

La cerámica arqueológica vista por un artista: ilustraciones de Antonio Tejeda sobre los materiales de la finca El Paraíso (Quetzaltenango, Guatemala)

Archaeological ceramics from an artist point of view: Antonio Tejeda's drawings of materials from finca El Paraíso (Quetzaltenango, Guatemala)

Andrés CIUDAD RUIZ
M^a Josefa IGLESIAS PONCE DE LEÓN

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia de América II (Antropología de América)
andresci@ghis.ucm.es - pepaipdl@ghis.ucm.es

RESUMEN

El objeto de este artículo es dar a conocer diversos materiales gráficos realizados por el artista guatemalteco Antonio Tejeda Fonseca en el transcurso de su relación con los arqueólogos de la Carnegie Institution de Washington en los años 40 del pasado siglo. Más específicamente se muestran cerámicas procedentes de las investigaciones llevadas a cabo por Alfred Kidder y Edwin Shook en la finca El Paraíso, Quetzaltenango (Guatemala).

PALABRAS CLAVE

Antonio Tejeda.
Dibujo arqueológico.
Cerámica maya.
El Paraíso
(Quetzaltenango).
Archivo Edwin Shook.

ABSTRACT

This paper presents some of drawings made by the Guatemalan artist Antonio Tejeda Fonseca when working for the Carnegie Institution archaeological missions in the Past Century Forties. More specifically, we show and comment here the images of a number of ceramics recovered from the excavations performed by Alfred Kidder and Edwin Shook at the finca El Paraíso, Quetzaltenango (Guatemala).

KEY WORDS

Antonio Tejeda.
Archaeological
illustration.
Maya ceramic.
El Paraíso
(Quetzaltenango).
Edwin Shook Archive.

SUMARIO 1. El dibujo en arqueología. 2. Antonio Tejeda y la arqueología maya. 3. Las excavaciones en El Paraíso y las cerámicas pintadas por Antonio Tejeda. 4. El Archivo Shook. 5. Comentario final. 6. Referencias bibliográficas.

1. El dibujo en arqueología

Desde los tempranos tiempos del Paleolítico el dibujo —junto con la palabra— ha sido una de las formas más importantes de expresión y comunicación. La decisión de delinear trazos en una superficie imitando un objeto, un animal o una figura humana está conceptualizada como uno de los avances de mayor importancia en el recorrido cultural del ser humano. Y en numerosas ocasiones, son estos trazos —en unos casos torpes y toscos y en otros de una maestría inimaginable—, los que nos proporcionan información para ayudarnos a interpretar una cultura ya desaparecida, dado que el hombre ha sido capaz de plasmar en sus dibujos cosas tan diversas como una visión particular de las cosas, una necesidad, un ruego o un estado de ánimo, pero también ha servido a lo largo de la historia para comunicar transcendentales mensajes de tipo ideológico o político.

Las formas de expresión han ido cambiando según el paso del tiempo y los numerosos condicionantes que han transformado y personalizado las culturas, de ahí que sea tan importante el análisis de las imágenes —que en diversos soportes materiales (arquitectura monumental, doméstica u objetos de todo tipo)— en que se han expresado las diferentes sociedades humanas en cualquiera de los continentes habitados. La curiosidad por los restos pertenecientes a pueblos antiguos —propios o extraños— ha estado presente en la historia desde tiempos muy tempranos (Daniel 1974, 1987), pero su plasmación en dibujos o grabados es relativamente reciente.

En el mundo occidental sus prolegómenos nos remiten a algunos manuscritos de la Edad Media en los que se mostraban sitios y objetos arqueológicos, aunque generalmente mediatisados por la ideología «científica» dominante que los muestra como trabajos de gigantes, o personajes poseedores de características legendarias, y que se reflejará en la forma en que los monumentos fueron ilustrados. Ello nos indica una pauta fundamental, y es que, desde sus comienzos, el desarrollo de la ilustración arqueológica sigue un camino paralelo al de la arqueología misma, y ambas se verán afectadas por las mismas influencias hasta la actualidad (Adkins y Adkins 1989: 1-5).

Y así, en la medida que aumenta el interés por las antigüedades durante el Renacimiento, las ilustraciones de monumentos serán cada vez más comunes. Bien es cierto que las antigüedades no eran el objeto último de los trabajos de ilustración, ya que en su mayoría formaban parte de trabajos más generales donde las ruinas apenas formaban parte del paisaje, y en muchas ocasiones podía verse que el ilustrador ni siquiera las había conocido de primera mano, pero todo ello sentará las bases de un continuado interés a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en los que los dibujos tendrán un grado mayor de aproximación a una representación axonométrica, aunque son los objetos arqueológicos los que sin duda despertaron un mayor interés en los ilustradores.

El cambio que sigue al Renacimiento en cuanto al desarrollo de la ciencia en general, llevará a la necesidad de realizar sistemas clasificatorios, y con ellos un fuerte interés en los dibujos científicos precisos para ayudar en el proceso de clasificación, dándose los mejores ejemplos

en el campo de la botánica. Al final del siglo XVII los anticuarios, siguiendo la dirección de la ciencia, fueron preparando ilustrados catálogos de antigüedades como parte del trabajo de clasificación.

El interés por las antigüedades clásicas y en especial por los textos promocionó el efectuar unas transcripciones precisas, incluyendo las procedentes de monumentos con objeto de derivar a partir de ellos el papel de las reglas clásicas de los dibujos. Para mediados del siglo XVIII no era inusual que pintores, arquitectos y anticuarios, midieran, dibujaran y pintaran los edificios de las civilizaciones clásicas (Adkins y Adkins 1989: 3).

En el siglo XIX con la llegada del Romanticismo, el interés se enfoca hacia las antigüedades no-clásicas, locales o nacionales, que van a ilustrarse poniendo el énfasis en su ocaso dramático o fantástico más que en la clara visión de los sitios u objetos. En este siglo, con el lento desarrollo de la arqueología científica también lo hace la tecnología del ilustrador, que usa de grabados en planchas de metal y madera, así como de la litografía, que llegan a ser métodos muy populares en la reproducción de ilustraciones arqueológicas. Para finales de siglo se realizan dibujos técnicamente excelentes, consiguiendo desde entonces formar parte esencial de las publicaciones arqueológicas.

Durante el siglo XX, la ilustración arqueológica ha seguido los pasos de la arqueología misma en su rápido desarrollo, estando ambos sujetos a las influencia de nuevas ideas y técnicas (Adkins y Adkins 1989: 5). Por otra parte es evidente que otros campos de la transmisión de imágenes como la fotografía también han avanzado enormemente, lo que ha hecho que los dibujos y pinturas ya no sean el único método de hacer ilustraciones arqueológicas, y que incluso en algunos casos la fotografía —como el caso de la fotografía aérea— difícilmente tenga competencia.

Pero, ¿qué había sucedido al respecto en América? La importancia del dibujo desde los primeros momentos del conocimiento de América como forma de perpetuar y divulgar contextos irrecuperables o conservables para la posteridad fue esencial. En cuanto a la representación más específica de las antigüedades su importancia será asimismo fundamental para transmitir gráficamente lo que los descubridores, conquistadores y frailes encuentran y describen. Naturalmente que en los primeros tiempos los dibujos no son realizados por artistas experimentados, tanto por el tipo de gente que se trasladó al Nuevo Continente, como por el hecho de que en el siglo XVI el uso del dibujo o, más específicamente, la pintura seguía unos derroteros más convencionales en cuanto a que su uso se limitaba, sobre todo, a la transmisión de información sobre aspectos políticos y religiosos.

Centrándonos en el área maya, vemos que el estudio y difusión de la cultura maya no escapó a esta realidad, sino que el dibujo y la composición artística constituyeron un apoyo esencial en la transmisión de su conocimiento desde la misma llegada de los españoles a las costas caribeñas de México y América Central. El obispo Diego de Landa hubo de valerse de croquis como el levantado del Castillo de Chichén Itzá, o el plano que confeccionó de la plaza de Tih'o, para describir algunos de los edificios más importantes del centro de la península de Yucatán; o de

diseños más cuidadosamente elaborados que recogen los signos escriturarios que componen el conocido «alfabeto maya» (Landa 1982). Si bien en algunos casos tales dibujos recogen imágenes y rasgos que pueden ser contrastados hoy en día, en multitud de ocasiones los originales de los datos registrados se han perdido de manera definitiva, por ejemplo los dibujos recogidos en la obra de Fuentes y Guzmán (1969-72) sobre el centro de la capital del reino k'iche', G'umarcaaj, que actualmente constituyen una fuente de gran valor para reconstruir la imagen de esta gran capital del oeste de Guatemala.

Muchos conquistadores, frailes y viajeros españoles plasmaron en imágenes su percepción acerca de las ciudades y la cultura indígena, en ocasiones desenfocadas en diverso grado, pero siendo siempre de gran transcendencia para la reconstrucción arqueológica de esa cultura. Esta tradición se mantiene con variaciones en toda la etapa colonial y, en el área maya, alcanza su máxima expresión con los dibujos realizados por Bernasconi en 1785 y por Ricardo Armendáriz, un artista integrado en la expedición comandada por Antonio del Río, que llegó a Palenque el 3 de mayo de 1787 enviado por la Corona de España; en el transcurso de dicha expedición se llevaron a cabo las primeras excavaciones de carácter arqueológico (Castañeda 1946). Armendáriz hizo 60 grabados que más tarde serían publicados por Jean Frederick Waldeck.

Carlos IV mantuvo el interés de su padre y comisionó al capitán Guillermo Dupaix para explorar esta gran capital maya, y junto con él llegó el artista José Castañeda en 1804. Los trabajos de Armendáriz y Castañeda fueron publicados por vez primera en la gran obra *Antiquities of Mexico* publicada por Lord Kingsborough entre 1829 y 1848.

Es muy posible, en este sentido, que los minuciosos grabados del artista inglés Frederick Catherwood, realizados en la segunda mitad del siglo XIX, sobre la arquitectura, el ambiente y la escultura de algunos de los centros más importantes de las Tierras Bajas mayas hayan excitado más la curiosidad del mundo occidental por la cultura maya que los, por otra parte, deliciosos y ricos relatos de su compañero de expedición, John L. Stephens (1984). Aún con su concepción romántica de la realidad y de las ruinas que estaban descubriendo, y su desconocimiento de la cultura con la que estaban entrando en contacto, los excelentes grabados de Catherwood han sido un soporte de incalculable valor para la interpretación de la cultura maya.

Muchos otros artistas continuaron esta tradición documental, de manera que con la arqueología científica, las principales instituciones académicas y científicas incorporaron artistas a sus equipos, y sus composiciones ilustraron algunas de las obras más relevantes en la literatura arqueológica maya. Así, durante más de tres décadas (1925-1958), la institución más importante en realizar trabajos arqueológicos en el área maya fue la institución Carnegie de Washington, quien no sólo estudió los sitios más importantes, sino que fue la sede de la más fructífera generación de arqueólogos del mundo maya. Su posición prominente en la investigación del área de nuestro interés hizo que una multitud de investigadores se incorporaran a sus programas de estudio, no sólo arqueólogos, sino historiadores, etnólogos, lingüistas, botánicos, zoólogos y un amplio etcétera. Pero sin ninguna duda, su verdadero interés siempre

estuvo relacionado con la reconstrucción del pasado maya, y en ese pasado que ya se dibujaba esplendoroso, incluyó artistas que debían trasladar la gran riqueza de matices que implicaba esta compleja civilización. En este ambiente es en el que se incorporó Antonio Tejeda, y donde desarrolló, en la Carnegie Institution o en otros organismos, su importante colaboración en la reconstrucción arqueológica de la cultura maya.

De manera ininterrumpida, continua hoy la tradición con espléndidas reconstrucciones, muchas de ellas elaboradas por los artistas de la National Geographic Society. Si bien estas composiciones artísticas del presente sobre algunas realidades del pasado alcanzan un elevado grado de complejidad y exactitud, permitido por el profundo conocimiento que proporciona la arqueología maya actual, hay que recordar que también en el pasado las composiciones artísticas jugaron un papel esencial en el conocimiento de los mayas prehispánicos.

2. Antonio Tejeda y la arqueología maya

Una excelente representación de los artistas del siglo XX es Antonio Tejeda Fonseca, que nació en Antigua Guatemala en 1908, y estudió dibujo y pintura en la Academia Nacional de Bellas Artes de Guatemala. Su maestría artística y su interés por los mayas del pasado le hicieron entrar en contacto con los arqueólogos de la Institución Carnegie de Washington que, entre 1931 y 1937, estaban realizando investigaciones arqueológicas en la ciudad petenera de Uaxactún. Fruto de esta relación fue una copia, realizada por el artista, de las pinturas murales de la Estructura B XIII de Uaxactún (Sharer 1994: 184), que habían sido descubiertas en 1937. Este mural de Clásico Temprano desgraciadamente se perdió, pero la copia de Antonio Tejeda salvó su gran riqueza cromática e iconográfica, y con ella su importancia para la interpretación social y política de esta ciudad prehispánica.

Al año siguiente el artista guatemalteco fue reclamado nuevamente para colaborar en los trabajos arqueológicos que, bajo la dirección de Alfred V. Kidder, se estaban efectuando en la Finca La Esperanza de Kaminaljuyú. Entre 1946 y 1947 fue contratado por la United Fruit Company para realizar una copia a pequeña escala de los murales de la Estructura 1 de Bonampak, un edificio de tres habitaciones situado sobre la primera terraza de la Acrópolis de esta ciudad emplazada en las densas selvas tropicales del estado mexicano de Chiapas. Los murales acababan de ser descubiertos por Giles F. Healy, en 1946 y su importancia hizo que dos años más tarde la Institución Carnegie se interesara por realizar una nueva versión que completara el trabajo, cosa Tejeda que realizó en colaboración con Agustín Villagra.

La fama conseguida como pintor, especialmente en su faceta de paisajista, hizo que fuera nombrado director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas entre 1945-47 y 1955-57 y la importancia que alcanzaron sus dibujos artísticos arqueológicos y etnológicos, y su interés y conocimiento de la cultura maya prehispánica (Tejeda 1947, 1949, 1950, 1966), le llevaron a ejercer las tareas de director del Museo Nacional de Arqueología y Etnología entre 1947 y 1966, año de su muerte. Como director del Museo dirigió diversas expediciones arqueológicas como las llevadas a cabo en el Templo VI de Tikal y en la ciudad de Machaquila; participó asimismo

en diferentes actividades nacionales —como la copia de códices mayas en la Biblioteca Nacional— e internacionales relacionadas en el mundo maya antiguo (Grajeda 1966; Lujan s.f).

3. Las excavaciones en El Paraíso y las cerámicas pintadas por Antonio Tejeda

Es en el marco de la interesante colaboración del artista guatemalteco con la Institución Carnegie cuando, en el año 1947, y previa invitación del dueño de la finca —D. Vitalino Robles— Alfred V. Kidder y Edwin Shook realizaron investigaciones en la Finca El Paraíso, localizada en la parte sur del Departamento de Quetzaltenango (Figura 1), en el área conocida como boca-costa. La investigación de este yacimiento no parece haber sido muy exhaustiva, ya que estos investigadores sólo mencionan la existencia de un montículo principal y quizás otros menores, un baño de vapor y una cercana gruta donde hallaron una importante acumulación de fragmentos de cerámica y una figura humana toscamente tallada en altoprelieve. Estos rasgos fueron científicamente explorados, pero nunca llegaron a ser publicados de manera detallada, a excepción de un pequeño artículo que tenía como objeto analizar el baño de vapor (Kidder y Shook 1959), y unas breves notas sobre los rasgos funerarios.

Las excavaciones en la finca El Paraíso estuvieron precedidas por el hecho de que, en 1943, D. Vitalino Robles había descubierto la existencia de numerosas vasijas —que pensaron pertenecían a un escondite— en la parte sur del montículo principal, el cual tenía 3 m de alto y 25 m de lado. La posterior excavación de la construcción arquitectónica permitió a Kidder relacio-



Figura 1. Vista general de la finca El Paraíso.

nar estos hallazgos con una tumba que contenía dos esqueletos de adultos (Shook 1947: 182). El recinto funerario había sido construido a partir de un suelo enlosado con piedras bien cortadas, mientras que las paredes estaban pintadas en rojo. La posición del cuerpo principal era sedente, con las piernas cruzadas y mirando al sur; el otro individuo aparecía extendido en decúbito supino a los pies del anterior. La ofrenda del personaje central era cuantiosa, estando compuesta por 67 vasijas, 9 campanillas, 3 tambores, una flauta, un silbato, tres figurillas y 9 malacates, todo ello de cerámica, así como ornamentos de jade y concha, una placa de mosaico de piritita, navajas de obsidiana y pigmento rojo. El estilo de los materiales los sitúa cronológicamente para el Clásico Tardío. Además de esta tumba se hallaron dos enterramientos en urna el mismo montículo (Shook 1965: 192-193).

No conocemos las circunstancias por las que no se realizaron publicaciones más extensas de estos hallazgos pero, independientemente de cuales fueran, lo cierto es que su ausencia hace que las ilustraciones realizadas posteriormente por Antonio Tejeda sean de mayor importancia.

Un primer contacto con los materiales nos muestra la existencia de, al menos, 22 láminas en color y una cantidad mayor de dibujos en blanco y negro. Es interesante apuntar que varios de los elementos cerámicos representados pudieron ser estudiados por miembros de la Misión Científica Española en Guatemala en el año 1978, cuando se realizó una investigación preliminar de la Colección Robles en Quetzaltenango (Ciudad e Iglesias 1984).

No podemos dejar de resaltar, el hecho de que la existencia de estos dibujos se debe a que el arqueólogo Edwin Shook los preservó durante más de 50 años dentro de su archivo particular.

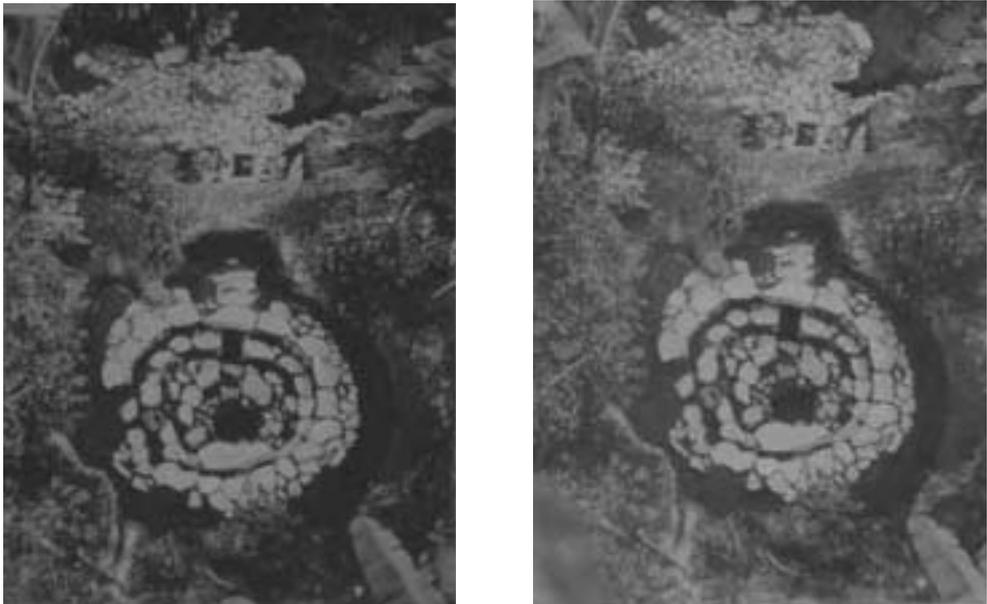


Figura 2. Fotografía de las excavaciones de Kidder y Shook en El Paraíso (Shook s.f.b).

Y es posible que más adelante sea posible recuperar —aunque no se ha realizado esta investigación porque no era ello el objeto de este artículo— información inédita sobre las excavaciones llevadas a cabo en El Paraíso y que se deben encontrar en sus, tan numerosos como valiosos, diarios de campo (Shook s.f.a); asimismo pudimos confirmar la existencia de fichas fotográficas que incluyen el sitio de El Paraíso, tanto de los procesos de excavación (Figura 2) como de aspectos etnográficos, tales como la presencia de un «altar de costumbre» (que aunque muy destruido, pudo ser observado en el año 1978).

Aunque, por ahora, no se ha hallado ningún listado, la mayor parte de los dibujos pertenecientes a la Colección Robles de El Paraíso, ostentan un número de identificación precedido de la letra *A*, así como escrito *Robles-Paraíso* y en muchos casos *ATF* (Antonio Tejada Fonseca), aunque dichos datos han sido eliminados en las ilustraciones de la presente publicación para conseguir una mejor resolución en la imagen.

Como se puede observar por la muestra de elementos elegidos para ilustrar este artículo, existen varias fórmulas para representar los objetos cerámicos, y así los más numerosos son los dibujos de línea en blanco y negro que muestran una manera tan convencional como efectiva de representar la cerámica (Figura 3 a-d): con una gran estilización, adecuada a objetos de simetría central que, limitados por una línea central, muestran por un lado la parte interior de la cerámica mientras que la otra nos remite a la parte externa; con un único vistazo es posible

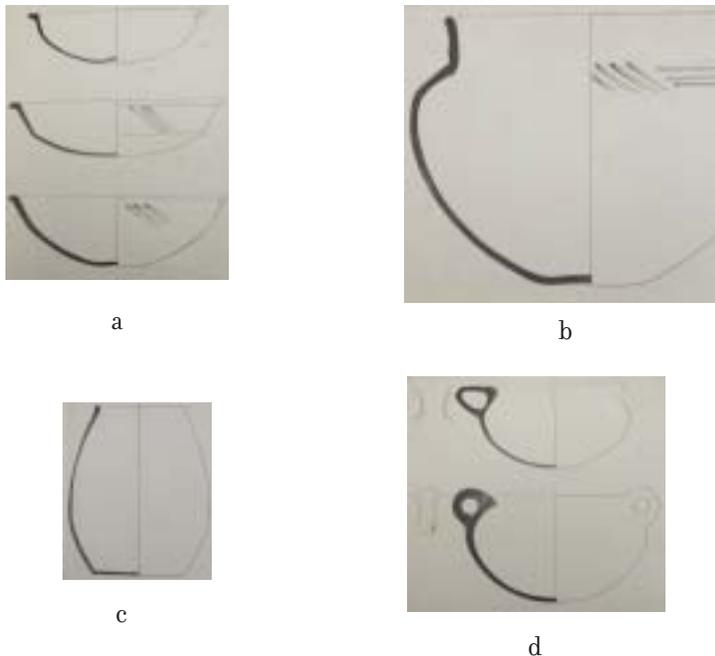


Figura 3. Dibujos de línea de formas cerámicas variadas: a) cuencos de borde evertido; b) vasija globular de cuello recto; c) vasijas semiglobulares con asas; d) vaso de paredes abarriladas y boca restringida.

adquirir una idea muy completa de las características formales de un objeto. Esta fue, y sigue siendo aún, la manera más habitual de representación en publicaciones de vasijas completas o sus reconstrucciones (Orton *et al.* 1993).

Una variante dentro de este dibujo de línea es la de incluir la decoración parcial o total de la decoración que la vasija, en este segundo caso por medio de un desarrollo o desdoblamiento de dicha decoración (Figura 4); podemos ver que ello es particularmente efectivo en el caso de vasijas con decoraciones complejas, especialmente aquellas realizadas por incisión o grabado (Figura 5 a). Las representaciones varían desde motivos geométricos sencillos (Figura 5b) a elementos zoomorfos (Figura 5c) o florales (Figura 5d).

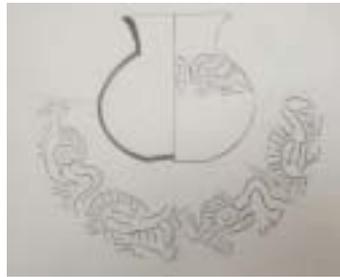


Figura 4. Dibujo de línea que muestra una vasija globular de cuello evertido con incisión en la parte alta del cuerpo con el desarrollo completo de su decoración.

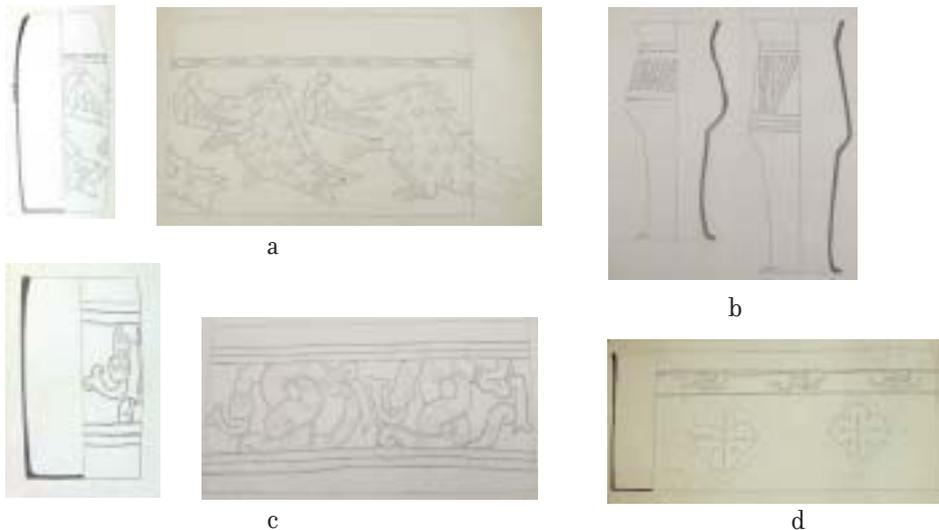


Figura 5. Dibujos de línea de vasijas con decoraciones diversas: a) corte y desarrollo de vaso de paredes rectas y boca restringida. b) Objetos cerámicos conocidos como tambores con decoración geométrica incisa. c) Dibujo y desarrollo de vaso de paredes rectas y boca ligeramente restringida. d) Dibujo y desarrollo de vaso de paredes rectas con decoración incisa y pintada.

Una variante de dibujos en blanco y negro podemos verla en la presentación de figurillas y objetos cerámicos que, para transmitir de manera efectiva su tridimensionalidad, mezclan la convención científica del corte con la representación artística (Figura 6a y 6b).



Figura 6. a) Figurilla realizada a carboncillo y su corte correspondiente. b) Dibujo a lápiz de un colgante-sonajero cerámico mostrando además el corte de la pieza.

Hay que recordar que una gran parte de las cerámicas de Antonio Tejada procede de una tumba de elite del Clásico Tardío, y por ello presentan una tipología muy variada en cuanto a formas y tratamientos de superficie, y si bien en ocasiones estas variaciones pueden ser captadas por medio de los dibujos de línea, en el caso de numerosas cerámicas de El Paraíso su completa riqueza de matices cromáticos sólo podía ser captada por medio de ilustraciones en color —realizadas por medio de técnica de acuarela—, en una época en que la fotografía en color, aunque existía, era aún poco accesible. Aquí es donde entra en juego la maestría de Antonio Tejada que dejó para la posteridad unas excelentes ilustraciones de ollas sencillas (Figura 7a) o complejas (Figura 7b), vasos con diferentes variaciones en paredes o bordes (Figura 7c y 7d), tambores (Figura 7e), objetos modelados (Figura 8a), figurillas (Figuras 8b y 8c) o vasijas con pintura bicroma (Figuras 9a, 9b y 9c).

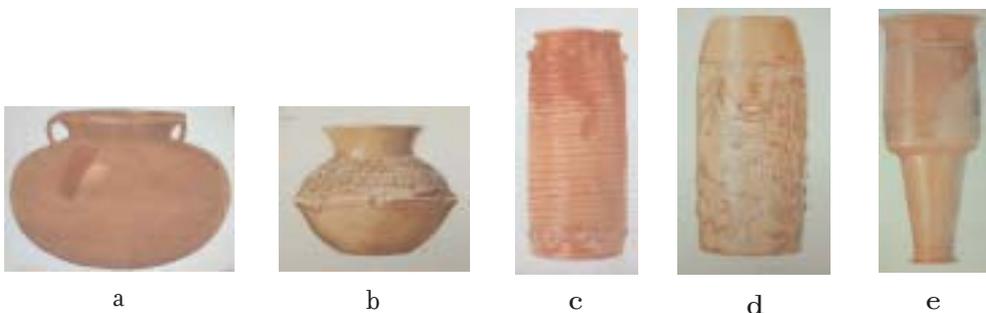


Figura 7. Acuarelas de diversas formas cerámicas: a) Olla globular. b) Vasija de silueta compuesta con decoración incisa y de impresión. c) Vaso con decoración de acanaladuras y pastillaje de «granos de café». d) Vaso de boca ligeramente restringida con decoración incisa. e) Tambor con decoración incisa en el cuerpo.

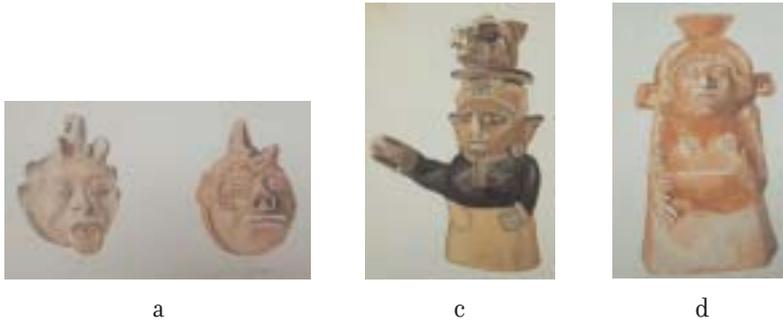


Figura 8. Acuarelas de objetos cerámicos: a) Dibujos de sendos colgantes-sonajero en cerámica. b) Figurilla con tocado de jaguar. c) Figurilla femenina con infante.



Figura 9. Acuarelas de vasijas bicromas: a) Vaso negro y rojo con decoración incisa y pintada con motivos zoomorfos y florales. b) Cuenco negro y rojo con decoración zoomorfa estilizada. c) Plato trípode rojo y negro con decoración geométrica.

Es especialmente interesante la plasmación de un tipo cerámico de gran importancia, en cuanto a la época y a la zona, como es la Cerámica Plomiza, que aunque cuenta con una amplia representación en el dibujo de línea, su máxima expresión está precisamente alcanzada en las excelentes pinturas en color (Figuras 10), donde pueden observarse las fluctuaciones en los tonos de superficie de este peculiar tipo cerámico que van desde el gris plomizo al naranja.

También nos gustaría apuntar que, en algunos casos, Tejeda realizó incluso dibujos y pinturas comparativas con otros ejemplares (Figura 11) procedentes de los fondos del Museo Nacional de Arqueología, y que entre las vasijas pintadas se incluyen algunas de otras procedencias, como un característico cuenco trípode del tipo Usulután (Figura 12).

En suma, una extraordinaria muestra de cómo en la colección de ilustraciones de El Paraíso se aunaron modélicamente el rigor científico con la expresión artística, y a partir de las cuales hasta los tipos y variedades cerámicas son claramente reconocibles.



Figura 10. Vaso de Cerámica Plomiza con paredes abarriladas, boca restringida y decoración incisa.



Figura 11. Vasijas miniatura mostrando rostros humanos con escarificaciones. La de la izquierda pertenece a la Colección Dieseldorff del Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala.

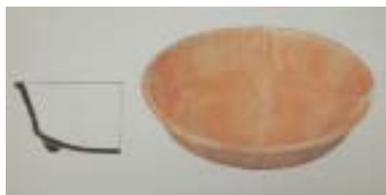


Figura 12. Plato trípode del tipo Usulután con decoración de pintura negativa e incisión.

4 El Archivo Shook

Como avanzábamos, estos dibujos se encuentran integrados en el Archivo Edwin Shook¹. Este arqueólogo norteamericano, comenzó sus trabajos arqueológicos en Guatemala en 1934 formando parte del equipo de la Carnegie Institution de Washington, y a lo largo de su vida trabajó, durante unos 60 años, en numerosos sitios del área maya incluyendo Yucatán (Oxkintok), Honduras (Copán) y especialmente Guatemala (Uaxactun, Tikal, Kaminaljuyu y otros del Altiplano, Bocacosta y Costa Pacífica). Su primer trabajo en Guatemala fue en Uaxactun con la C.I.W. Siendo también responsable del dibujo de localización de sitios arqueológicos en Mesoamérica para Sylvanus Morley. Después continuó su trabajo de campo en numerosos sitios de importancia tanto en las Tierras Altas como en la Costa Sur de Guatemala, México,

¹ La siguiente información ha sido amablemente facilitada por la Dra. Bárbara Arroyo, investigadora del Departamento de Arqueología de la Universidad del Valle de Guatemala (c.p. 2002).

Honduras, El Salvador y Costa Rica, hasta el año 1958 en que la CIW cerró sus proyectos arqueológicos. Formando parte de esta situación, realizó investigaciones en el sitio de Kaminaljuyu, que ya entonces comenzaba a ser destruido por la expansión de la actual Ciudad de Guatemala. En 1955 y hasta 1964 Shook dirigió el Tikal Project a cargo de la Universidad de Pennsylvania. De 1968 a 1979 fue nombrado director de campo del Proyecto Monte Alto, y desde el año 80 se dedicó especialmente al trabajo de laboratorio y análisis de cerámicas y objetos diversos.

El Dr. Shook tuvo una fuerte relación y fue un gran apoyo para el Departamento de Arqueología de la Universidad del Valle de Guatemala, donando al Departamento su biblioteca especializada en temas de Mesoamérica (*Biblioteca Virginia Shook*). En 1998, al resentirse su salud se trasladó, en la misma Antigua Guatemala donde vivió tantos años, a una casa más pequeña y decidió entonces donar sus archivos al Departamento, que incluyen sus diarios de campo, mapas, dibujos, correspondencia, recortes de prensa, fichas de sitios arqueológicos y fotografías.

Una parte esencial del archivo consiste en sus diarios originales de campo escritos entre 1934 y 1998, y que suponen un total de 104 libros, con aproximadamente 75 páginas cada uno. En sus páginas, podemos encontrar información de 1603 sitios arqueológicos organizados por departamentos, incluyendo cada sitio su localización geográfica, levantamientos, croquis, dimensiones del sitio, materiales arqueológicos recogidos en la prospección y otras informaciones generales relacionadas con la conservación del sitio hasta el momento de su visita, rasgos etnográficos relevantes, etc. Los datos contenidos en el archivo que el creó, aumentó y conservó a lo largo de su vida son invaluable, ya que muchos de los yacimientos que menciona en sus minuciosas notas de campo dejaron de existir, debido a los saqueos o la destrucción por causa de la agricultura, el desarrollo de infraestructuras o el simple aumento —y consiguiente expansión— de la población guatemalteca.

Es de esperar que, al tiempo que este archivo está siendo preservado², se realicen investigaciones tendentes a extraer la mayor cantidad de información posible y ponerla a disposición de la comunidad científica en general. Sabemos que ésta es la intención de su responsable final en la Universidad del Valle de Guatemala, la Dra. Marion P. Hach.

5. Comentario final

Nuestras intenciones con respecto a este artículo eran, por un lado, dar a conocer la riqueza de contenido del Archivo Shook, como formando parte fundamental en la historia de la

² La institución Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies (FAMSI) patrocina actualmente el proyecto «Catálogo y conservación del Archivo Edwin M. Shook» en el que intervienen la Dra. Bárbara Arroyo como directora y la Licda. Luisa Escobar como experta. El proyecto tiene como objetivos principales la organización de un catálogo formal que facilite el acceso a sus datos (notas de campo, correspondencia y recortes de periódico, ilustraciones, listado de sitios arqueológicos, fotografías y negativos), su digitalización parcial y la conservación de los materiales.

arqueología de Guatemala, y por otro presentar una faceta poco conocida del artista Antonio Tejeda, el cual dentro del campo de la Cultura Maya es recordado especialmente por su ya clásica réplica de las pinturas de Bonampak, quedando en un segundo plano trabajos arqueológicos como el que ahora hemos presentado, que tienen asimismo una innegable calidad y transcendencia, y que por ello merecen más ampliamente ser conocidos.

Y es que la incorporación de los artistas al estudio de la arqueología ha jugado un papel esencial para conocer numerosos aspectos de las culturas del pasado, y en particular sus manifestaciones artísticas. Conjuntos urbanos, edificios, esculturas, pinturas y objetos, han sido captados por la experta mano de los artistas y trasladados a aquellos curiosos o estudiosos que se han interesado por ellos. No cabe ninguna duda que la imagen de los restos antiguos ha sido convenientemente filtrada e interpretada por el artista que la ha recogido, de manera que en muchas ocasiones sus composiciones están impregnadas de la concepción que existe en un momento determinado acerca de los pueblos del pasado, pero sin embargo, tales imágenes, aún interpretadas por el —a veces— «ojo inexperto» del artista, nos han llegado hasta la actualidad y han rescatado en muchas ocasiones una evidencia que, de otra manera, se hubiera perdido definitivamente para el acervo cultural de la humanidad.

En otra faceta, convenientemente informados por expertos en arqueología, los artistas han recreado situaciones y comportamientos culturales en contextos y escenarios arquitectónicos que son difíciles de comprender por el curioso que se acerca a esa situación, poniendo a su disposición una composición muy cercana de cómo piensa el arqueólogo que determinados acontecimientos, rituales o paisajes humanos en los asentamientos antiguos.

No es este el caso de Antonio Tejeda, quién siguiendo las pautas del momento no recreó escenas, sino que realizó fieles copias de murales y dibujó científicamente o pintó —casi fotográficamente— vasijas y objetos cerámicos procedentes de la finca El Paraíso. Algo que, con la perspectiva que nos da el más de medio siglo transcurrido desde su creación, podemos concebir como un auténtico lujo para la disciplina arqueológica maya: el contar con un maestro pintor como Tejeda al servicio de los mayas prehispánicos.

Agradecimientos

Queremos dar nuestro agradecimiento a la Universidad del Valle de Guatemala, y de manera muy expresa a la Dra. Marion P. Hatch —Directora del Departamento de Arqueología y de la Cátedra Alfred V. Kidder— que, conocedora de nuestro interés en la arqueología del Occidente de Guatemala y de los trabajos previos realizados por nosotros en la Colección Robles, nos informó —con gran generosidad— de la existencia de los dibujos de Antonio Tejeda en el Archivo Shook, y nos facilitó el acceso a los mismos. La Dra. Bárbara Arroyo fue asimismo de una gran ayuda en la consecución de la información y manejo del Archivo, y las fotografías de los diferentes dibujos que aparecen en este artículo fueron realizadas muy amablemente por la Licda. Luisa Escobar en el verano del año 2001.

6. Referencias bibliográficas

ADKINS Lesley y Roy A. ADKINS

1989 *Archaeological illustration*. Cambridge: Cambridge University Press.

CASTAÑEDA PAGANINI, Ricardo

1946 *Las ruinas de Palenque. Su descubrimiento y primeras exploraciones en el siglo XVIII*. Guatemala.

CIUDAD RUIZ, Andrés y M^a Josefa IGLESIAS PONCE DE LEÓN

1984 «La cerámica del Altiplano Oeste de Guatemala en la Colección Robles». *Mesoamérica* 8: 351-388.

DANIEL, Glyn

1974 *Historia de la Arqueología. De los anticuarios a V. Gordon Childe*, Madrid: Alianza Editorial.

1987 *Un siglo y medio de Arqueología*, México: Fondo de Cultura Económica.

FUENTES Y GUZMAN, Antonio de

1969-72 *Recordación Florida*. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Editorial Atlas.

GRAJEDA MENA, Guillermo

1966 «Don Antonio Tejada Fonseca». *Antropología e Historia de Guatemala* 18(1): 103-104.

KIDDER, Alfred y Edwin M. SHOOK

1959 «A Unique Ancient Maya Sweathouse, Guatemala». *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde* 25. Hamburgo.

KINGSBOROUGH, Edward

1831-1848 *Antiquities of Mexico*. 9 Vols. Londres.

LANDA, Fray Diego de

1982 *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Porrúa.

LUJÁN MUÑOZ, Jorge

s.f. *Diccionario Histórico Biográfico*. Guatemala: Fundación para la Cultura y el Desarrollo. (En prensa).

ORTON, Clive, Paul TYERS y Alan VINCE

1993 *Pottery in archaeology*. Cambridge Manuals in Archaeology. Cambridge: Cambridge University Press.

SHARER, Robert J.

1994 *The Ancient Maya*. 5^a Edición. Stanford: Stanford University Press.

SHOOK, Edwin

1947 «Guatemala Highlands». *Year Book* 46: 179-184. Washington D.C.: Carnegie Institution of Washington.

1965 «Archaeological Survey of the Pacific Coast of Guatemala», en *Handbook of Middle American Indians* Vol. 2, pp. 180-194. Austin: University of Texas Press.

- s.f.a Notas de campo de Edwin M. Shook. Departamento de Arqueología, Universidad del Valle de Guatemala. Guatemala.
- s.fb Archivo de fotografías. Departamento de Arqueología, Universidad del Valle de Guatemala. Guatemala.

STEPHENS, John L.

- 1984 *Viajes a Yucatán*. 2 Vols. Mérida: Editorial Dante.

TEJEDA FONSECA, Antonio

- 1947 «Drawings of Tajumulco Sculptures», en *Notes on Middle American Archaeology and Ethnology*, Vol. 3, n^o 77: 170-121. Washington D.C.: Carnegie Institution of Washington.
- 1949 «Bonampak Expedition». *Yearbook*, n^o 47: 213-214. Washington D.C.: Carnegie Institution of Washington.
- 1950 «Morleyana Anecdotes». *Morleyana*. Santa Fe: School of American Research and Museum of New Mexico.
- 1966 «Sobre las pinturas de Bonampak». *Antropología e Historia de Guatemala* 18(1): 3-6 (Tomado de *Plástica* n^o 3. mayo 1948).