

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

M^{ra} Concepción García Sáiz*

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

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

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

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

* Museo de América

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

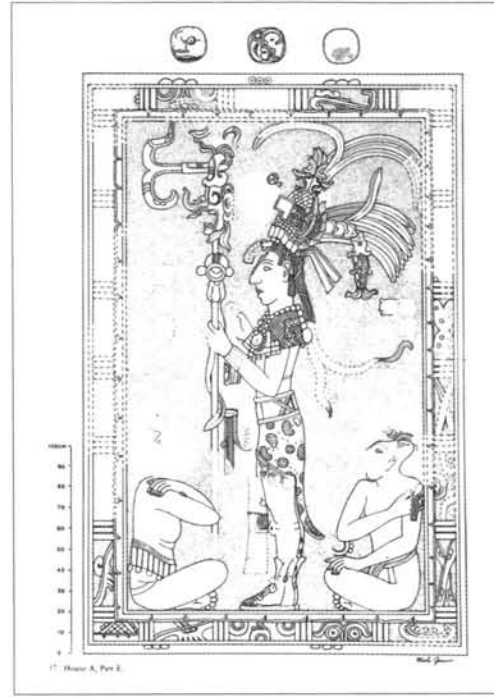


Lámina 10.- Dibujo de Merle Greene: The sculptures... Princeton, 1985.

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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

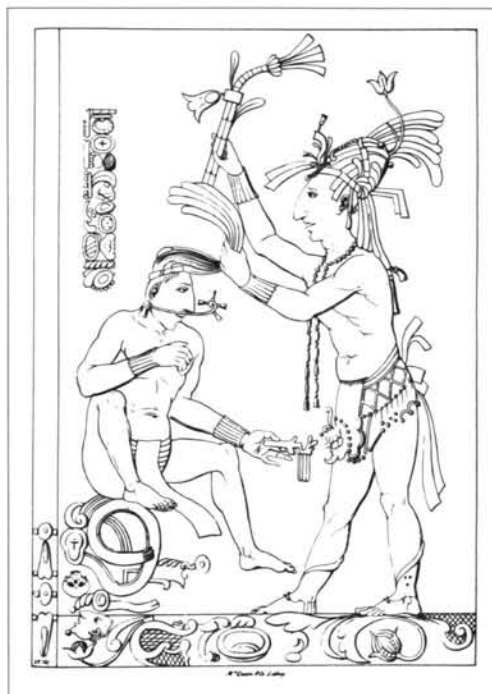


Lámina 14.- Litografía de F. Waldeck publicada en Rio: Description... London, 1822.

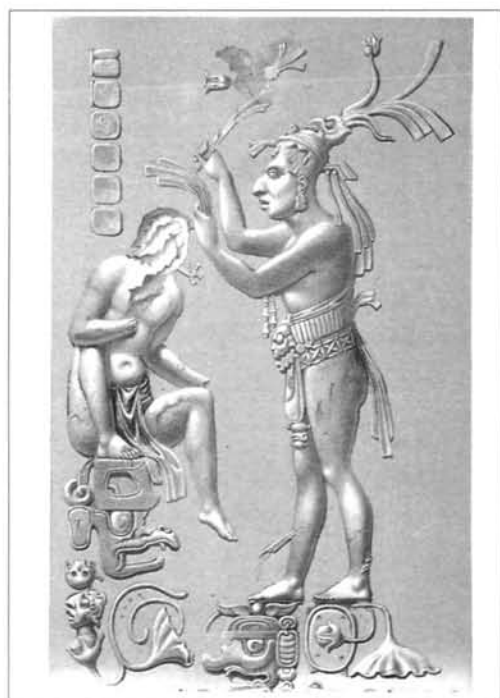


Lámina 15.- Litografía de F. Waldeck publicada en Brasseur de Bourbourg: Monuments... Paris, 1866.



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

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

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

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

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

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

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



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

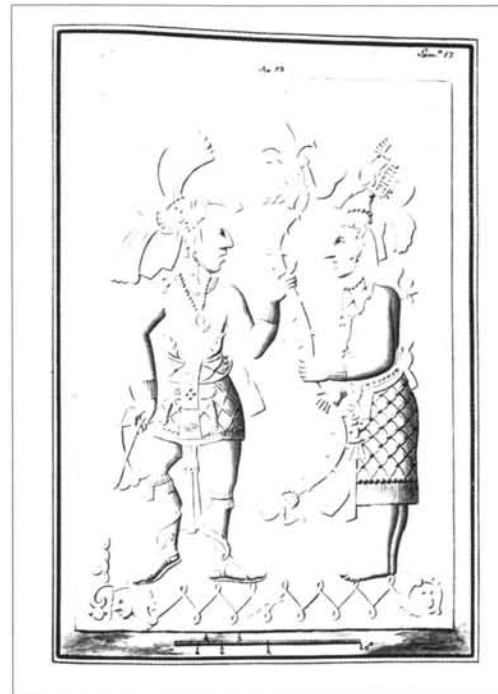


Lámina 18.- Dibujo de Luciano Castañeda. Versión de 1820. Escuela de Estudios HispanoAmericanos. Sevilla.



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

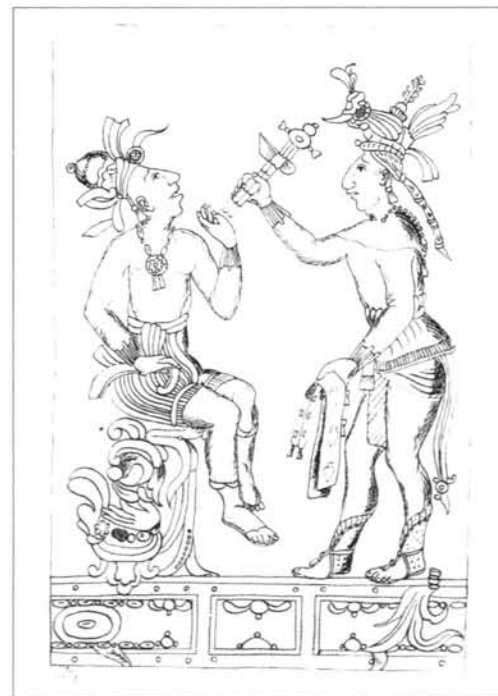


Lámina 20.- Dibujo que acompaña al texto de Felix Cabrera del Archivo General de Indias. Hacia 1794. A.G.I., Sevilla.



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

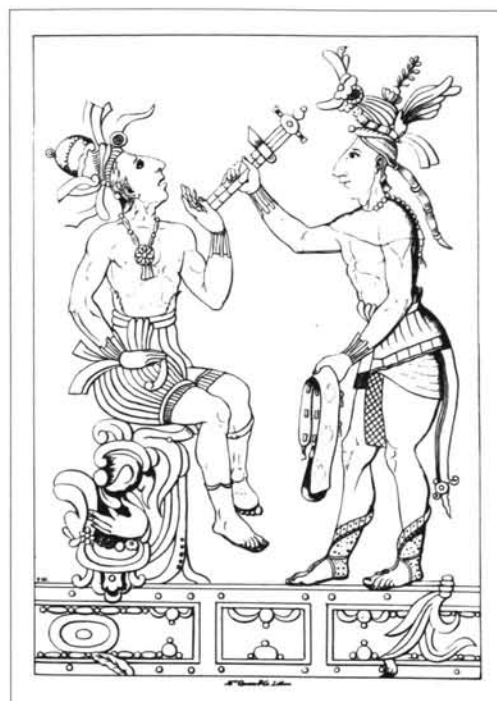


Lámina 22.-Litografía de F. Waldeck publicada en Brasseur de Bourbourg: *Monuments...* Paris, 1866.

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

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



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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nos obstante:

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

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

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

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

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

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

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

- ANGRAND, Leonce. (1972) *Leonce Angrand. Imagen de Perú en el siglo XIX*. Editor Carlos Milla Batres. Introducción de J. Edgardo Rivera Martínez. Lima.
- BALLESTEROS GAIBROIS, M. (1960) "Nuevas noticias sobre Palenque en un manuscrito del siglo XVIII" en *Cuadernos del Instituto de Historia. Serie Antropológica*, nº 11. UNAM. México.
- BAUDEZ, Claude-Francois (1933) *Jean-Frédéric Waldeck, peintre. Le premier explorateur des ruines mayas*. Ed. Hazan, Paris
- BAUDEZ, Claude - PICASSO, Sydney (1987) *Les cités perdues des Mayas. Découvertes Gallimard*. Paris.
- BERLIN-NUEBART, H. (1970) "Miscelánea Palencana" en *Journal de la Société des Americanistes*. N.S 59: 107-128.
- BRASSEUR DE BOURBOURG, Ch. E. (1866): *Monuments anciens du Mexique. Palenque et autres ruines de l'ancienne civilisation du Mexique*. Collection de Vues, Bas-Reliefs, Morceaux d'Architecture, Coupes, Vases, Terres cuites, Cartes et Plans dessinés d'après nature et relevés par M. de Waldeck. Arthus Bertrand, éditeur. Paris.
- BRUNHOUSE, R.L. (1974) *In Search of the Maya. The first Archaeologist*. New York.
- BULLOCK, W. (1824) *Le Mexique en 1823, ou relation d'un voyage dans la Nouvelle Espagne...* ouvrage traduit de l'Anglais par M..... Paris.
- CABELLO, P. (1984) "Palenque: primeras excavaciones sistemáticas" en *Revista de Arqueología*, nº 38. Madrid.
- CABELLO, P. (1992) *Política científica de la época de Carlos III en el área maya*. Ediciones de la Torre. Madrid.
- CASTAÑEDA PAGANINI, R. (1946): *Las ruinas de Palenque. Su descubrimiento y primeras exploraciones del siglo XVIII*. Guatemala.
- CHARNAY, Desiré (1863) *Cités at Ruines Americaines*. Gide éditeur. Paris.
- DUPAIX, Guillermo (1831) *Monuments of the New Spain by Dupaix from the Original Drawings Executed by order of the King of Spain in Edward King, lord Kingsborough Antiquities of Mexico*, vol. IV, part 3. Robert Havell and Colnaghi, Son and Co., London.
- DUPAIX, Guillermo (1834-1844) *Antiquités mexicaines. Relation des trois expéditions du Colonel Dupaix, ordonnées en 1805, 1806 et 1807, par le Roi Charles IV, pour la recherche des antiquités de pays, notamment celles de Milla et de Palenque; avec les dessins de Castañeda*. Ed. de Charles Farcy. 2 vols. Fermin Didot. Bureau des Antiquités Mexicaines. Paris.
- DUPAIX, Guillermo (1969) *Dupaix: Expediciones acerca de los Antiguos Monumentos de la Nueva España. 1805-1808*. Edición, introducción y notas por José Alcina Franch. Madrid. Ed. Porrúa, 1969.
- GREENE ROBERTSON, M. (1983-1991) *The sculptures of Palenque*. 4 vols. Princeton University Press.
- HAGEN, V.W. von (1948): *Maya Explorer. John Lloyd Stephens and the Lost Cities of Central America and Yucatan*. Norman, University of Oklahoma Press.
- HUMBOLDT, Alexandre de (1810) *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*. Editions Erasme, Paris. 1992. Commentarios iconográficos de J. P. Duviols.
- KLUCKHOLM, Clyde (1935) "A Note on the Source of the Drawings in the Del Río Volumen on Palenque" en *Maya Research*, 2, pp. 287-290.
- LOTHROP, S.K. (1929) "Sculptures fragments from Palenque (An account of the Old Empire Maya remains to reach Europe" en *Journal of the Royale Anthropological Institute of G.B. and Ireland*, vol. 59, pp. 53-63.
- PENDERGAST, D.M. (1967) *Palenque: The Walker-Caddy Expedition to the Ancient Maya City, 1839-1840*. The American Exploration and Travel Series. University of Oklahoma Press. Norman.
- RIO, Antonio del (1822) *Description of the ruins of an ancient city discovered near Palenque, in the Kingdom of Guatemala in Spanish America, traslated from the original manuscript report of Capitan Antonio del Río, followed by Teatro critico americano, or critical investigation and research into the history of americans, by Dr. Félix Cabrera of the city of Guatemala*. Published by Henry Berthoud. London.
- RIO, Antonio del (1832) *Beschreibung einer alten Stadt, die in Guatemala (Neuspanien), unfern Palenque entdeckt worden ist. Nach der englischen übersetzung... und 14 erläuternden Tafeln, die Palenqueschen, die Deppeschen und anderen auf der hiesigen Königl. Kunstkammer norhandenen amerikanischen Alterthümern darstellend*. Von J.H. von Minutoli. Berlin. Reimer.
- RIO, Antonio del (1939) *Descripción del terreno y población antiguamente descubierta en las inmediaciones del pueblo de Palenque jurisdicción de la provincia de Ciudad Real de Chiapa una de las del reino de Goathemala de la América Septentrional*. Edición de Manuel Ballesteros Gaibrois. Madrid.
- RIO, Antonio del (1993) *Estampas de Palenque*. Estudio y edición por Manuel Ballestero Gaibrois. Colección Tabula Americae. Madrid, 1993.
- ROSNY, Leon de (1980) *Les documents écrits de l'antiquité Américaine. Comte-rendu d'une mission scientifique en Espagne et en Portugal (1880)*. Paris.
- SCHAVELZON, D. (1980) "Viollet-le Duc and the European Vision of Maya Archaeology in the Nineteenth Century" in *Fourth Palenque Round Table*.
- WALDECK Frederick de (1838) *Voyage Pittoresque et Archeologique dans la province d'Yucatan (Amérique Centrale) pendant les années 1834 et 1836*. Dedié a la memoire de pue le vicomte de Kingsborough. Paris, Bellizard Dufour et C^e éditeurs.
- WARDEN, David Baillie (1827) *Recherches sur les antichités de l'Amérique Septentrionale*. Paris.