanos recuperados por expediciones científicas al Nuevo Continente.

III. EL MUSEO DE AMÉRICA (MADRID)

Entre los materiales de Expedición al Pacífico (EP) se encuentran dos ejemplares de cestería semejantes entre sí que guardan relación con los hasta aquí descritos. Se trata de los N° Inv. 14.862 y 14.863 (fig. 7 a-b). Las paredes están realizadas con técnica de acordelado cerrado simple con inclinación S en las tramas. La forma evertida (Ej. 14862) se logró con inclusión de urdimbres suplementarias. El borde (Ej. 14.862) está realizado con las urdimbres sobrantes que se inclinan hasta trabajar horizontalmente y sujetar la última hilera de tramas. En el otro ejemplar el borde no está presente. El comienzo de ambos especímenes es similar al descrito para Doncellas.

Según información registrada en la fichas de inventario del Museo de América estos especímenes fueron recogidos en Sudamérica y pertenecían a enterramientos. Según el derrotero seguido por la Expedición, tocaron tierras sudamericanas en la costa chilena del Pacífico donde desembarcaron y realizaron reconocimientos y recolecciones al norte de Valparaíso. Los artefactos recuperados por la misma expedición en esa etapa son: una cesta decorada con motivos escalonados (14.852), dos "*rollos de tejuela vegetal usados para colocar encima recipientes con líquidos y*

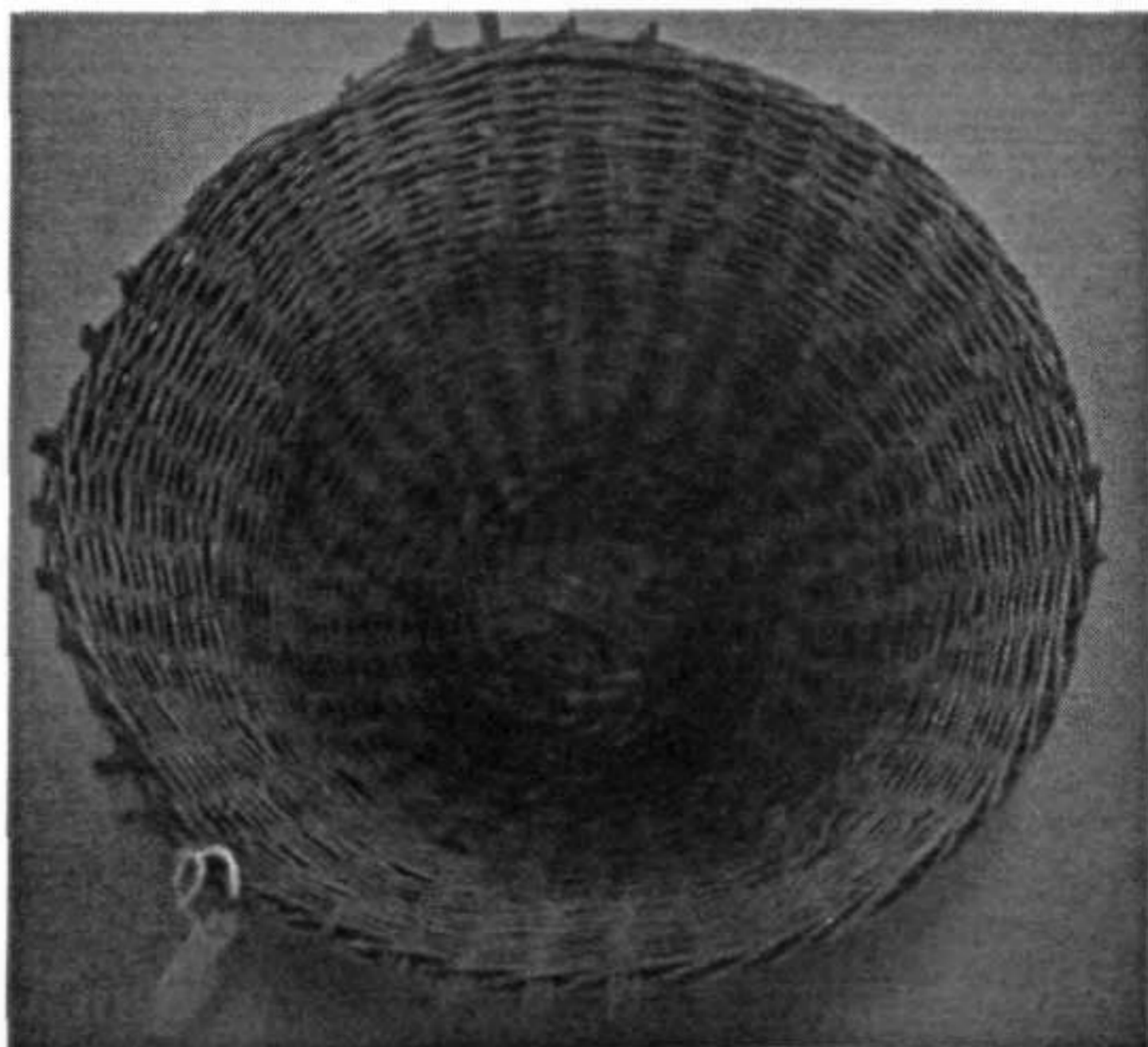


Figura 7a-b: Especímen del Museo de América (Madrid)
Inv. 14.862 y 14.863.

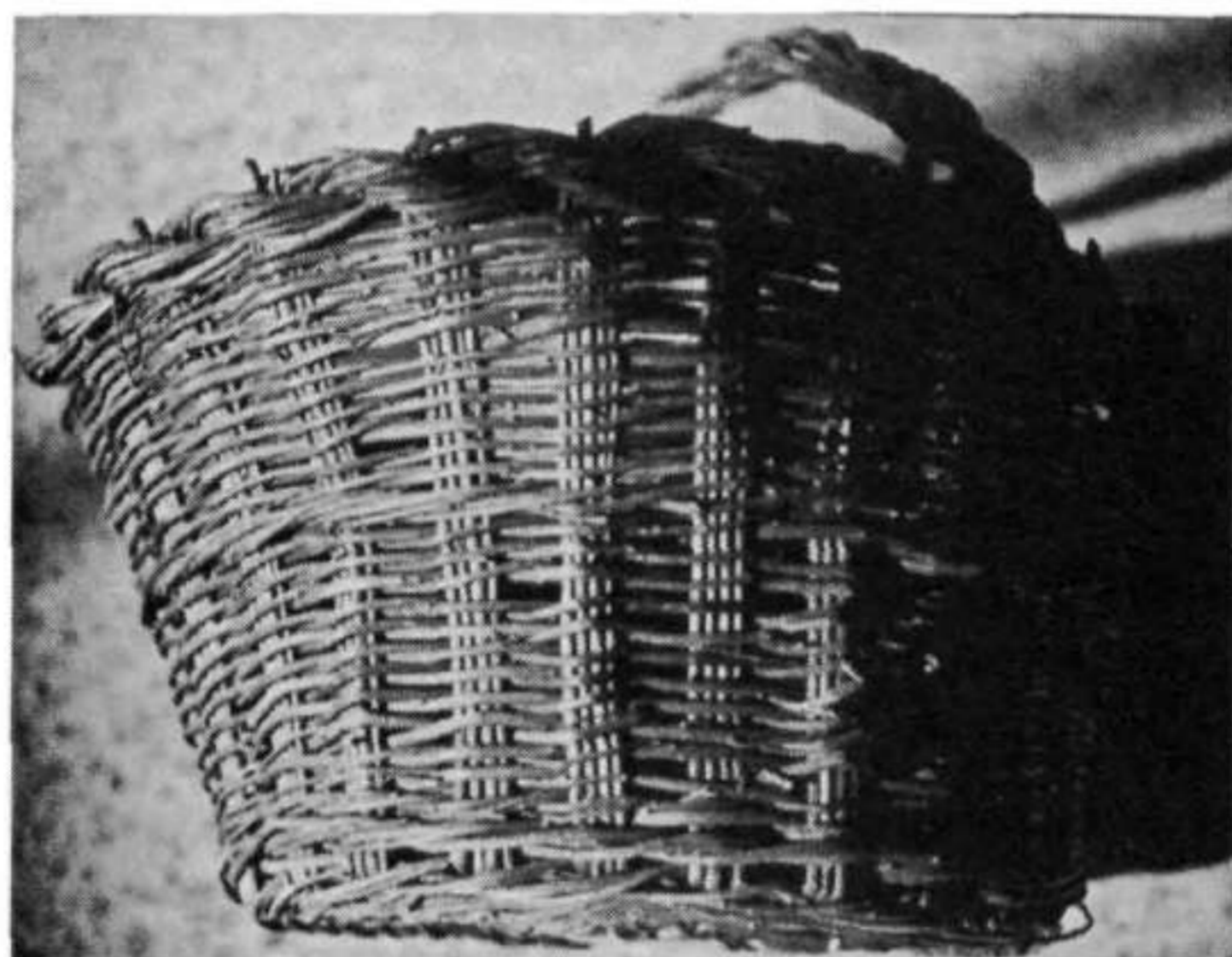


Figura 8: Especímen del Museo de Tradiciones Populares,
Cantoblanco (Madrid).

evitar que se caigan” (Fichas N° 13.604 y 13.605). El conjunto repite la variedad de ejemplares que - con más o menos cantidad de cada uno- aparece en los enterramientos de Doncellas en la Puna de Jujuy (*cf* nota 1 y Pérez de Micou 1996).

IV. MUSEO DE MOTIVOS POPULARES (CANTOBLANCO, MADRID)

Bajo el número 3029 se encuentra inventariada en este Museo una cesta grande realizada en técnica de acordelado simple cerrado (*Simple close twined*), tramas con inclinación en S y urdimbres separadas entre sí formadas por cuatro elementos (fig.8). Presenta un refuerzo en la base realizado a partir de un manojo de elementos de trama que toman las urdimbres de a dos alternadamente (en diagonal). El borde presenta la parte sobrante de las urdimbres cortadas al ras. Remata con un refuerzo realizado con manojos de elementos de trama con técnica de acordelado simple.

La ficha del museo indica: *Cesto de mimbre sin pelar. Forma troncocónica con un asa central. [origen] Parada seca (León). [fecha de recolección] Marzo 1977. Se usan para la recolección y se llaman canistros.*

- Datación por AMS

Un fragmento de urdimbre del fragmento analizado (3cm) fue enviado para su datación al Center for applied Isotope Studies de la Universidad de Georgia (USA) con el siguiente resultado:

UGA 7622
Años antes del presente ($\pm 1F$): 570 \pm 50. Corregida: 780
*13C‰ -12.02 (+211 años)

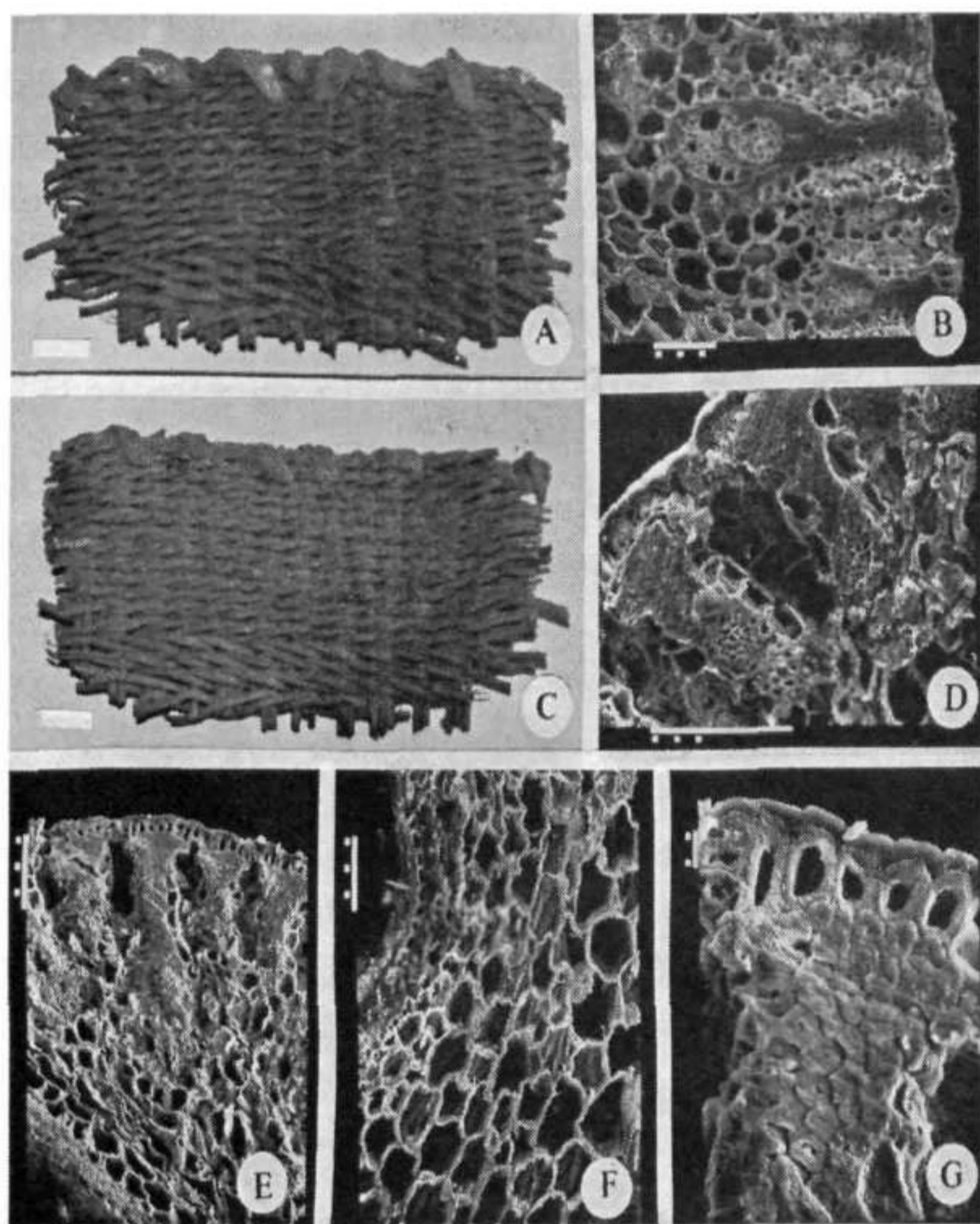


Figura 9: Estudio de anatomía vegetal del material arqueológico (MEB)

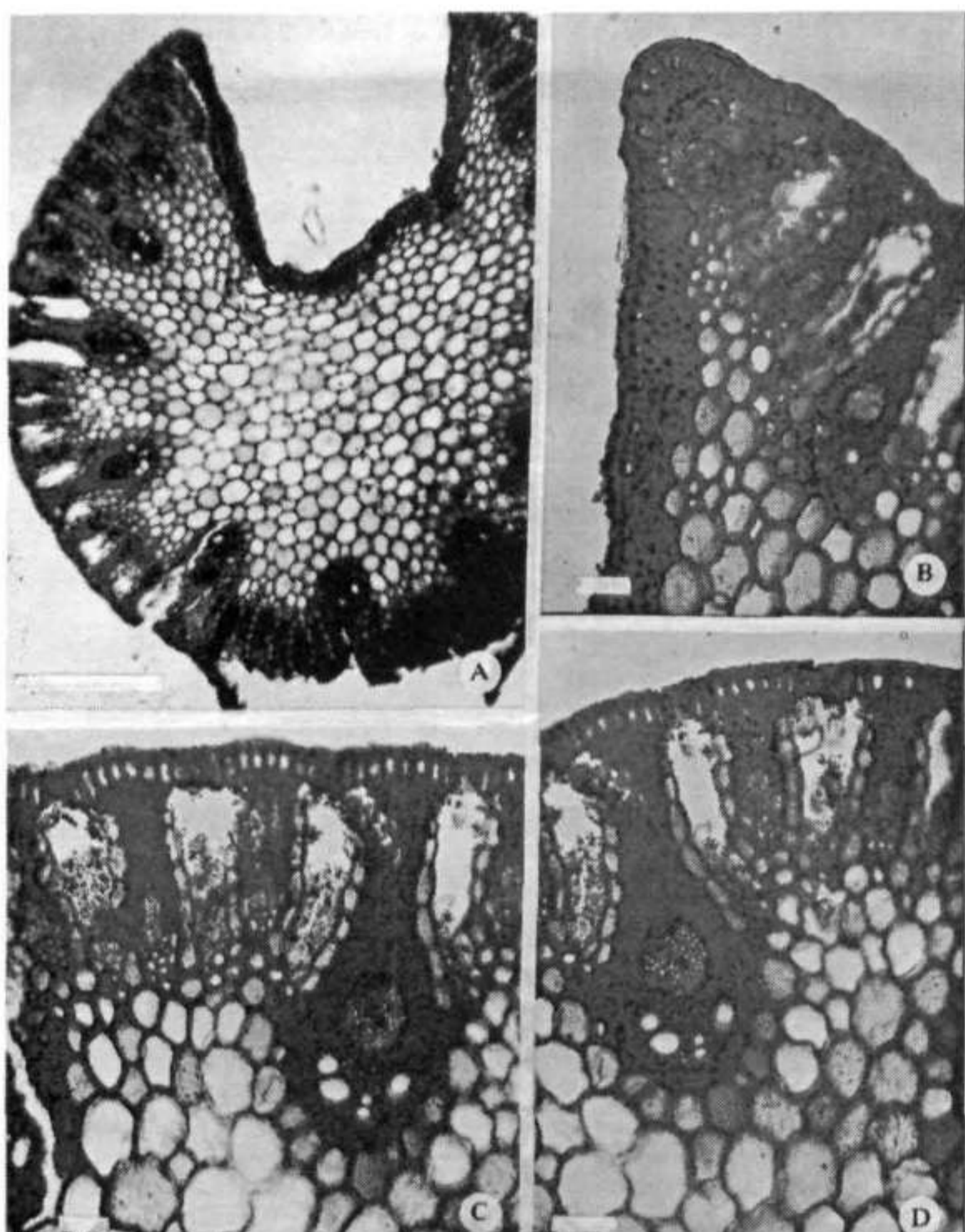


Figura 10: Estudio de anatomía vegetal del material arqueológico (MOP).

V. MATERIA PRIMA UTILIZADA

El corte anatómico de una porción de un elemento de urdimbre del fragmento de El Carmen (fig. 9, A-G) mostró los siguientes caracteres anatómicos: sección en media luna cerrada con superficie adaxial cóncava; epidermis esclerosada, estomas hundidos, haces vasculares cerrados rodeados por tejido mecánico lignificado, los haces vasculares grandes y pequeños alternan (tres haces pequeños, uno grande), se disponen periféricamente y en posición abaxial. Entre los haces vasculares el clorénquima se halla distribuido en islotes rodeados por una vaina parenquimática. En la zona central se ubica un parénquima de células isodiamétricas grandes. En posición adaxial y subepidérmica, un refuerzo mecánico esclerenquimático contituido por 3-4 capas de células de sección poligonal (fig.10 A-D).

El estudio anatómico-estructural permitió la determinación de la materia prima como *Sporobolus rigens* (Gramineae, subfamilia Eragrostoideas, Tribu Esporoboleas) (fig. 11 A-C) una planta psámofila, perenne, rizomatosa muy robusta de hojas casi cilíndricas, acanaladas, de sección semilunar, tiasas de 0.60 a 1.00 m de largo (Cabrera 1957); (fig. 12 a-g).

Esta planta es originaria de las regiones secas de Chile y Argentina, crece en lugares arenosos y salitrosos. Muy resistente a la sequía, se la encuentra desde Jujuy hasta la Península de Valdés, en Chubut. De reducido valor forrajero, suele utilizarse en cestería y su nombre vulgar es unquillo o junquillo (Parodi 1928).

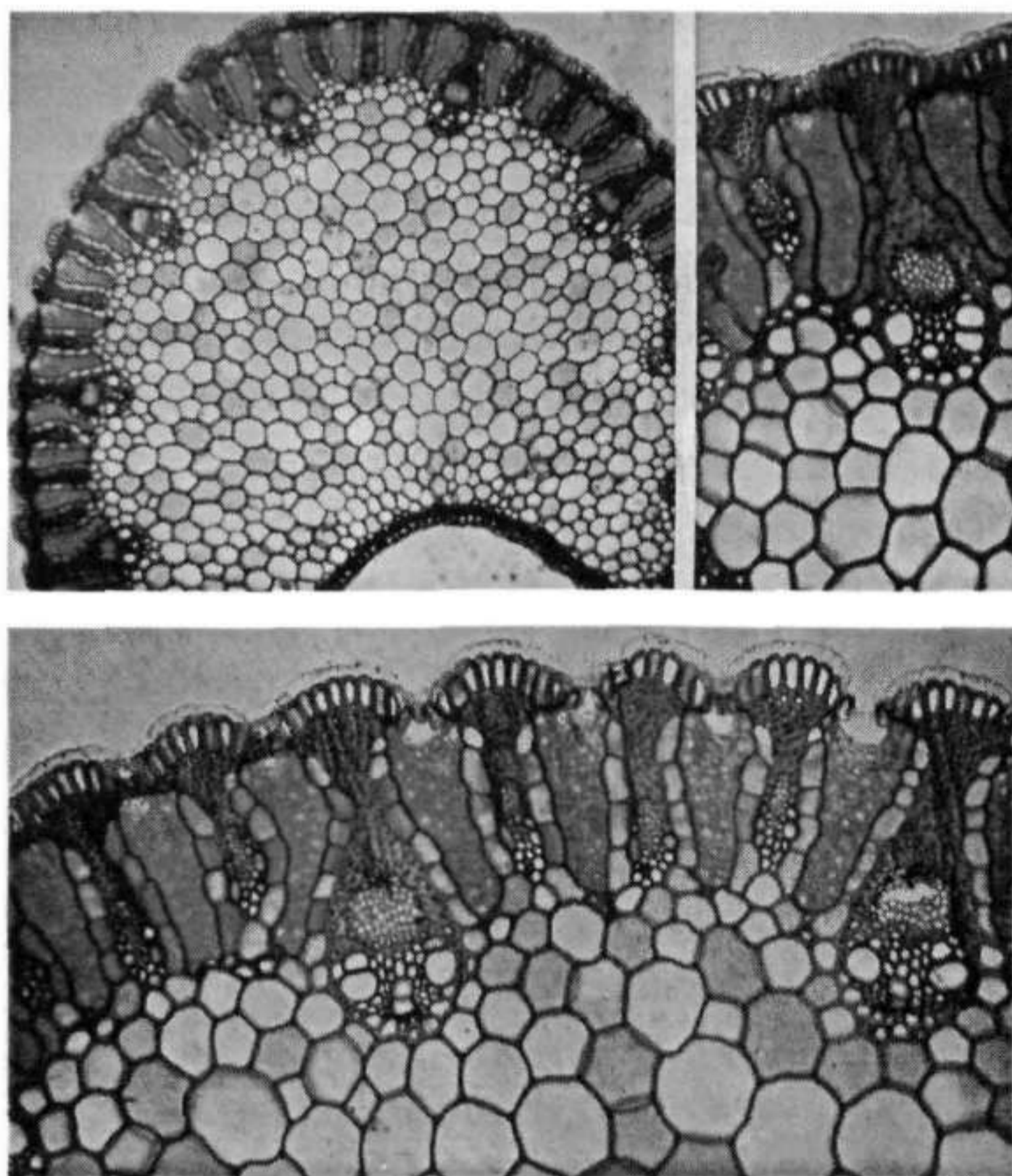


Figura 11: Estudio de anatomía vegetal, materia actual.

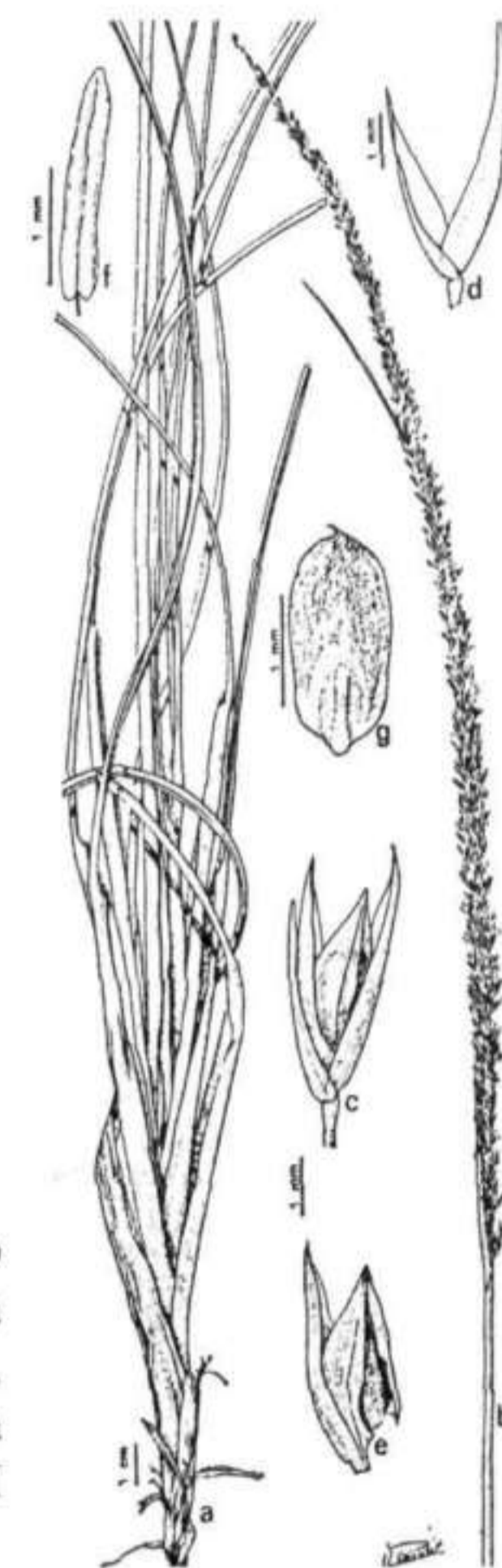


Figura 12: Aspecto general de la planta Tomado de Nicora, Elisa G. Flora patagónica, Parte III Gramineae.

Rusconi (1967) documenta el uso de esta especie como materia prima de la cestería de los indios huarpes que continuó elaborándose en la región de Cuyo (Lagunas de Guanacache) hasta la segunda mitad del siglo XX. Se realizaban cestos con la técnica de acordelado cerrado simple (*close single twined*) de excelente factura y que solían estar decorados con lanas de colores cubriendo casi por completo sus paredes (Rusconi 1967).

VI. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La materia prima es local y está disponible todo el año. Crece en las cercanías del sitio tal como se registra en un herbario realizado por una de las autoras (Callegari) en el transcurso de una campaña arqueológica anterior. El ejemplar recolectado muestra hojas de reducida longitud muy probablemente debido a la alimentación del ganado pero debieron estar disponibles plantas de hojas más largas en tiempos anteriores a la incorporación del ganado cabrío en la zona.

La técnica acordelado es conocida en el Noroeste de Argentina prehispánica. Así lo indican fragmentos de acordelado cerrado simple y acordelado envuelto simple hallados en Inca Cueva ,cueva 4 (Jujuy), en contextos fechados en 9000 años A.P. (Pérez de Micou 1979). Un fragmento de cestería acordelada abierta diagonal se describió para cueva Tajuera (Jujuy), pero permanece hasta hoy sin ubicación cronológica (Alfaro de Lanzone 1988). Renard 1992 (ms) identificó la técnica acordelada diagonal en improntas en la cerámica del Valle de Santa María (Catamarca), atribuidas al Formativo Tardío y en Loro Huasi (Catamarca) fueron exhumados durante trabajos de Vialidad varios fardos funerarios, uno de los cuales presentaba dos cestas completas troncocónicas elaboradas con esa misma técnica y decoradas con lana de colores. Los fechados absolutos del paquete funerario lo ubican en el inicio del contacto hispano-indígena (Pérez de Micou ms).

Si bien la técnica del acordelado tiene una gran perduración en los contextos arqueológicos argentinos, en cada caso se han utilizado variedades técnicas distintas que, empleadas sobre especies vegetales diferentes han producido resultados finales de muy variado aspecto. En los casos analizados en este trabajo se trató de especímenes que presentan características similares que las destacan del resto de la cestería prehispánica conocida (materias primas semirígidas, urdimbre de dos y tres elementos, tramas de cuatro elementos, torsionada en S, comienzos con grupos de urdimbres en cruz). Así es que las cestas fueron comparadas por similitudes en su aspecto general, el que nosotras consideramos se debía a un origen hispano común. Nos basamos para ello en su adscripción cronológica posible, que las situaba en un lapso comprendido entre un momento inmediatamente anterior a la Conquista, hasta uno inmediatamente posterior.

El fechado por AMS, con un sigma de +211 años no ubica al resto analizado con una mayor precisión que la presentada hasta ahora por las dataciones radiocarbónicas (ver cuadro). La determinación de la especie vegetal utilizada no deja dudas acerca del origen local de la materia prima. La técnica empleada y su variedad, en cambio, no han sido registradas en contextos arqueológicos del Noroeste argentino con la sola excepción del fragmento que nos ocupa, las piezas del Museo de América y la pieza completa recuperada en el enterramiento LIX de Doncellas. En este último caso podemos decir que la materia prima utilizada no es la misma que en El Carmen ya que se trata de un pedúnculo floral de *Cortaderia sp*, una planta que crece en los alrededores del yacimiento mencionado y con la cual se ha confeccionado gran parte de su cestería y cordelería (Pérez de Micou 1996).

Hasta aquí podemos descartar la idea de cestas "importadas" desde la Península Ibérica como artefactos confeccionados, con materias primas propias. La obtención de las plantas y la confección de la cestería han sido locales, como seguramente lo fue su uso y posterior descarte en el basural de El Carmen. Con esta información y la existencia de la técnica de *twined* milenios antes de la llegada del español, podemos apoyar la hipótesis de una tecnología cestería de tradición local en las sociedades del Valle de Vinchina, pero queda pendiente la posibilidad de que se trate de una tecnología aportada por el español y rápidamente apropiada por los indígenas que la elaboraron con materia prima local. A favor de esta posibilidad está la existencia de cestería tradicional similar que perdura en la actualidad en el campo español. Estudios como el que aquí presentamos aportan información válida en la contrastación de hipótesis derivadas del modelo de apropiación de nuevas tecnologías, por parte de ambas culturas involucradas en el proceso de Conquista del Nuevo Mundo. En este sentido, la investigación aplicada a las colecciones arqueológicas y etnográficas de los museos de ambos continentes, cumple un papel preponderante al permitir el estudio de materiales que hoy son escasos en las exhumaciones arqueológicas, y están en vías de rápida desaparición en las comunidades actuales.²

² Agradecimientos: Este trabajo se llevó a cabo en el marco del Proyecto PICT 0470 financiado por la Agencia de Promoción Científica entre 1997 y 1998. Parcialmente, contó, también con el apoyo del Proyecto UBACYT TL 10- 1998-2000 (Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad de Buenos Aires). Las autoridades del Museo de América, del Museo de Motivos Populares y del Museo Antropológico de Madrid facilitaron y favorecieron la búsqueda de los materiales y su análisis durante la estadía de una de las autoras (Pérez de Micou) en España, en marzo de 1998.

BIBLIOGRAFÍA

ADOVASIO, James (1977): *Basketry Technology. A guide for identification and analysis*. Aldine Manuals on Archaeology. Chicago.

ALFARO DE LANZONE, Lidia (1988): *Investigaciones en la Cuenca del Río Doncellas, Dto. de Cochinoca-Provincia de Jujuy. Reconstrucción de una cultura olvidada de la Puna jujeña*. Gobierno de la Provincia de Jujuy, Jujuy.

CABRERA, Ángel (1957). "La vegetación de la Puna Argentina", *Revista de Investigaciones Agrícolas* XI(4): 357.

CALLEGARIA, y F. CAMPOS (1996): "Nuevas evidencias arqueológicas sobre el sitio El Carmen". *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología. (13º Parte). Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael*. Tomo XXV (1/2) :189-203. San Rafael. Mendoza. 1994.

CALLEGARI, Adriana (1997): "Interacción entre el Valle de Copiapó (Chile) y el Centro norte del Valle de Vinchina (La Rioja, Argentina)". *Estudios atacameños* 14:131-142. Museo Arqueológico Gustavo Le Paige. Universidad Católica del Norte.

— (1999): "La Transición a los Desarrollos Regionales en el Oeste riojano". *Actas del XII C.N.A.A.* Tomo II: 75- 81. La Plata 1997.

NICORA, Elisa G. (1969): *Flora Patagónica. Parte III, M. N. Correa. Gramineae*. Colección Científica del INTA. Buenos Aires.

KUONI, Vignia: (1981). *Cestería tradicional ibérica*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

NIEMEYER, H., M. CERVELLINO y G. CASTILLO (1997): *Culturas Prehistóricas de Copiapó. Museo Regional de Atacama*. Ed. Impresos Universitaria S.A. Chile.

PARODI, Lorenzo (1928): "Revisión de las gramíneas argentinas del Género *Sporobolus*" .

PÉREZ DE MICOU, Cecilia (1996): *Los materiales sobre materias primas vegetales flexibles de la Colección Doncellas del Museo Etnográfico (Buenos Aires) y del Museo del Pucará (Tilcara)*. Tesis para optar al grado de Doctor de la Universidad de Buenos Aires.

— (1979): "Informe sobre el material de cestería y cordelería pertenecientes al sitio Inca Cueva 4, Humahuaca, Jujuy", en *ACTAS. Jornadas de Arqueología del N.O.A.* 9 al 12 de septiembre de -

— (1979): *Antiquitas*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad del Salvador. Buenos Aires

— (B.Ms): *Dos cestas decoradas en el ajuar de la momia #136 de Loro Huasi (Catamarca)*. Informe elevado a la Dirección de Antropología de la Provincia de Catamarca (14-9-98)

RAVIÑA G. y A. CALLEGARI (1988): Mapa Arqueológico de la Provincia de La Rioja . *Revista del Museo de La Plata*. Nueva Serie, tomo IX, nro. 67, Secc. Antrop. p.p.21-92. La Plata.

RENARD, Susana (1992): *Cestería arqueológica del Valle de Santa María. Una aproximación en base a su impronta cerámica*. 10pp. Ilus. (Ms).

RUSCONI, Carlos (1967): " Cestería antigua de Mendoza", *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de junio de 1967.

SEMPÉ, Carlota (1980): "Caracterización de la Cultura de Abaucán (Departamento Tinogasta. Belén)". *Revista del Museo de La Plata*, VIII/52:73-86. La Plata.

— (1983): "Punta Colorada. Un sitio Aguada, departamento Tinogasta, provincia de Catamarca", *Revista del Museo de La Plata*. NS. Sección Antropología, VIII/55:111-138. Facultad de Ciencias Naturales y Museo, La Plata.

La búsqueda de la Quivira en Texas: Fray Hidalgo y el Marqués de Aguayo

A raíz de la ocupación de Texas por las autoridades novohispanas derivada de la presencia francesa en la zona, toda el área situada más allá del Río Bravo volvió a aparecer como una tierra de promisión y leyenda, en la que todo era posible. Ello fue consecuencia directa de la marejada política provocada por las proposiciones de Peñalosa. A éstas les siguieron la expedición de La Salle (1685), primera colonización (1689), abandono (1693), incursión gala al territorio tejano y al norte minero (1714), segunda colonización (1716) y asalto francés a los presidios de la frontera (1719). Por eso retornó, con más fuerza aún, el mito de la ciudad de Quivira, aquel espacio imaginario y reino encantado a la que muchos situaban al norte de Texas.

Un claro ejemplo de este revival mítico lo hallamos en la cartografía elaborada en el siglo XVIII, cuando la presencia de la Quivira se tornó constante, a pesar de los nuevos descubrimientos que ensanchaban el horizonte de aquella tierra incógnita. Llama la atención que en una época donde la ciencia cartográfica y geográfica habían experimentado un progreso cualitativo que despejaba dudas y quimeras, estas últimas reaparecieran con una fuerza inusitada.

Tras la Real Cédula de dos de agosto de 1685, enviada al virrey para que informase sobre el reino de Quivira, se remitió a la corte el memorial presentado por fray Alonso de Posadas en el que refirió con detalle el conocimiento geográfico que tenía de todo el septentrión. Así, referente a Texas y la ubicación de la Quivira escribió Posadas: *"...a la reibera del Río del Norte comienzan la nación que llaman Tejas, quedando a mano derecha la costa, á distancia de cincuenta leguas. Correrá esta nación hasta el río de las Noeces por la parte de la costa, como dicho es. Inmediatamente a ésta por el mismo rumbo la Quivira, con el mismo término de cien leguas de ancho hasta llegar al Rio Grande, que atraviesa por medio esta nación..."*¹.

¹ En Cesáreo Fernández Duro (ed.) "Memorial de Posadas", fol. 6, en *Don Diego de Peñalosa y la Quivira*, Real Academia de la Historia, 1882, Madrid.

Es evidente que tras las proposiciones realizadas por Peñalosa a Luís XIV, las antiguas noticias de la Quivira y del Mississippi relatadas por Benavides y los memoriales presentados por Posadas y demás capitanes, que habían efectuado expediciones desde Santa Fe hacia el este, el territorio de Texas se tornó muy valioso. Las informaciones que la corte hispana requería ponían de manifiesto la posibilidad de que se abriera otra ruta de comunicación con Nuevo México, así como la posibilidad de descubrir las geografías fantásticas que poblaban el norte. Sin embargo, la presencia de La Salle en las costas del seno mexicano y el peligro que ello suponía paralizó cualquier otro proyecto.

Una de las consecuencias inmediatas de la colonización de Texas fueron la serie de solicitudes que se dirigieron al virrey de la Nueva España, para el descubrimiento del espacio imaginario más perseguido: la Quivira. Entre los personajes más singulares de esas peticiones hallamos al marqués de San Miguel de Aguayo y al franciscano Francisco Hidalgo.

El 24 de mayo de 1715, en pleno segundo proceso colonizador de Texas, D. Joseph de Azlar y Vito de Vera, segundo Marqués de San Miguel de Aguayo, envió una carta al virrey en la que pretendía la conquista de la Quivira, amparándose, como en la mayoría de los casos, en las supuestas revelaciones efectuadas por un indio de las tierras norteñas. Sin embargo, su petición amagaba una doble intención, pues con la pretendida búsqueda del mítico reino se camuflaba la pretensión de expandir sus dominios ganaderos². Aquellos deseos de extender sus propiedades no los pudo realizar ni aún cuando fue nombrado gobernador de Texas³. En ese documento el marqués de Aguayo expuso: "*... de la provincia de las texas que estan deste pais como 20 dias de viaje llego un indio de tierra adentro.... y le hablo de la Gran Quivira y de sus riquezas de su poblacion no supo explicar sino que era grande junto a una serrania cuya falda baña una gran laguna y que lo conduciria a aquel parage a donde podran llegar en espacio de un mes.*"⁴.

Aguayo conocía al detalle no sólo la cartografía de la época, que situaba la Quivira al oeste de Nuevo México y al norte de Texas, sino que también tenía referencias tanto del Memorial de Benavides como de los comentarios que Juan Domínguez de Mendoza había realizado. Además de ello, era consciente que el desembraco de La Salle sin duda perseguía metas muy concretas.

² Para una mayor información sobre la expansión ganadera en Texas y su supervivencia véase el artículo de Jesús F. De la Teja, "Sobrevivencia económica en la frontera de Texas: los ranchos ganaderos del siglo XVIII en San Antonio de Bexar" en *Historia Mexicana* (168), 1993.

³ Aguayo estuvo al mando de la expedición que partió el 23 de marzo 1721, para reforzar la presencia castellana y las misiones franciscanas en el nordeste de Texas. Esta campaña fue el resultado más inmediato de la pequeña incursión que los franceses realizaron en el citado territorio. A todo esto le siguió un plan más meticuloso para el poblamiento y conservación de Texas. En otro aspecto, recordamos que fue Aguayo quién solicitó al virrey que separase Texas de la gobernación de Coahuila para que su control pudiese ser mas efectivo ante la amenaza de la Lousiana. Ello nos hace sospechar de las intenciones del marqués para con la explotación económica de la nueva provincia.

⁴ A.G.N.,P.I. vol. 183, fol. 175, "*Informe del Marqués de Aguayo sobre la Gran Quivira*"

El virrey envió directamente la carta del maqués al fiscal para que le informase sobre dicha petición, y éste se la devolvió con una lacónica nota en el margen del documento exponiendo sus temores al descubrimiento de la Quivira. En dicha nota refiere: "*Habiendo visto el fiscal estas representaciones que hace el marques de San Miguel de Aguayo dice que como puede ser conbeniente el descubrimiento de la Gran Quivira pudiera tambien no serlo y de su empresa producen muchos ynconbenientes respecto de los cual se servira V.S. denegar lo que por S. Marques de Aguayo propone a lo que V. E. Tuviera por mas conbeniente*".⁵

La supuesta ubicación de la Quivira al norte de Texas ya ha sido manifestada por Juan Domínguez de Mendoza, que desde Santa Fe alcanzó el límite de la región tejana, aunque sin penetrar en ella. Para Domínguez su misión consistía en "*...reconocer y descubrir el mar del Norte, y traer individual noticia de los habitantes de esas tierras, y reconocer las conveniencias ó inconvenientes que pueden tener las poblaciones por aquella parte, y juntamente reconocer la riqueza de la Gran Quivira y del reino de Texas, llegando el año 84 á pisar los umbrales de éste, pues no dista veinticuatro leguas de sus poblaciones estando sesenta y setenta leguas de la Gran Quivira...*"⁶

Con toda la información geográfica disponible, el fiscal fue claro al manifestar que del posible descubrimiento de la Quivira se desprendían varios inconvenientes. Estos respondían a toda una serie de problemas, que podían derivarse tanto de dicho descubrimiento como de la expedición de búsqueda. En primer lugar la falta de hombres y de material hipotecaba toda la política territorial del nordeste. Los soldados de los presidios eran insuficientes para responder con eficacia a cualquier penetración armada desde la Lousiana⁷. Por tanto, no existían recursos, ni humanos ni materiales, para emprender aventuras en pos de tierras fantásticas. En segundo lugar, hacía tiempo que venían arrastrando dificultades añadidas, especialmente de carácter económico, material y humano, derivados de una mayor ampliación de la frontera. La expansión territorial abriría la posibilidad de un choque con los franceses⁸ y británicos, que estaban instalados en el norte, lo que

⁵ *Ibíd.*, fol. 175

⁶ "*Memorial de Domínguez de Mendoza*", en *ob. cit.*, nota 1

⁷ Amalia Gómez en "*Visitas de la Real Hacienda novohispana en el reinado de Felipe V*", *ob. Cit.*, detecta los gravísimos problemas hecendísticos de la flota de la Nueva España (carencia de bajeles), de los presidios (elevado coste y resultados insatisfactorios) y también de la situación de la frontera. A raíz de las averiguaciones realizadas por el enviado real resultaba que tan sólo había cuatro presidios que pudieran ser tomados como tales, los demás a penas podían ser catalogados como plazas fuertes.

(8) En 1719 los franceses iniciaron una pequeña escaramuza al ocupar parte del territorio tejano y aso-

⁸ En 1719 los franceses iniciaron una pequeña escaramuza al ocupar parte del territorio tejano y asolar algunas misiones franciscanas. Esto provocó una alarma general en todo el virreinato a la que siguió la consiguiente campaña militar para la recuperación de la provincia tejana. Dicha expedición se realizó a pesar de los grandes problemas que fueron apareciendo para conseguir el material necesario y los hombres suficientes. Esto evidencia las dificultades que tenía el virreinato novohispano para hacer frente a cualquier enfrentamiento armado en América.

podía ocasionar un enfrentamiento general en toda América, suceso para el que no estaba preparada la Corona hispana, ni económica ni políticamente.

El franciscano fray Francisco Hidalgo, alumno y exguardián del *Colegio de Propaganda Fide* de Querétaro¹⁰, fue el principal responsable de la segunda colonización tejana. Hidalgo escribió una carta al gobernador de la Lousiana par que interniniera en ayuda de las tribus assinai, esperando que ante la amenaza francesa el virreinato recuperara Texas, como efectivamente sucedió. En todo ello no hay que olvidar que los colegios, tanto los de *Propaganda Fide* como los jesuíticos, eran unas “*verdaderas empresas productivas, generadoras de capital*”¹¹, y no unos simples agentes para la educación indígena.

Seis meses después de alborotar las líneas estratégicas hispanas y galas en el seno mexicano, Hidalgo remitió un largo informe al virrey solicitándole permiso para el descubrimiento de la Quivira, en él que narró todo lo que hasta la época se sabía de esa geografía fantástica: “*De la Quivira, no Gran Quivira, trata la V.M. M^a de Jesús en la carta que escribió a los religiosos en Nuevo Mexico hago juicio que estaba a 200 leguas de Nuevo Mexico...*”¹²

Esta concreta situación del quimérico reino, más allá de la frontera, en plena tierra incógnita y sobre la línea del Missouri, se combinó también con elucubraciones de tipo prodigioso, lo que demuestra hasta que punto el norte era considerado un “lugar encantado”. Sobre este aspecto Hidalgo afirmó, que en “*la zona abundan unos animales con un cuerno en la frente de lo que infierno son unicornios*”¹³, y a continuación, en el mismo documento analizó y redactó un bosquejo histórico del espacio imaginario de la Quivira:

“...llegó a una ranchería de indios altaneros (fr. Marcos de Niza) a donde el dicho religioso vio una tunica turquesa y otras señas y preguntando de donde las recibían le dieron razón de una gente bien vestida con grandes poblados que tienen gente muy rica y hay otras poblacio-

⁹ En estos años también pesó el mito lanzado por el lector Quiles en su memorial, - y recuperado astutamente por Francisco Hidalgo-, en el que reflejó su convencimiento que la Quivira estaba habitada por los Tártaros, que por cierto mantenían un buen comercio con China. En informe del Rdo. lector Quiles fue remitido al virrey y al Consejo de Indias con el título, *Acerca de las tierras de nueva España y las que están por descubrir hacia la parte septentrional del polo ártico al Exmo Sr. Conde de Frigiliana, del Consejo de Estado y Gabinete de Su Magestad y su presidente del Real y Supremo Consejo de Indias*, y utilizado por fray Francisco Hidalgo en el colegio de Querétaro para su resumen histórico sobre la Quivira y su pretensión de hallarla.

¹⁰ Fray Francisco Hidalgo fue guardián del colegio de Querétaro desde el 11 de noviembre de 1700 hasta el 20 de octubre de 1703, fecha en que retornó a las misiones de Río Grande. AHPFM, *Libro de Patentes*, fol. 177.

¹¹ Florescano, Enrique: *Haciendas, latifundios y plantaciones en América Latina Siglo XXI*, 1975, pág. 138, México.

¹² AHPFM, letra K, legajo 1, núm. 20-B, *Relación de la Quivira hecha al virrey pretendiendo su descubrimiento por el Padre Hidalgo*, fol. 1

¹³ *Ibidem*, fol. 3

nes de indios que tienen casas de dos o tres altos y los P.P. que están en la California están haciendo diligencias años ha y no tengo noticias que la hallan descubierta (...) porque el segundo brazo del río del Nuevo México es el río de San Andrés de los Caddabachos que va a desembocar a la palizada (Mobile) y desde allí al seno mexicano (...) y los franceses comercian con los pueblos de aquellas tierras que solo dista dos jornadas del Reyno de Nuevo México y minas de Santa Bárbara y con estas llevan continuando todas por una y otra parte hay las de Çacatecas que entran en el corazón de la Nueva España”¹⁴.

Hidalgo no convenció a nadie con este resumen histórico-geográfico, hay que tener en cuenta que había caído en desgracia a raíz de su carta al gobernador de Lousiana, pero sí dejó claros tres puntos fundamentales. El primero que los franciscanos instalados en California no cesaban en el intento de descubrir la Quivira, situada por unos y otros, desde los expedicionarios que la exploraron hasta los cartógrafos, en sus costas. El segundo punto fue que hizo gala de un gran conocimiento geográfico, por cierto sumamente estratégico para la Corona, como era la situación septentrional de los desprotegidos yacimientos mineros de Nuevo México, así como del recorrido de los ríos. Por último, recogió los temores ampliamente extendidos sobre las intenciones que los franceses tenían de ocupar la región minera. Sin embargo, la intuición que tuvo Hidalgo que aquellos pudieran remontar los ríos y llegar a Santa Fe ¹⁵ no se efectuó hasta 1739, año en que una expedición guiada por los Mollet llegó a Nuevo México por el río Platte, y regresó a Nueva Orleans por el Canadian.

Fue a partir de esta época en que toda la zona situada entre Nuevo México y Texas entró en una dinámica configurada por el miedo a la invasión, pues estaba en juego desde la explotación del territorio, - minas, pieles de castor y comercio de armas-, hasta la presunta existencia en la región de un paso que conducía al mar del sur, ya fuera através del estrecho del noroeste o por vía fluvial, y también la ineludible sombra que proyectaba sobre todo el norte el reino mágico de Quivira. Por esta causa, cuando en la Lousiana se tuvo la certeza de que el río San Andrés nacía en Nuevo México, rápidamente se realizaron asentamientos en sus márgenes. Un informe sobre este asunto, datado de 1719, ya alertaba a las autoridades novohispanas: “...sería conveniente poblar la ribera del Missouri porque en la región abundan las riquezas de minas que contiene la Sierra Madre y porque en ella tienen los franceses comercio” ¹⁶. En el mismo documento, que recogía el comercio de la piel de castor, también asumía el ideal del espacio imaginario, pues recomendaba que cincuenta hombres ocupasen el Missouri, para evitar que los franceses descubriesen la Quivira.

A este respecto, en el mes de junio de 1719, el capitán Domingo Ramón comunicó al virrey, desde la frontera de Lousiana, concretamente desde el presidio de San Francisco de Texas, en el límite oriental de la provincia tejana, el peligro que suponía que los franceses levantasen otra ciudad en la boca del Mississippi: “...advertimiento que lleva el Rey de Francia de poblar toda la tierra del Rey de España, (...) en el río de la palizada han puesto los franceses una ciudad ahora

¹⁴ *Ibíd*em fol. 5

¹⁵ La ruta permanente entre Santa Fe y el Mississippi, realizada por Pedro Vidal, se abrió definitivamente en 1792.

¹⁶ AHPFM, letra K, legajo 1, núm. 12, *Cartas varias*.

*novisima llamada Orleans en memoria del Duque de Orleans (...) por el gran río Misuri que desemboca a sesenta leguas mas adentro en una mina que entiguamente descubrieran los franceses, han entrado a poblar la mina con mas de 200 negros teniendo como intención mas inmediata la de adueñarse de El Parral y el Nuevo Mexico y llegar hasta el Mar del Sur y descubrir y ocupar la Quivira...”*¹⁷.

Cuando se realizó este informe, la desembocadura del Missouri en el río Mississippi se había convertido en el punto de separación, entre el espacio geográfico real percibido y el espacio intuido. El supuesto recorrido y la geografía que rodeaba al Misouri, lo convertían en una posible vía de comunicación hacia el interior del continente y hasta el mar del sur.

Domingo Ramón también hizo referencia a toda aquella vasta tierra incógnita que se extendía por el norte y en el cual estabn situados los espacios imaginarios más perseguidos: *“(pueblos indios) que por ocultos de Dios no se han descubierto estando aun todo el Nuevo Mexico, y no lejos todavia tienen cerrados los epañoles los ojos, no saben como esta la tierra del Norte y como la circumvala la mar y según un dominico que escribio al principio de la conquista de Nueva España: la Quivira...”*¹⁸.

Otro auto volvía a reseñar el peligro que suponían los franceses y como éstos habían iniciado las exploraciones para el discernimiento y conocimiento de todo el septentrión, y más especialmente del recorrido de los ríos: *“... doy cuenta a su excelencia para que se ponga la mira en aquel pueblo Codadacho y la nacion Missuri y que sea con mucho sigilo porque no llege a saber el gobernador de la Mobile el designio de V.R. y como tiene su gente en pie a la mano para poblar todo lo que tienen descubierto del Gran Rio Mussuri que son de mas de 400 leguas a donde dichos franceses tienen su comercio y saben muy bien las riquezas de minas que contiene la Sierra Madre y que tienen ya hecho de los metales que son ricos...”*¹⁹.

¹⁷ AGNPI. vol.181, fol.430, *Domingo Ramón comunica a su señoría el peligro francés, San Francisco de Texas, 7 de junio de 1719.*

¹⁸ *Ibidem* fol. 430.

¹⁹ AHPFM, letra K, legajo I, núm. 12, *Cartas varias.*

PAZ CABELLO CARO
MUSEO DE AMÉRICA. MADRID
ANDRÉS ESCALERA UREÑA
MUSEO DE AMÉRICA. MADRID
RAQUEL CARRERAS RIVERY

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOLOGÍA. CUBA.

La conjunción de noticias de Mociño sobre Nutka y los análisis de laboratorio: Nuevos aportes sobre la composición de algunos objetos del siglo XVIII de la Costa Noroeste

I. LOS SOMBREROS DE NUTKA (*NOOTKA*) DEL SIGLO XVIII

Es una opinión generalizada que los típicos sombreros piramidales con escenas de caza de ballena procedentes de Nutka, (*Nootka*, en inglés), en la isla de Vancouver, así como otros objetos diversos de cestería, tanto de Nutka como de otros lugares de la costa Noroeste, están confeccionados con corteza de cedro. Todos los autores aceptan que las variaciones del color se deben al tipo de cedro usado, de forma que no parece existir otra posibilidad para la cestería de la costa Noroeste que estar elaborada con algún tipo de fibra vegetal. Tanto es así que hace poco un especialista, al supervisar unas pruebas de imprenta en la que se describían unos objetos de cestería del Museo de América que solo conocía por fotos, corrigió su composición material, ya que le resultaba impensable que pudieran estar hechos con algún otro tipo de fibras que no fuera la vegetal.

De hecho, en el Museo de América partíamos de la premisa que la cestería se hacía siempre con fibras vegetales, y que en la costa Noroeste se usaba como materia prima la corteza de cedro, copiando dócilmente la información leída en otros autores. La ausencia de plantas americanas que nos permitan un análisis comparativo, hace que desistamos de hacer análisis y demos por buenos los datos provenientes de América. El que hace unos años hubiésemos visto con nuestros propios ojos como un sombrero, sometido a un tratamiento de restauración como si fuese de fibra vegetal, comenzara a comportarse de forma extraña, permitiendo comprobar que estaba hecho con raquis de plumas de ave, no nos abrió la mente sobre el tema hasta releer a un cronista del siglo XVIII, que nos proporcionó información distinta de la usual. Veamos cómo.

Al retomar en 1999 anteriores trabajos (Cabello, 1983, 1984, 1989a, 1989b, 1992a, 1992b) sobre la costa Noroeste americana con motivo de una exposición sobre el mismo tema (Espíritus, 1999; Spirits, 2000), volví a leer algunos párrafos de las *Noticias de Nutka*, que José Mariano Mociño redactó tras su estancia en Nutka en 1792.

II. LAS COLECCIONES DEL SIGLO XVIII Y EL NATURALISTA MOCIÑO

Comencemos resumiendo el estado de la cuestión: El Museo de América posee una colección de objetos de la costa Noroeste, recogidos durante el siglo XVIII en el transcurso de los primeros contactos españoles, y también europeos, con los indígenas de esta zona americana. Tradicionalmente se pensaba, que los objetos habían sido recogidos por la expedición científica dirigida por Alejandro Malaspina entre 1789 y 1794. Pero tras diversas investigaciones encontré documentos que probaban, que una serie de estos objetos habían sido recogidos por otros viajeros españoles en el transcurso de sus expediciones, y por otra parte que los datos sobre los objetos remitidos por la expedición Malaspina no concordaban con los materiales conservados en el Museo.

La parte más compleja por identificar fueron una serie de objetos, entre los que encontraban unos sombreros troncocónicos, con diseños de la caza de la ballena propios de Nutka. Sobre ellos encontré documentos en el Museo de América que indicaban su pertenencia a la colección formada por los botánicos Hipólito Ruiz y José Pavón, que aunque habían realizado una expedición a Perú entre 1777 y 1788, nunca estuvieron en América del Norte. Entonces realicé algunas investigaciones que dieron como resultado que el naturalista José Mariano Mociño dio a guardar sus colecciones a Ruiz y Pavón, exiliándose aquel al poco tiempo y muriendo a su regreso, antes de alcanzar Madrid y de recuperar su colección. Ésta quedó en posesión de Pavón hasta su muerte en 1840, trasladándose todos los objetos al Museo de Ciencias Naturales, donde fueron inventariados en la década de 1850. Esta fue la razón por la que algunos objetos de la costa Noroeste quedaron registrados en 1860 como peruanos y, debido a lo absurdo de la adscripción, fueron adjudicados, en un catálogo de 1892, a la colección recogida por la expedición Malaspina.

El botánico José Mariano Mociño participó durante largos años, junto con Sessé, en la *Expedición Botánica a la Nueva España*, pero menos conocida ha sido su participación como naturalista en la llamada *Expedición de Límites*, dirigida a la isla de Vancouver, en 1792, por Juan Francisco de la Bodega y Quadra. Dicha expedición debía dirimir con el capitán Georges Vancouver en el mismo sitio del conflicto, el puerto de Nutka, una cuestión de derechos y límites, que había llevado a España e Inglaterra a la guerra. Bodega llegó con varios meses de antelación acompañado por otros navíos cuyos oficiales debían explorar las costas sur y orientales de la isla de Vancouver y las del continente, y por dibujantes y naturalistas que debían hacer estudios de historia natural y convertir la expedición negociadora de límites en una expedición científica. Mociño, que estaba en plenos trabajos botánicos en tierras mexicanas, fue temporalmente destinado como naturalista a la expedición comandada por Bodega y Quadra, y redactó, como resultado de la estancia de esta expedición en Nutka, la más larga realizada por cualquier europeo en la zona, un libro con un tratado sobre los naturales de allí, sus costumbres y objetos, con una crónica de los hechos y un vocabulario de la lengua de Nutka; libro que quedó manuscrito hasta su primera edición en 1913 y su segunda en 1998 (Monge, 1998).

Los hechos mencionados indican que Bodega y Quadra ordenó dibujar mapas de la zona, así como animales, plantas e indígenas (dibujos que se encuentran en la Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores), escribir diarios de expedición, un tratado que redactó Mociño y hacer una

colección de objetos, que debió reunir Mociño¹ y que, después de varias vicisitudes, llegaron al Museo de Ciencias Naturales y están hoy en el Museo de América. Sin embargo, hasta hace muy pocos años, no se ha comenzado a tratar la expedición de Bodega y Quadra como una expedición científica, paralela a la misión diplomática. Por lo tanto, al tratarse de una expedición que mantuvo unos fines y un trabajo unitario, debemos considerar como una unidad todos los escritos, los dibujos y la colección de objetos, aunque por las circunstancias históricas no podamos reconstruir con total precisión la colección entonces reunida.

III. MOCIÑO EXPLICA COMO SE FABRICABAN LOS SOMBREROS CON EL RAQUIS DE PLUMA DE AVE.

Habiendo explicado estos hechos para que sirvan de marco de referencia, debemos regresar a la lectura que volví a hacer de algunos párrafos de las *Noticias de Nutka* de Mociño.

“Para defenderse del sol advertí en algunos unos gorros o monteras de piel de mapache, o de tejón colmenero. Pero lo más usual son dos especies de sombreros tejidos sobre moldes de propósito de tule, o espadaña muy flexible, que acompañan de delgadas láminas, sacadas de la costilla de la pluma para formar un campo blanco en que sobresalgan los dibujos con que los adornan, los cuales siempre son representativos del aparato con que pescan la ballena. La figura de éstos es de un cono trunco más o menos elevado sobre el cual la gente principal sobrepone otro pequeño, que remata en punta aguda. Los de los plebeyos son de tejido más tosco, y carecen de diseño: unos, y otros se afianzan con barbiquejos de correas o con cualquiera cordón”(Mociño, 1913: 13; Monge y Olmo, 1998:105).

Me di cuenta que, como habíamos dado siempre por sentado que los sombreros estaban hechos de fibra vegetal y habíamos leído en toda la bibliografía que esta era en concreto corteza de cedro, no había prestado la suficiente atención al párrafo de Mociño, que conocía bien por haberlo incluido en alguna de las publicaciones ya mencionadas. Tras la sorpresa me pregunté como no pude prestar más atención a lo que decía el único testigo de cómo se fabricaron los sombreros del Museo, y entonces recordé que la aparente fibra vegetal de algún objeto había resultado ser animal y que pensamos que sería raquis de pluma de ave, por lo que pedí un análisis al responsable de conservación del Museo, Andrés Escalera, para su verificación.

Una vez comprobado que el campo blanco de los sombreros era pluma de ave, el siguiente paso fue analizar la fibra oscura, con la que se dibuja la caza de la ballena y alguna banda decorativa horizontal, así como la parte interior de los sombreros. Como en la xiloteca del Museo no había las suficientes muestras para realizar la comparación, y estábamos en frecuente contacto y colaboración con una de las mejores especialistas en anatomía de maderas, Raquel Carreras Rivery, del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología de Cuba, Andrés Escalera se puso en contacto con ella y le envió para su análisis.

¹ En una anterior expedición en 1779 Bodega también reunió una colección que remitió a Madrid (Cabello, 1999:32 y sgts.). Una explicación más detallada y actualizada de todos estos hechos aparece en Cabello, 1999, mientras que las referencias bibliográficas y documentales completas aparecen en la versión inglesa del artículo: Cabello, 2000.

IV. OTROS OBJETOS CON PLUMA DE AVE

Había además otros objetos que parecían tener una fibra blanca de aspecto muy similar a la de los sombreros de Nutka. El más reseñable es un hacha con hoja de piedra en cuyo largo mango de madera había un trenzado que dibujaba formas geométricas. Según estudié en el trabajo de la exposición *Espíritus de Agua* (Cabello, 1999: 32-35 y Cabello, 2000: 22-24), este hacha debió ser recogida, junto con un traje militar, por Juan de la Bodega y Quadra mucho más al norte, probablemente en zona tlingit o haida, en el transcurso de la expedición de Ignacio Arteaga y Juan Francisco de la Bodega y Quadra, en las corbetas *Princesa* y *Favorita* en 1779.

El hacha resultó estar hecha con un material similar al de los sombreros. Lo que permite deducir que es raquis de pluma de ave y que esta técnica era usada en zonas más amplias, que en el puerto de Nutka en la isla de Vancouver. También confirma algo ya sabido, que las técnicas usadas en la costa Noroeste en épocas antiguas eran mucho más sofisticadas que las que se usaron después. Sin embargo, este caso señala que éstas debieron cambiar muy rápidamente y que se abandonaron en pocos años las más elaboradas, que eran las usadas en la confección de los objetos destinados a los jefes, lo que indica una rápida pérdida de la influencia y poder de éstos, a no ser que análisis en otros sombreros y objetos de la costa Noroeste señalen la presencia de elementos antiguos de sofisticada elaboración, como es el caso del uso del raquis de la pluma de ave.

Los objetos han sido ya publicados en los mencionados catálogos de la exposición sobre arte de la Columbia Británica y Alaska (*Espíritus...*, 1999, *Spirits...*, 2000) con la indicación de que están hechos con pluma de ave, pero cómo no había lugar en el catálogo, ni tampoco tiempo, para explicar que no se trataba de una equivocación, (como algunos pensaron), sino que era el resultado de un estudio, se ha decidido publicar estos resultados de manera independiente en la revista de este Museo de América.

Veamos ahora los análisis, para lo que les cedo la palabra a Andrés Escalera y a Raquel Carreras.

V. IDENTIFICACIÓN DE LOS MATERIALES

Se han tomado muestras de cuatro piezas de las colecciones arriba reseñadas a saber :

Hacha ceremonial. N° de Inv. 13916 (Fig.1).

Sombrero de la caza de la ballena. N° de Inv. 13567 (Fig. 2).

Sombrero de la caza de la ballena. N° de Inv. 1570 (Fig. 3).

Sombrero de la caza de la ballena. N° de Inv. 13567

Los tres sombreros son de similares características en cuanto a materiales y elaboración, por lo

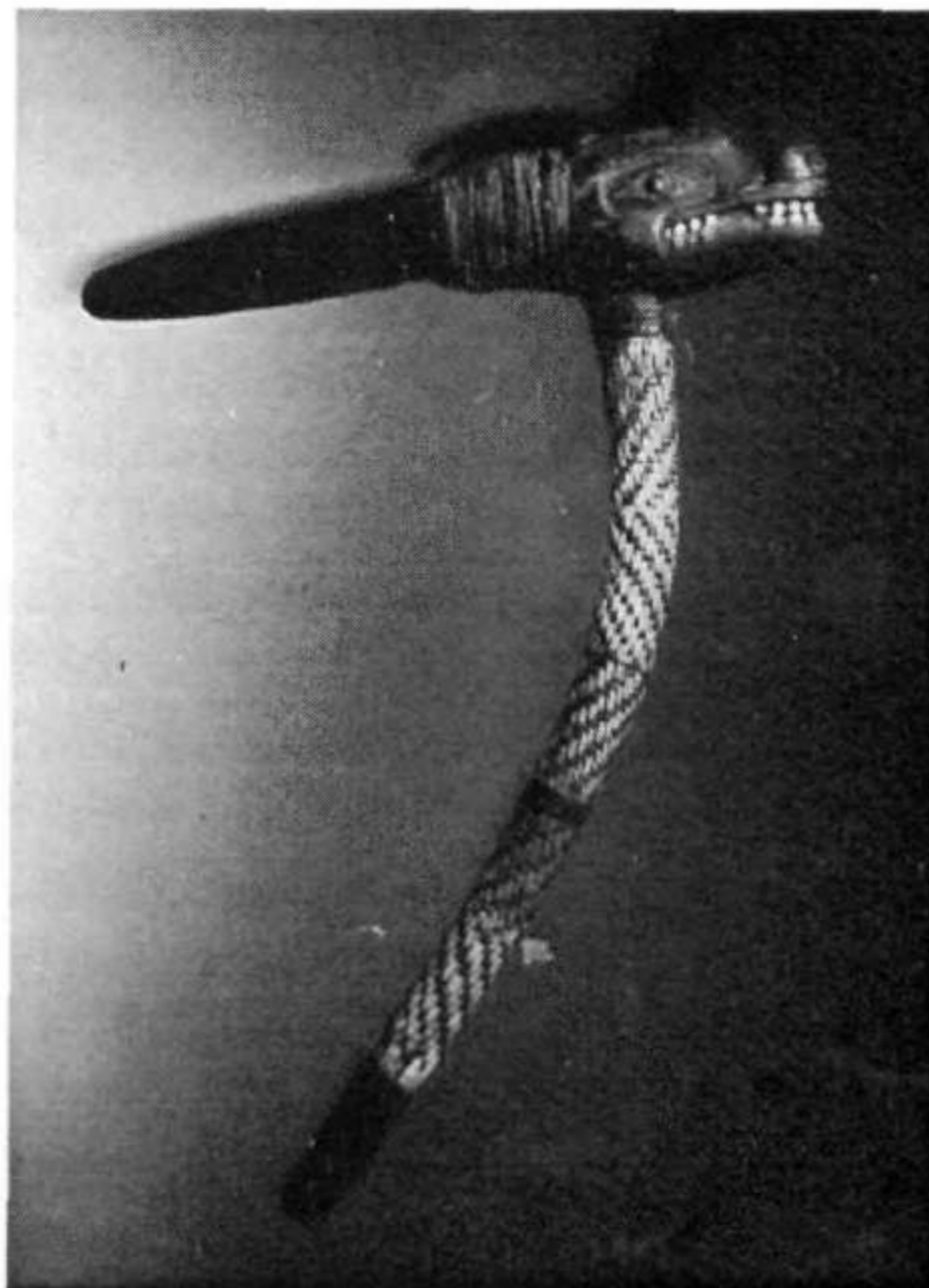


Figura 1: Hacha ceremonial. Museo de América (Inv. 13.916).



Figura 2: Sombrero de la caza de la ballena. Museo de América. (Inv. 13.567).

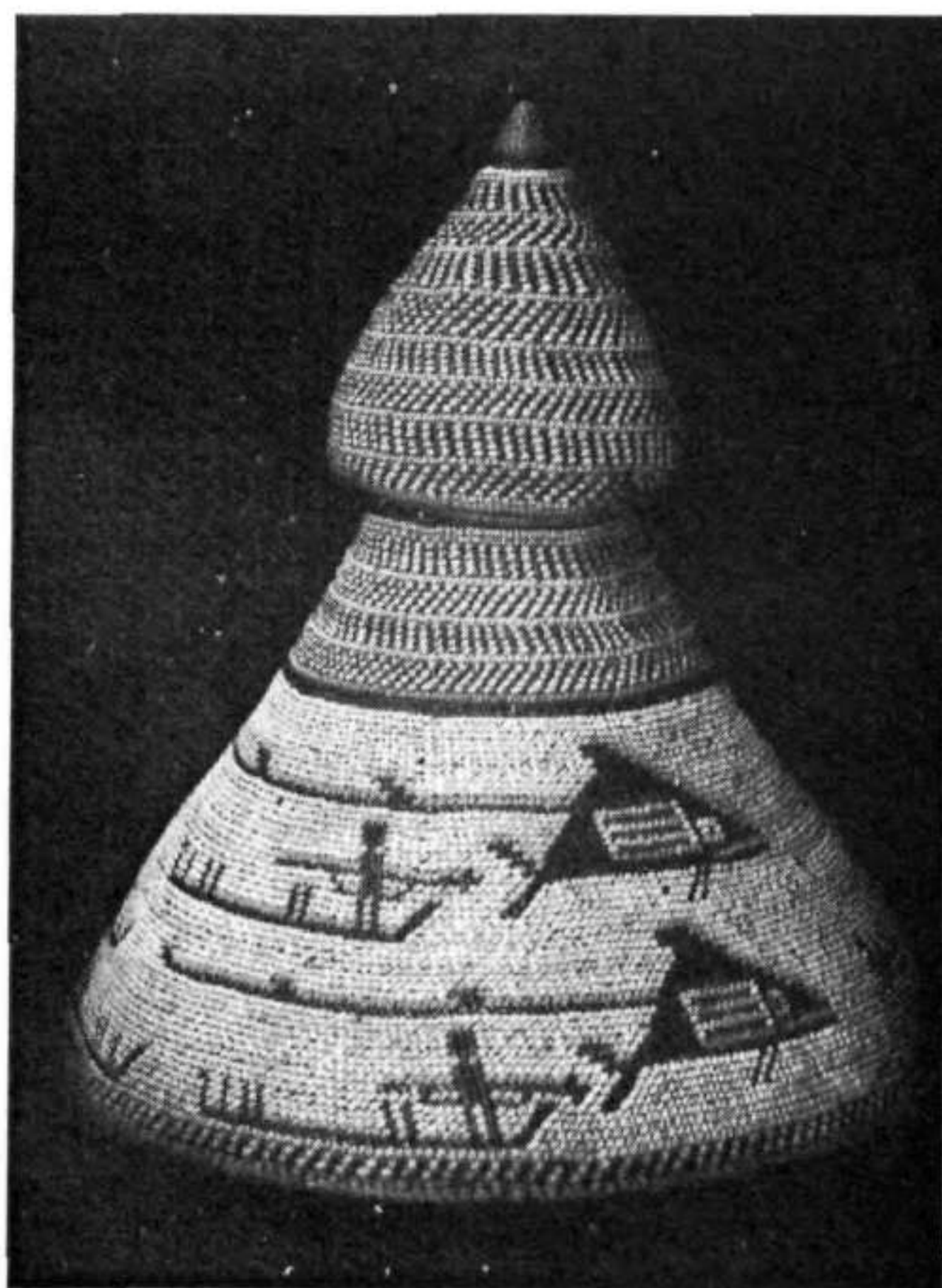


Figura 3: Sombrero de la caza de la ballena. Museo de América (Inv. 13.570).

se prepararon por el mismo procedimiento muestras patrones de diferentes plumas procedentes de distintas aves que se han utilizado como materiales de referencia.

que se tomaron muestras de los materiales que a simple vista parecían distintos, esto es: de las fibras blancas, que actualmente tienen un aspecto amarillento debido al envejecimiento, y de las dos clases de fibras de color marrón que presentan diferente tonalidad, una es más clara que otra, y distinto grosor.

Para atender a la integridad de la pieza se tomaron muestras de zonas poco significativas, buscando alguna pequeña rotura de manera que hubiese un extremo suelto de la fibra del que se pudiese cortar uno o dos milímetros.

Las muestras marrones, que vistas al microscopio tienen aspecto de fibras vegetales, se mandaron a analizar por Raquel Carreras y más adelante se describen los métodos y resultados. Sin embargo, hay que destacar, a la vista de los resultados, que tanto las pequeñas variaciones en el color de las fibras vegetales como su aspecto, dado que unas son más finas y otras más gruesas, se debe al tratamiento y manipulación de los artesanos, pues ambas son idénticas y pertenecen al mismo tipo de árbol, aunque también es posible que estén tomadas de distintas partes de la corteza y que tengan características físicas diferentes, pero que no somos capaces de diferenciar esto en los estudios anatómicos de las fibras. Lo que si se confirma es que proceden de una misma especie vegetal.

Las muestras blancas amarillentas se prepararon mediante inclusión en resinas de polimerización en frío (*Technovit 4004* de Kulzer), y se cortaron transversalmente y pulieron siguiendo técnicas parecidas a la preparación de estudio de estratigrafías de las pinturas de caballete, dando como resultado final una preparación microscópica con la superficie perfectamente pulida, capaz de ser estudiada al microscopio por reflexión. De esta manera se consigue un corte transversal que a quinientos aumentos nos muestra la estructura. Paralelamente

Las características generales de una pluma son: Un cañón o cálamo hueco que se hunde en la piel y del que sobresale al exterior una fibra o raquis quitinosa algo aplastada, de la que salen a ambos lados numerosos filamentos o barbas. Estas barbas pueden desprenderse del raquis quedando entonces una fibra larga, (cuya longitud depende del ave que la suministre y del tipo de pluma que se utilice, ya que en un mismo animal hay plumas muy diferentes), que disminuye su grosor desde el cañón hasta el final del raquis. En la confección de los sombreros se ha aprovechado sólo la zona central de esta fibra, desechándose tanto el cañón como la parte final del raquis.

En el análisis microscópico (corte tansversal) (fig.4) se observa la estructura de tubo del raquis con una superficie quitinosa y un interior formado por un tejido más blanco y esponjoso, que engloba burbujas de aire.

La mayoría de las fibras estudiadas están aplastadas, debido al proceso de manipulación durante el trenzado del objeto, y algunas han sido divididas longitudinalmente con el fin de conseguir fibras más delgadas.

No se ha podido saber de qué ave o aves se obtenían las plumas, pero dado que hay especies que tienen los raquis tintados, si sabemos que se utilizaron aquellas cuyos raquis son de color blanco o blanco amarillento.

También se analizó el pelo que en forma de mechón adorna el hacha ceremonial. Los estudios microscópicos de su estructura (fig.5) nos llevan a descartar que sea humano y a identificarlo como perteneciente a un animal de pelo color marrón, muy grueso y liso, siendo sus características similares a los pelos de la cola del caballo, pero dado la poca probabilidad que se haya

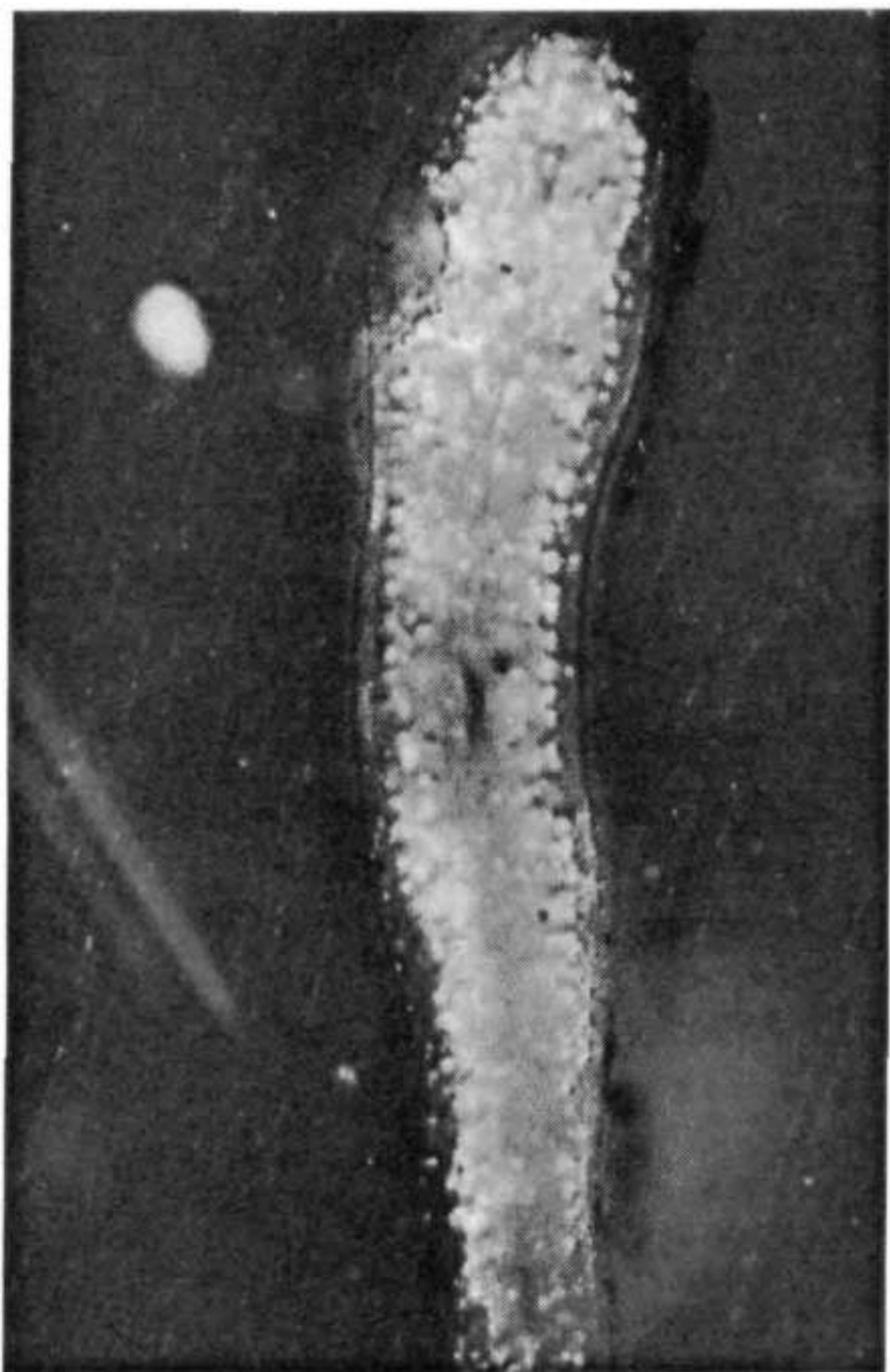


Figura 4: Microfotografía a 250 aumentos del corte transversal de un raquis de pluma procedente de la pieza. Inv. 13.567.



Fig 5: Micrografía a 250 aumentos del pelo procedente del adorno de la pieza Inv. 13.916. Se aprecia la médula central globosa e irregular y las escamas cuticulares de la superficie. El pelo aparece pigmentado homogéneamente.

utilizado pelo de este animal, ya que prácticamente no se conocía en esta zona en el momento de la elaboración de la pieza, nos inclinamos a pensar que pertenezca a la cola de un gran herbívoro de los que abundan en estas regiones, dadas las características de su color marrón, rigidez, grosor y forma globulosa de la médula central.

VI. IDENTIFICACION DE LAS FIBRAS VEGETALES.

Las pequeñas muestras de fibras de los cuatro objetos analizados, fueron sometidas a un proceso de maceración con ácido acético glacial y peróxido de hidrógeno de 30 vol., y sometidas a baño de María hasta el cambio de coloración. Posteriormente fueron lavadas y se mantuvieron con mezcla de agua y glicerol. Estas fibras se disgregaron con agujas y se montaron en preparaciones temporales, usando glicerol como medio para ser observadas en el microscopio óptico.



Fig 6: Micrografía a 200 aumentos de un fragmento de fibra de corteza de *Betula sp.* Caracterizada por la presencia de gránulos de Betulina. (Usada como patrón comparativo).

Macroscópicamente los fragmentos de fibras tenían algunas variaciones de coloración entre piezas y dentro de ellas, por lo que se tomaron dos muestras de cada objeto. Se evidenció que estábamos en presencia de una especie de conífera, al observar las punteaduras areoladas en las traqueídas que caracterizan a este grupo botánico.

Las muestras 1, 2 (a y b) y 4 (a y b), exponían fragmentos de secciones tangenciales (fig.6), mientras que las 3a y 3b lo hacían de secciones radiales, gracias a las cuales pudimos constatar que los campos de cruce son del tipo taxodioide (fig.7), que las células del parénquima radial tenían las terminaciones de paredes finas y que en los extremos de las traqueidas, las punteaduras areoladas estaban en grupos de 2, todo lo cual caracteriza al género *Thuja*.

Edlen (1969) describe para esta especie una corteza gris rojiza fibrosa, usada por los indios Haida,

que vivieron a lo largo de los bosques del sur de Alaska, como material textil para sogas, cestos, abrigos, alfombras y sombreros.

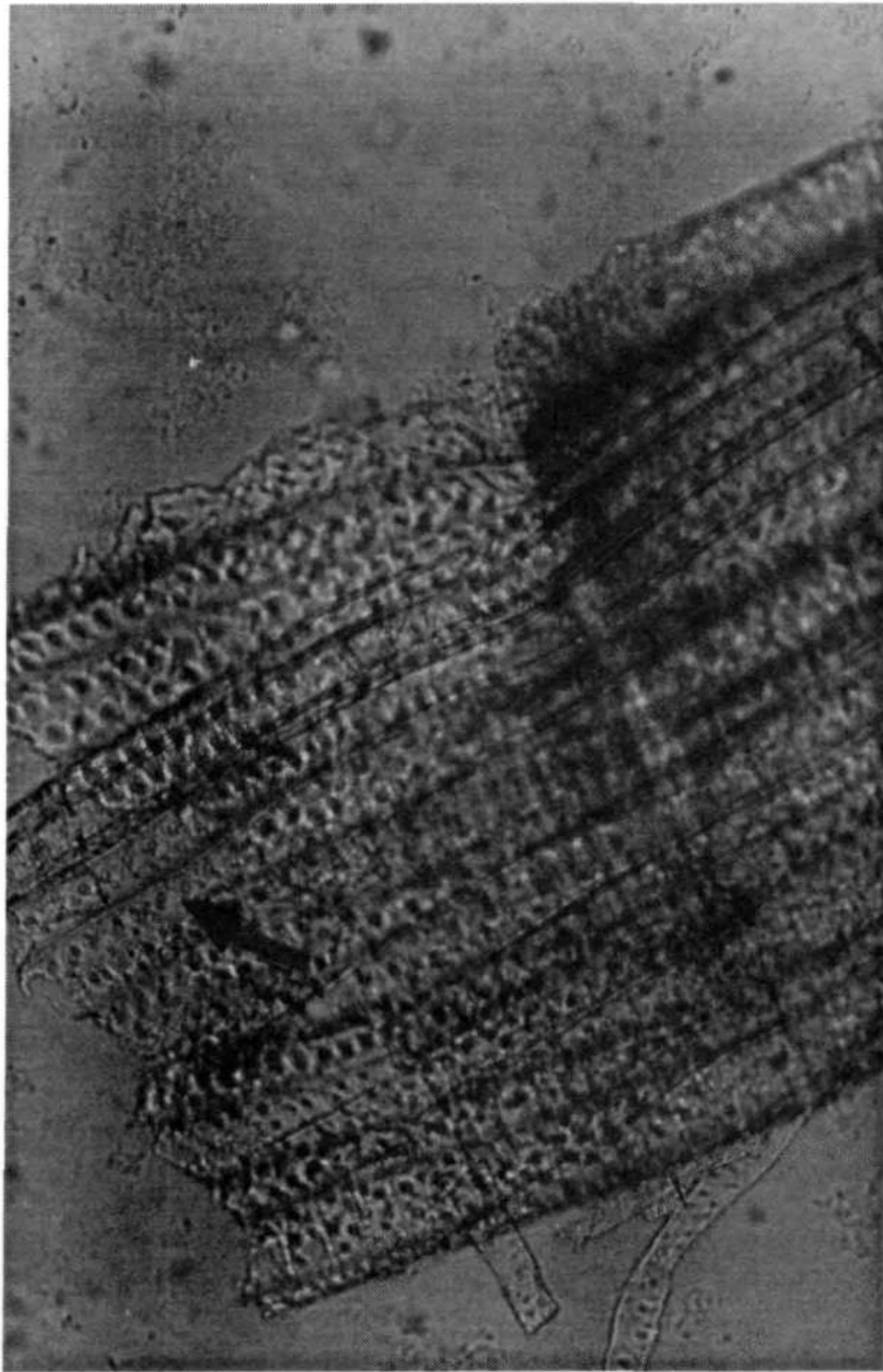


Figura 7: Micrografía a 150 aumentos de las fibras de la pieza Inv. 13.567. *Thuja plicata*. Caracterizada por punteaduras areoladas en pares y campos de cruce taxovoides (señalados por la fecha).

BIBLIOGRAFÍA

- CABELLO CARRO, Paz (1983): "Coleccionismo americano y expediciones científicas del siglo XVIII en la Museología española". *Archivo per l'Antropologia e la Etnologia*, vol. CXIII. Firenze.
- (1984): "Expediciones científicas, museología y coleccionismo americanista en la España del XVIII". *Actas del II Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias*, vol. III. Zaragoza.
- (1986): "Amerikanische Sammlungen des 18 Jarrhund erts". *Gold und Macht Spanien in der Neuen Welt*. Kremayr und Scheriau. Wien.
- (1989a): *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Eds. Cultura Hispánica. Madrid.
- (1989b): "Materiales etnográficos de la costa Noroeste recogidos en el siglo XVIII por viajeros españoles". En: José Luis PESET (Ed.) *Las culturas de la Costa Noroeste de América*. Eds. Turner. Madrid.
- (1992a): "The ethnographic collections: a special legacy of the Spanish oresence on the Norhwest Coast, 1774-1792. En Robin INGLIS (Ed.) *Essays in Recognition of the bicentennial of the Malaspina Expedition, 1791-1792*. Ed. Vancouver Maritime Museum.
- (1992b): "Ancient Spanish collections from North America". En *European Review of Native American Studies*. Nº 6:2.
- (1999): "Expediciones, descubrimientos y colecciones españolas en el siglo XVIII en la costa noroeste americana y en Alaska". *Espíritus del Agua. Arte de Alaska y de la Columbia Británica*. Fundació La Caixa. Barcelona.
- (2000): "Eighteenth-Century Spanish Expeditions, Discoveries, and Collections in the Northwest Coast". *Spirits of the Water. Native Art collected on Expeditions to Alaska and British Columbia, 1774 – 1910*. University of Washington Press, Seattle y Douglas & McIntyre, Vancouver.
- EDLEN, Hebert L.(1969): *What wood is that?*, Stobart Davis LTD, Great Britain.
- FLORIAN, Mary – Lou, P. KRONKRIGHT and R. NORTON (1992): *The conservation of artifacts made from Plant materials*. Princenton University Press UCLA .
- HALL, C.E.M. y DAVIES, M.S.T. (ed) (1965): *Identificacion of Textile Materials*, The Textile Institute, Manchester, England.
- HOADLEY, R. Bruce (1990): *Identifying wood*. The Tauton Press.
- YOUNG, J. Z. (1971): *The Life of Vertebrates*. Londres.
- MOCIÑO SUÁREZ DE FIGUERO, Joseph Mariano (1913): *Noticias de Nutka. Diccionarios de la lengua de los Nutkeses y descripción del Volcán de Tuxtla*. Prólogo de Alberto M. Carreño. Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. México.
- MONGE, Fernando y DEL OLMO, Margarita (1998): *Las "Noticias de Nutka" de José Mariano Moziño*. Eds. Doce calles y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- VV.AA. (1999): *ESPÍRITUS del Agua. Arte de Alaska y de la Columbia Británica*. Fundació La Caixa. Barcelona.
- VV.AA. (2000): *SPIRITS of the Water. Native Art collected on Expeditions to Alaska and British Columbia, 1774 – 1910*. University of Washington Press, Seattle y Douglas & McIntyre, Vancouver.

Actividades del Museo de América en 2000

Índice

A. ACCIONES DE DIFUSION SOBRE AMÉRICA

A.1. CURSOS DE FORMACION SOBRE AMÉRICA

A.1.1. Cursos organizados por el Museo

A.1.2. Cursos organizados por el Museo en colaboración con la Asociación de Amigos Museo de América (ADAMA)

A.1.3. Cursos organizados por el Museo en colaboración con la Asociación de Jóvenes Antropólogos

A.1.4. Cursos que el Museo acoge o participa

A.2. ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN CULTURAL SOBRE AMÉRICA

A.2.1. Ciclos de conferencias

A.2.2. Ciclos de folclore iberoamericano

A.2.3. Conciertos de música iberoamericana

A.2.4. Día internacional de museos

A.3. ACTIVIDADES DIDÁCTICAS SOBRE AMÉRICA

A.3.1. Visitas guiadas para grupos

A.3.2. Taller infantil *Aventura por América*

A.3.3. Escuela de verano

A.3.4. Teatro de máscaras

A.3.5. Teatro de títeres

A.3.6. Aula iberoamericana

A.3.7. América en Madrid

A.4. EXPOSICIONES TEMPORALES

A.4.1. Exposiciones temporales

A.4.2. Préstamos para exposiciones

A.5. PUBLICACIONES

A.5.1. *Revista Anales del Museo de América*

A.5.2. Catálogos de la exposiciones temporales

A.5.3. Folletos informativos.

A.6. OTRAS ACTIVIDADES

A.6.1. Presentación de libros y revistas

A.6.2. Celebración de congresos, conferencias y otros eventos

A.7. GUÍAS VOLUNTARIOS

B. ACCIONES DIRIGIDAS A IBEROAMÉRICA

B.1. ACTIVIDADES DESARROLLADOS EN IBEROAMÉRICA

B.1.1. Cursos de formación.

B.2. ACTIVIDADES DESARROLLADAS EN ESPAÑA

B.2.1. Cursos de formación.

B.2.2. Estancias.

A. ACCIONES DE DIFUSIÓN SOBRE AMÉRICA

A.1. CURSOS DE FORMACIÓN SOBRE AMÉRICA

A.1.1. Cursos organizados por el Museo.

Cursos dirigidos a alumnos de doctorado, investigadores y especialistas en culturas americanas, así como a profesionales que, por diferentes razones, estén interesados en los respectivos temas.

. V Curso de Fuentes del Conocimiento de América: El control de los materiales. "Que no nos den gato por liebre". Del 3 al 7 de abril.

- Mordiendo la moneda. La autenticidad de los códices. Juan José Batalla Rosado.
- Viaje a Serindipi. Cómo un hallazgo casual se vuelve descubrimiento relevante. Miguel Figueroa-Saavedra.
- Engaños de papel. Detección de documentos falsos. Daniel Belmar.
- Cuando las apariencias engañan. Detección y fraude de obras de arte. Loreto Rojo.
- Pedir peras al olmo. Cuando lo falso es el uso. José Luis de Rojas.

. Cultura material en la Cuba colonial. Del 24 al 28 de abril.

- Introducción y metodología: concepto de cultura material, bibliografía y fuentes disponibles en España.
- Herencia indocubana, hispánica y africana en la cultura material cubana.
- La vivienda y el mobiliario rural: el ajuar.
- Los medios de transporte: los caminos y el transporte marítimo y terrestre.
- Las comidas y las bebidas: la abundancia, los gustos y las importaciones en los distintos estamentos sociales.
- El vestido y el calzado: su comercio, tejidos, tipos y usos en la sociedad cubana.

PROFESOR: Ismael Sarmiento Ramírez.

. El neo-chamanismo en las Américas. Del 22 al 26 de mayo.

- Chamanismo y neo-chamanismo: ecología, espectáculo y política.
- El neo-chamanismo en los EE.UU.: espiritualidad y educación, medicina y resistencia.
- El neo-chamanismo en América Latina.
- El neo-chamanismo americano en España: neo-chamanes amerindios, criollos y europeos.
- El neo-chamanismo: entre el turismo y la cibernética.

PROFESOR: Antonio Pérez.

. *Deidades aztecas de la tierra*. Del 23 al 27 de octubre.

- Visión cosmogónica y pensamiento religioso de los aztecas.
- Fertilidad agrícola. Guerra, sacrificios humanos y política.
- Tlaltecuhltli: vida y muerte.
- Taller-explicación del programa de computación y coeficiente de similitudes de Jaccard.
- Revisión de los trabajos de arqueólogos referidos a Tlaltecuhltli.

PROFESORA: Elisabeth Baquedano.

. *El Códice Tudela o Códice del Museo de América y el Grupo Magliabechiano*. Del 27 al 31 de noviembre.

- Estudio Codicológico del Códice Tudela.
- El contenido del Códice Tudela. El libro Indígena, el Libro Escrito Europeo y el Libro Pintado Europeo.
- Presentación del Grupo Magliabechiano.
- El Códice Tudela como fuente original del Grupo Magliabechiano.
- Estudios iconográficos y escriturarios de los documentos que componen el Grupo Magliabechiano.

PROFESOR: Juan José Batalla Rosado

. *Introducción a la religión afroamericana en Cuba. Imágenes y documentos*. Del 11 al 15 de diciembre.

- El legado africano en Cuba. Síntesis histórica. Los palenques. Asiento de las religiones afrocubanas.
- La regla de Ocha o Santería e Ifa. Su historia, su mitología.
- Las Reglas de Palo: Mayombe, Briyunga, Santo Cristo del Buen Viaje y Ñamarongo.
- La sociedad secreta Abakua. El Ireme y sus bailes. Las Anaforuanas o firmas.
- El espiritismo en Cuba.

PROFESORA: Natalia Bolívar

A.1.2. Cursos organizados por el Museo en colaboración con la Asociación de amigos del Museo de América (ADAMA).

. *Adhesivos, barnices y recubrimientos sintéticos. Ejemplos de la conservación de bienes culturales americanos*. Del 7 al 9 de marzo. En colaboración con la Asociación de "Restauradores sin Fronteras".

- Conceptos básicos para el estudio de los adhesivos y barnices sintéticos.
- Propiedades generales de adhesivos y barnices para su uso en la restauración.
- Emulgentes, plastificantes, fungicidas, estabilizantes, antioxidantes y protectores de luz ultravioleta.
- Adhesivos y barnices sintéticos empleados en la restauración de bienes culturales.

PROFESOR: Andrés Sánchez Ledesma.

.Curso-Taller de Documentales. Técnicas y lenguaje del documental (antropológico, educativo, histórico). "Aprender a ver y aprender a hacer". Del 13 al 24 de marzo y del 8 al 19 de mayo.

Módulo I de investigación (40 horas). Del 13 al 24 de marzo.

- Estrategias para la determinación de los posibles "sujetos" de filmación.
- Identificación del "sujeto" filmante.
- Definición de conceptos como: verdad, verosimilitud, objetividad, etc.
- Estrategias de acercamiento y realización.
- Características de la investigación audiovisual.
- Estructura del guión.
- El guión como hipótesis: del qué al cómo.
- Las distintas funciones del director-realizador.
- Funciones y roles del equipo humano de realización.
- Elementos básicos sobre tecnologías apropiadas y necesarias para la realización y el montaje.

Módulo II de realización (40 horas). Del 8 al 19 de mayo.

- Localizaciones.
- Plan de producción y rodaje.
- Rodaje: registro de imágenes y sonido.
- Selección de tomas y su ordenamiento.
- Guión.
- Concepto de edición.
- Continuidad y ritmo del filme.
- Banda sonora.

PROFESORES: Juan Agustín Furnari Alonso de Armiño y Doña Alicia Fernanda Sagües Silva

. La degradación de los bienes culturales por microorganismos en los museos y monumentos.
Del 19 al 23 de junio. En colaboración con la Asociación de Jóvenes Antropólogos (AJA).

- Reseña histórica del desarrollo del estudio del biodeterioro.
- El papel de los microorganismos en el deterioro de los materiales museables y los monumentos.
- Causas y consecuencias del deterioro biológico.
- Daños a diferentes materiales orgánicos e inorgánicos.
- El museo como ecosistema. Factores del ecosistema que influyen sobre las colecciones.
- Prevención y métodos de control.
- Casos prácticos. Variedad y diversidad de microorganismos.
- Conclusiones. Debate sobre experiencias individuales.

PROFESORA: Deyris Drake Neningen.

. *Gastronomía en la Cuba Colonial. Curso Teórico-Práctico.* Del 13 al 17 de noviembre.

- Las herencias indocubana, hispánica, africana y oriental en la gastronomía cubana.
- La alimentación en los distintos estamentos sociales.
- Recetario de comidas y bebidas tradicionales cubanas.
- Exposición y degustación de comidas tradicionales cubanas.
- Visitas dirigidas a restaurantes de comidas cubanas.

PROFESOR: Ismael Sarmiento Ramírez.

. *La conservación del patrimonio cultural americano. La madera como soporte de objetos etnográficos y obras de arte (I). Conocimiento y conservación.* Del 23 al 27 de octubre.

- La madera. Composición química y estructural.
- Factores que contribuyen al deterioro de las maderas y su identificación.
- Métodos y formas de controlar y prevenir el deterioro de las maderas.
- Análisis de las maderas de colecciones etnográficas y obras de arte para su autenticidad y conservación.

PROFESORA: Raquel Carreras Rivery.

. *La conservación del patrimonio cultural americano. La madera como soporte de objetos etnográficos y obras de arte (II). Identificación de la madera.* Del 30 octubre al 3 de noviembre.

- La madera. Características estéticas y macroscópicas de las maderas.
- Técnicas para la observación microscópica de las maderas.
- Características fundamentales de las maderas de frondosas.
- Métodos utilizados para agilizar la identificación de las maderas por Anatomía comparada.

PROFESORA: Raquel Carreras Rivery.

. *Curso de Iniciación a la lengua náhuatl. Iniciación al estudio de los códices mesoamericanos.* De 12 de enero al 31 de mayo.

PROFESOR: Juan José Batalla Rosado.

. *Curso de Intermedio de lengua náhuatl.* Del 19 noviembre 1999 al 29 de marzo 2000.

PROFESOR: Miguel Figueroa Saavedra.

. *Curso de Avanzado de lengua náhuatl.* De 19 noviembre 1999 al 29 de marzo 2000.

PROFESOR: Augusto Figueroa Saavedra.

A.1.3. Cursos organizados por la Asociación de Jóvenes Antropólogos (AJA - Centro de estudios Antropológicos) en colaboración con el Museo de América.

. *La antropología americana. Perspectivas y retos ante el nuevo milenio.* Del 8 al 11 de mayo.

- Arqueología americana: estado de investigación en Mesoamérica. Andrés Ciudad.
- Aplicación de las nuevas tecnologías y avances científicos en la investigación arqueológica de Tikal. M^a Josefa Iglesias.
- Revisión del estado de la etnohistoria de América. José Luis de Rojas.
- Método de autenticación de los códices. Juan José Batalla.
- Corrientes actuales y enfoques metodológicos en la antropología americana. Jesús Adánez.
- Nuevas perspectivas en el estudio de la persona amerindia. Pedro Pitarch.
- El papel de los Departamentos de Antropología. Emma Sánchez Montañés.
- Papel y futuro del antropólogo. Carlos Caravantes.

. *Introducción a la inmigración latinoamericana en España: barreras y oportunidades de la convivencia intercultural.* Del 13 al 17 de noviembre.

- Presentación: "En recuerdo de Lucrecia Pérez".
- El subdesarrollo: causas, escuelas y usos terminológicos. Migraciones internacionales.
- Evolución de las migraciones, las instituciones y la sociedad en España.
- Aspectos antropológicos de la inmigración.. La desvalorización del hombre americano.
- Identidades abiertas/identidades cerradas: ética de la diferencia.
- La apuesta por la convivencia: la interculturalidad.
- Las mujeres inmigrantes: marginación y pobreza.

PROFESORES: J. Daniel Oliva Martínez, Ignacio Rodríguez Rodríguez y María José Pérez Caballero.

. *El estudio antropológico y arqueológico de los restos de los indios americanos*. Del 11 al 15 de diciembre.

PROFESORES: Gonzalo Trancho, Rafael Díaz Maderuelo y Josefa Iglesias.

A1.4. Cursos que el Museo acoge o participa

. *Curso de Seguridad en Museos*. 11 y 12 de abril. Organizadas por la Dirección General de Museos Estatales, Ministerio de Educación Cultura y Deporte.

. *I Jornadas dedicadas a la Lucha contra el Fraude y el Expolio de los Bienes Culturales*. Del 9 al 11 de octubre. Organizadas por la Asociación Española de Museólogos.

. *Jornadas sobre Marketing y Comunicación en Museos*. Del 22 al 24 de noviembre. Organizadas por la Asociación Española de Museólogos.

A.2- ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN CULTURAL SOBRE AMÉRICA

A.2.1- Ciclos de conferencias

Dirigidos al público en general interesados por los temas americanos, tanto de América Precolombina como de América Colonial y la América de nuestros días.

Salón de Actos. Sábados. 12:00 horas.

CICLO: "*El arte virreinal en la época de los Austrias*" (15, 22 y 29 de enero y 5, 12, y 19 de febrero). Conferenciantes: D. Luis Enrique Tord, D^a. Concepción García Sáiz, D^a. Luisa E. Alcalá Donegani, D^a. Cristina Esteras Martín, D. José María Prados García y D. Francisco Javier Pizarro Gómez.

- La pintura en el Virreinato del Perú bajo los Austrias.
- La pintura en el Virreinato de la Nueva España entre 1550 y 1700.
- Imagen e Historia. La representación del milagro en la pintura colonial.
- El oro y la plata americana en la época de los Austrias.
- La arquitectura religiosa y el barroco novohispano.
- La arquitectura pública y asistencial en la Nueva España.

CICLO: "*La Universidad española en la América colonial*" (26 de febrero y 4 y 11 de marzo).
D. Manuel Casado Arboniés

- Universidades y colegios en Hispanoamérica.

- Las universidades en su época de formación (siglos XVI y XVII).
- Universidad e Ilustración en América.

CICLO: "*La educación en América antes y después de la conquista*" (18 y 25 de marzo y 1 de abril). D. Raúl Vélez y D^a. Aurora Pérez Miguel.

- Danzas de evangelización: pedagogía y ritual.
- Cultura y educación indígena y colonial en América".
- Cultura y educación en América: los criollos y la Ilustración".

CICLO: "*De pescadores a artesanos: nativos de la Costa Noroeste de América del Norte*" (8, 15, 22 y 29 de abril). D. Leoncio Carretero Collado y D^a. Emma Sánchez Montañés.

- Nobles y esclavos: los pueblos pescadores del Pacífico Septentrional de América.
- Viviendo en la 'cuarta dimensión': la situación actual de los nativos de la Columbia Británica (Canadá).
- Potlatch: Mentiras y realidades de una institución indígena de la Costa Noroeste de América del Norte.
- Emblemas que no tótems. El arte tradicional y actual de los nativos de la costa noroeste de América del Norte.

CICLO: "*Las semillas de España en los Estados Unidos*" (6, 13, 20 y 27 de mayo). D^a. Carmen González López de Briones.

- Tierras y gentes de Estados Unidos
- Río Grande: la frontera española en Norteamérica.
- La gran semilla: España en Estados Unidos ayer y hoy".
- Los hispanos en EEUU: la otra frontera.

CICLO: "*Los mitos andinos a través de la tradición oral y de los ritos*" (3, 10 y 17 de junio). D^a. M^a del Carmen Valadés Sierra.

- Mitos de orígenes en las culturas andinas
- Mitos andinos y tradición oral en la selva amazónica: los Lamas.
- Ritos y mitos incaicos en la actualidad: El Inti Raymi.

CICLO: "*Viaje por las arquitecturas de los Virreinos*" (24 de junio y 1 y 8 de julio). D. Javier Galván Guijo.

- Las fortificaciones y baluartes en el mundo hispánico: de Acapulco a Manila.
- Arquitectura religiosa virreinal: de Oaxaca a Cagayán.
- La arquitectura en los dibujos de la expedición Malaspina.

CICLO: "*Ciudades con historia: imagen y palabra*" (15, 22 y 29 de julio). D. Manuel Méndez Guerrero.

- Trinidad (Cuba): Arquitectura colonial y entorno natural.
- Potosí (Bolivia): Ciudad imperial y minera.
- Cuzco (Perú): Capital del mestizaje.

CICLO: "*Brasil: 500 años abierto al mundo*" (5, 12 y 19 de agosto). D. Joao Falcao-Machado.

- Los colores de la selva amazónica.
- De un lado a otro del Atlántico: portugueses y luso-brasileños.
- Herencia africana y mitos mesiánicos en Brasil.

CICLO: "*Viaje mágico por el barroco de Puebla (México)*" (26 de agosto y 2 y 9 de septiembre). D. Juan Francisco Rivero Domínguez.

- La sierra de Puebla: magia y mestizaje en México.
- Puebla, la ciudad de los ángeles.
- El barroco del Estado de Puebla (México).

CICLO: "*Costa Rica: los pilares de una democracia centenaria*" (16, 23 y 30 de septiembre y 7 de octubre). Conferenciantes: D. Román Navarro Sallas, D^a. Gabriela Ossenbach Sauter, D^a. Linda Berrón Sañudo y D. Fernando Trejos Escalante.

- La protección de los Derechos Humanos en Costa Rica.
- La educación en Costa Rica.
- Estrategias costarricenses para la defensa y conservación del medio ambiente.
- La cosmovisión indígena: un legado para conservar.

CICLO: "*Ruinas y patrimonio histórico en América*" (14, 21 y 28 de octubre y 4 de noviembre). D. Gaspar Muñoz Cosme y D^a. Cristina Vidal Lorenzo.

- El pasado americano a través del descubrimiento de sus ruinas.
- La recuperación del patrimonio arqueológico en América.
- Los primeros asentamientos hispánicos y ciudades en América.
- La arquitectura colonial de la antigua Guatemala.

CICLO: "*El tejido andino: un libro de sabiduría*" (11, 18 y 25 de noviembre). D^a. M^a Jesús Jiménez Díaz.

- El tejido andino como fuente de información.
- Desenterrando el pasado prehispánico: los tejidos arqueológicos.
- El tejido andino: de la Colonia a nuestros días.

CICLO: "*Arte y poder en el estado azteca*" (2, 9, 16 y 23 de diciembre). D. Juan José Batalla Rosado.

- La arquitectura civil azteca.
- La arquitectura religiosa azteca.
- Los códices aztecas al servicio de gobernantes y sacerdotes.
- Artista y artesanos aztecas.

A.2.2. VIII Ciclo de folclore iberoamericano

Con el fin de dar a conocer la riqueza cultural y artística de los países americanos, se han llevado a cabo en el salón de actos del Museo de América diversas actuaciones folclóricas durante el año en el VIII Ciclo de Folclore Iberoamericano:

- *Danza de los Tlacoleros de Estado de Guerrero (México)*. 18 de marzo.
- *Canciones y danzas de Perú y Desfile de trajes típicos de Perú*. 19 de marzo.
- *Rondalla: Evocando América*. 11 de junio.
- *Canciones y danzas del Caribe*. 24 de septiembre.
- *Canciones y danzas de Chile*. 17 de diciembre.

A.2.3. Conciertos de Música Iberoamericana

El objetivo de estos conciertos es proceder a una efectiva contribución a la difusión del repertorio musical de Iberoamérica y congregar artistas, estudiosos y público en general.

. *II Ciclo de Música Iberoamericana*

Serie de 6 conciertos en el Salón de Actos, siempre en domingo a las 12 horas, para difundir la producción musical de Iberoamérica, de conformidad con los objetivos del Museo.

- 6 de febrero: Trío Cervantes: Carlos Cano (flauta), José Gasulla (clarinete) y Reynold Cárdenas (fagot).
- 13 de febrero: Pedro Martín (guitarra).
- 20 de febrero: Aurora Serna (soprano) y Félix Lavilla (piano)

- 27 de febrero: Duo Alfar: Alicia González (soprano) y Luis Morales Giácoman (guitarra).
- 5 de marzo: Sergio Barcelos (piano).
- 12 de marzo: Cuarteto Assai: Reynaldo Maceo (violín), Julio Pino (violín), Antonio Martínez (viola) y Joaquín Ruiz (violonchelo).

. Concierto Lírico de Carmen Claire (soprano) acompañada por Tatiana Studonova (piano)

Este concierto se celebra en colaboración con la Embajada de Bolivia con motivo de la visita oficial a España del Ministro de Relaciones Exteriores y Culto de Bolivia y de la inauguración de la Exposición temporal "Desde Bolivia: Pintura Contemporánea".

. Semana de Venezuela en España.

Celebrada del 2 al 7 de octubre con el fin de estrechar los lazos culturales entre los dos países, en la que se desarrollaron diferentes actos culturales así como una exposición.

- Inauguración de actos culturales de Las Semana de Venezuela
- Concierto. Quinteto de metales Simón Bolívar
- Cine Venezolano. "Una vida y dos mandos". Director: Alberto Arvelo
- Concierto. Juan Tomás Martínez y su grupo
- Teatro. Monólogo de Orlando Urdaneta "Divorciarme yo"

A.2.4. Día Internacional de los Museos (18 de mayo)

El Museo, con motivo de celebrarse el 18 de mayo el "Día Internacional de los Museos" bajo el lema propuesto por el ICOM "Los Museos por una vida de paz y de armonía en la sociedad", organizó la actividad "El Museo de América visto por sus protagonistas" abriendo sus puertas de manera gratuita a todas aquellas personas que desearan conocer su exposición permanente y les invitó a una visita guiada conducida por tres museólogos iberoamericanos asiduos colaboradores del Museo: D^o. Mónica Gudemos (argentina), D^a. Ana Elisa Martínez García (colombiana) y D. Esteban Maciques Sánchez (cubano). Los visitantes tuvieron la ocasión de comentar con los tres museólogos las diferentes lecturas que ofrece el Museo en una Mesa Redonda realizada posteriormente en el salón de actos.

Durante toda la jornada de puertas abiertas, a iniciativa de la Subdirección General de Museos, se recogieron firmas de los visitantes para el "Manifiesto 2000 para una cultura de paz y no violencia", redactado por un grupo de Premios Nobel de la Paz y promovido por la UNESCO y la Asamblea General de las Naciones Unidas.

A.3. ACTIVIDADES DIDÁCTICAS SOBRE AMÉRICA

A.3.1. Visitas guiadas

Visitas guiadas y gratuitas a grupos de escolares de Primaria, E.S.O., B.U.P., C.O.U. y Formación Profesional, asociaciones y centros culturales acompañados de Voluntarios Culturales Mayores.

A.3.2. Taller infantil

Taller Infantil *Aventura por América*, dirigido a niños de 3 a 11 años de edad, que incluye visita guiada especial, empleando una metodología lúdica y activa basada en los intereses infantiles, con el objeto de que puedan apreciar y amar el mundo americano, sus gentes, sus costumbres, su arte, etc. Posteriormente en una sala acondicionada para tal fin los niños participan en una serie de actividades (juegos, recortables, mapas, rompecabezas, dibujo, pintura, máscaras, disfraces, cuentos, etc.) de tal forma que se lleven una visión gratificante del Museo y del Continente Americano.

Todos los miércoles, jueves y viernes del año escolar para grupos de Colegios y los sábados para niños que vienen acompañados de su familia.

A.3.3. IV Escuela de verano

Actividad dirigida a niños y niñas comprendidos entre los 6 y los 10 años de edad, con el objetivo fundamental de fomentar la interculturalidad y el respeto hacia otras realidades culturales y humanas distintas a la nuestra. Se trata de acercar a los más pequeños algunos rasgos del continente americano de una forma lúdica, atractiva y participativa. La "Escuela de Verano" queda organizada en cuatro grandes bloques temáticos: establecimiento de un pueblo: la adaptación al medio, convivencia dentro de la comunidad, relación con el entorno natural y la expresión artística de un pueblo. Los grupos humanos que se estudian son: Inuit, Siux, Jíbaros, Mayas y Aztecas. Se desarrolla en dos quincenas durante el mes de julio, cada una con 30 plazas, autofinanciado a través de la Asociación de Amigos del Museo de América.

A.3.4. Teatro de máscaras

"Galápago" es un espectáculo de teatro de máscaras, versión libre de una obra de Salvador Lemis, presentado por el Grupo "El Tinglao". Las tortugas han atravesado los tiempos pero no están seguras de sobrevivir en la era humana. La obra representa una fábula, un viaje, una búsqueda, una naturaleza perdida.

Domingos a las 12.00 horas: días 9, 16, 23 y 30 de abril y 7, 14, 21 y 28 de mayo.
Entrada gratuita hasta completar el aforo. Recogida previa de pases a la entrada.

A.3.5. Teatro de títeres

El grupo de títeres “Sol o Burbujas” de Colombia y “Jaujarana Teatro” de España presentan el espectáculo “*La piedra del Rey Zamuro*”, relato y personajes de la tradición oral de la Guajira colombiana que recoge elementos comunes a varias culturas americanas. Un pequeño y desvalido conejo se enfrenta a un caimán hambriento, a un tigre llorón y a un presumido león. Domingos a las 12.00 horas. Días 15, 22 y 29 de octubre; 5, 12, 19 y 26 de noviembre; y 3 de diciembre.

A.3.6. 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, Cultura y Deporte. Tiene como objetivo difundir y fomentar un acercamiento al conocimiento de América por parte de los escolares de Colegios e Institutos de la Comunidad de Madrid.

A.3.7. América en Madrid

Actividad que el Museo de América desarrolla conjuntamente con el Ayuntamiento de Madrid (Concejalía de Cultura y Educación) dentro del programa “*Madrid, un libro abierto*”, destinado a que los alumnos de la Enseñanza Primaria y Secundaria conozcan su ciudad y sus museos. Todos los días del año escolar un colegio en autobús financiado por el Ayuntamiento visita el Museo de América acompañado por Voluntarios Culturales Mayores.

A.4- EXPOSICIONES TEMPORALES

A.4.1. Exposiciones en el Museo

. *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700* (Del 23 de noviembre de 1999 al 12 de febrero del 2000. La exposición muestra el alcance y la diversidad de la cultura artística de raíz hispana en tierras americanas durante el reinado de la Casa de Austria en España. Comprende cronológicamente el período de la segunda mitad del siglo XVI y todo el siglo XVII. La exposición se propone ilustrar el dinámico diálogo de culturas a través de la presentación de un centenar de objetos creados en nueva España y Perú, procedentes de más de 50 colecciones públicas y privadas nacionales y americanas. Realizada en colaboración con la Sociedad Estatal para la Conmemoración de Felipe II y Carlos V.

. **Perú: Fe y Arte en el Virreynato** (Del 14 de enero al 13 de febrero) Exposición realizada por la Fundación de Caja Sur que recoge pintura colonial desde el XVI AL XIX de las distintas escuelas del Virreinato del Perú, Lima, Cuzco, Arequipa, Trujillo, Cajamarca, Huamanga...

. **Desde Bolivia, pintura contemporánea** (Del 1 al 27 de febrero) Colección reunida por el Centro de Arte Taipinquiri Centro de cultura, arquitectura y arte de La Paz, en la exposición se reúne obra de artistas de notables diferencias en su discurso expresivo, capaz de suscitar igual diversidad de sentimientos y emociones

. **El Virrey Palafox** (Del 12 de mayo al 11 Junio) objetos relacionados con Juan de Palafox y Mendoza que fue obispo de Puebla, visitador y virrey de Nueva España y obispo de Burgo de Osma. Hombre religioso y político, fue controvertido y muy representativo de su época, el siglo XVII.

. **Miradas de Talamanca** (Del 17 de mayo al 2 de julio) Colección de fotos que recogen la vida cotidiana y las miradas de los niños de Talamanca, oblación de Costa Rica, fundada por Diego de Sojo, madrileño, nacido en Talamanca del Jarama.

. **Viaje al Museo 2000. Un descubrimiento intuitivo del Arte, el Museo y las Américas realizado con ojos de niño.** (Del 6 de junio al 31 de agosto). Trabajos realizados por escolares sobre temas relacionadas con América y las colecciones del Museo de América agrupados en cuatro áreas: la tierra, la comida, el vestido y el mundo espiritual.

. **Guatemala ante la lente.** (Del 21 de junio al 3 de septiembre). Imágenes de la fototeca guatemalteca CIRMA, fotos que destacan por su calidad estética y por su valor documental de los fenómenos históricos y sociales Del país desde 1870 a 1997.

. **Entre Venezuela y España.** (Del 21 de septiembre al 20 de octubre) Exposición organizada con motivo de la Semana de Venezuela en Madrid, Gracias España!. Colección de obras, pinturas y esculturas de artistas venezolanos vinculados con España.

. **Con sentimiento desde Nuevo México.** (Del 27 de septiembre al 19 de noviembre) Esta exposición es el resultado de la suma de tres exposiciones que transmiten la pervivencia de lo hispano. Las tres responden a un planteamiento de afirmación y desarrollo del bagaje cultural hispano que integró elementos de la cultura india.

. **Luz Austral, fotografía argentina a fin de siglo.** (Del 27 de octubre al 14 de enero de 2001) recoge lo más representativo de la creación fotográfica en Argentina, desde la generación de ruptura con los foto-clubs hasta los jóvenes que empiezan a pujar actualmente

. *20 Mujeres del XX, Pintoras de Costa Rica*. (Del 29 de noviembre al 18 de febrero de 2001) la pintura contemporánea de Costa Rica a través de la obra de sus más importantes pintoras y esculturas que a la vez ilustran sobre el proceso de autoafirmación de la mujer a lo largo del siglo XX

A.4.2. Préstamos para exposiciones

- . “*Los siglos de oro en los virreinos de América*”. Museo de América (nov.1999-feb.2000)
Palacio Nacional de México (abril-junio 2000)
- . “*Sheer Realities*”. Asia Society. New York (febrero-junio 2000-11-2)
- . “*El pintor de Leyden*”. Keramiek Museum. Leeuwarden, Holanda. (marzo-junio 2000)
- . “*Las finanzas en tiempos de Carlos V*”. Banco Nacional de Belgica. Bruselas (marzo-mayo 2000)
- . “*Islas del Pacífico. El legado español*”. La Coruña (marzo-mayo 2000)
- . “*Espíritus del agua. Culturas de la costa Noroeste*”. Fundación La Caixa. Barcelona, Madrid. Menil Collection. Houston. (mayo-agosto 2000).
- . “*Los rostros de Dios*”. Santiago de Compostela. (Septiembre-noviembre 2000)
- . “*Carolus*”. Museo de Santa Cruz. Toledo. (Octubre-noviembre 2000).
- . “*Carlos V. La náutica y la navegación*”. Pontevedra. (Septiembre-diciembre 2000)
- . “*El Galeón de Manila*”. Sevilla. (Septiembre-diciembre 2000).
- . “*Oro, incienso y mirra*”. Fundación Tabacalera. Madrid. (Noviembre 2000-enero 2001).
- . “*Carlos V entre dos mundos culturales*”. Colegio de San Ildefonso. México (noviembre 2000-febrero 2001).

A.5. PUBLICACIONES

A.5.1. Revista Anales del Museo de América

— N° 8 de la Revista *Anales del Museo de América*.

A.5.2. Catálogos de las exposiciones temporales

- . *Los siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550 –1700.* Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid, 1999.
- . *El virrey Palafox.* Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid, 2000.
- . *Con Sentimiento desde Nuevo México.* Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid, 2000.
- . *20 mujeres del XX. Arte de Costa Rica del siglo XX.* Museo de Arte Costarricense. Imprenta Gossesstra S.A.. San José de Costa Rica, 2000.
- . El resto de las exposiciones tienen folletos.

A.5.3. Edición de folletos informativos

De cada una de las actividades reseñadas anteriormente se editan periódicamente folletos informativos con fines de información y difusión.

A.6. OTRAS ACTIVIDADES

A.6.1. Presentación de libros y revistas

Presentación del libro "*Costa Rica y España: 150 años de amistad*" (17 de mayo) con motivo de celebrarse los 150 años del establecimiento de relaciones entre el Reino de España y la República de Costa Rica. Intervienen D. Guillermo Vargas, Ministro de Educación de Costa Rica, Alvaro Fernández, Ignacio Verdugo y Jesús Gracia. Modera la Ministra Consejera de la Embajada de Costa Rica, D^a. Linda Berrón, editora del libro.

A.6.2. Celebración de congresos, conferencias y otros eventos

Mesa redonda sobre "*El tratamiento de los medios de comunicación españoles sobre las informaciones de Iberoamérica*" (23 de mayo). Intervienen: Emilio Crespo (Efe internacional), Miguel Angel Bastenier ("El País", España), Rubén García ("Prensa Latina", Cuba), Sanjuana Martínez (Revista "Proceso", México), Fernando Más ("El Mercurio", Chile; "La Nación", Argentina), Javier Ospina ("La República", Colombia). Modera: Yolanda Vaccaro Alexander ("El Comercio", Perú).

A.7- VOLUNTARIOS CULTURALES

. Voluntarios Culturales Mayores para enseñar los Museos de España a niños, jóvenes y jubilados.

Desde el comienzo, el Museo de América viene a través del Departamento de Difusión coordinando y asesorando técnicamente los aspectos museísticos de este proyecto, que está teniendo una gran acogida tanto entre las instituciones museísticas de España como entre el colectivo poblacional de las personas mayores y la sociedad en general. Este programa fue creado por la Confederación Española de Aulas de Tercera Edad en 1993 con motivo de celebrarse el "Año Europeo de las Personas Mayores y de la solidaridad entre las generaciones". Cuenta con el apoyo de la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Participan en este programa veinte Museos de Madrid y más de un centenar de Museos de otras Comunidades Autónomas.

En los cinco primeros años de funcionamiento (1994-1999) los cerca de trescientos "Voluntarios Culturales de Museos", mayores de 55 años de edad, han enseñado los 17 Museos de Madrid que participan en este programa a más de un millón de niños y jóvenes estudiantes y a muchos miles de adultos y jubilados. El Museo de América cuenta en la actualidad con 55 Voluntarios Culturales.

B. ACCIONES DIRIGIDAS A IBEROAMERICA

B.1. ACTIVIDADES DESARROLLADOS EN IBEROAMÉRICA

B.1.1. Cursos

. Exposición y Comunicación. Su adecuación al mundo americano. Celebrado en el Centro Iberoamericano de Formación (Agencia Española de Cooperación Internacional. AECI) de Antigua, Guatemala, del 16 al 19 de octubre. Profesores: Juan Zozaya, Elena Delgado y José Luis Jordana.

B.2. ACTIVIDADES DESARROLLADAS EN ESPAÑA

B.2.1. Cursos

. El museo y su entorno. Patrimonio cultural y turismo. Del 2 al 30 de noviembre. Consta de cuatro módulos: turismo; legislación; antropología; museo y sociedad. Con becas dentro del programa de Formación de Profesionales Iberoamericanos en el Sector Cultural que organiza el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Profesorado: Cada módulo ha sido organizado por un especialista en la materia. Las clases han sido impartidas por especialistas en materia turística, antropólogos, museólogos y juristas.

B.2.2. Estancias

Seis estancias en España, en el Museo de América, dirigidas a profesionales de Museos de Iberoamérica con tres meses de duración cada una. Con becas dentro del programa de Formación de Profesionales Iberoamericanos en el Sector Cultural que organiza el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

- Documentación de fondos museográficos americanos (1 plaza): octubre/diciembre de 2000
- Ordenación y catalogación de colecciones de Indumentaria tradicional maya (1 plaza): octubre/diciembre 2000-12-05
- Difusión y Acción cultural (2 plazas): octubre/diciembre de 2000
- Conservación y restauración de materiales americanos (2 plazas): octubre/diciembre de 2000

B.2.3. Becas

Dos becas en España, en el Museo de América, dirigidas a profesionales de Museos de Iberoamérica con nueve meses de duración cada una, dentro del *III Programa de Becas Endesa de Patrimonio Cultural con Iberoamérica*, organizado por La Fundación Duques de Soria y el Ministerio de Educación Cultura y Deporte.

- Identificación y documentación de materiales antiguos americanos (1beca): octubre/junio de 2000-2001
- Documentación, montaje y difusión de exposiciones temporales (1beca): octubre/junio de 2000-2001

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 A-4, con 32 líneas de 75 caracteres. Ello equivale a un formato de procesador de textos, con imágenes: izquierda superior de 2,5 cm., espaciado de líneas de 1,8 y tipo de letra de cuerpo 12. El texto se redactará en bandera (sin partir palabras ni ajustar al margen derecho).
 - 2.2. Citas bibliográficas: Se incluirán dentro del propio texto. Ejemplos:

“... según ha establecido Lechtman (1973: 43)”.

“... atendiendo otras propuestas (Kroeber, 1994: 14-17)”.

Al final del trabajo se redactará la lista bibliográfica por orden alfabético. Ejemplos:

KROEBER, A. L. (1994): Peruvian Archeology in 1492. Viking Fund Publications in Anthropology, n. 4. Johnson Reprint Co. Nueva or.

LECHTMAN, H. (1973): “Symbolism of gold in Costa Rica and its archeological perspective”, American Antiquity, v. 38 (4): 473-482.

SNARKIS, M. J. (1985): “Symbolism of gold in Costa Rica and its archeological perspective”, en J. JONES (ed.), The Art of Precolumbian Gold. The Mitchell Collection: (23-33). Weidenfeld & Nicolson. Londres.
 - 2.3. En caso de ser necesarias las notas de pie de página, se entregarán reunidas al final del manuscrito, numeradas en el mismo orden que se citan en el texto.
 - 2.4. Para facilitar la publicación se presentarán dos ejemplares (original y copia) mecanografiados, preferiblemente en Word. Se adjuntará, además, soporte magnético en disco de 3,5”.
 - 2.5. El texto irá precedido de una página en la que figure el título, nombre y apellidos del/de los autor/es, dirección, teléfono y nombre de la institución científica a la que pertenece.
 - 2.6. Para las ilustraciones que deban ser reproducidas por fotomecánica se recomienda un máximo de ocho por trabajo.
 - 2.7. Toda la documentación gráfica estará numerada, incluyendo en hoja aparte las correspondientes leyendas.
3. El Consejo de Redacción revisará los originales presentados, pudiendo sugerir al/a (los) autor/es las modificaciones que crea oportunas si se estimaran necesarias. Asimismo, podrá recurrir al arbitraje de personas de reconocido prestigio ajenas al Consejo.



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE