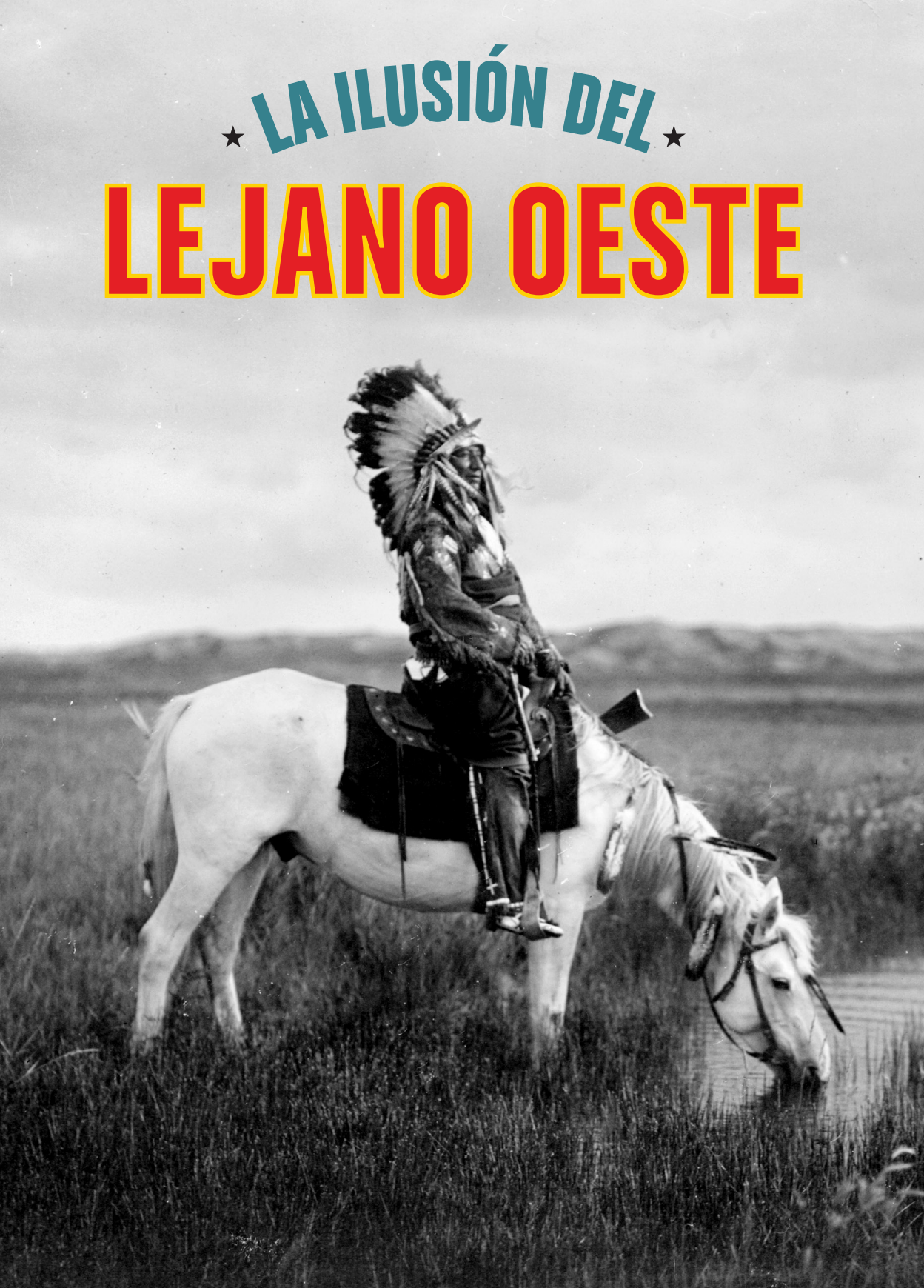
LA ILUSIÓN DEL LEJANO OESTE



LA ILUSIÓN DEL ★ LEJANO OESTE

3-11-2015—7-2-2016

MIGUEL ÁNGEL BLANCO

Y un texto de Alfredo Lara

MUSEO
THYSSEN
BORNEMISZA

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN COLECCIÓN THYSSEN-BORNEMISZA

Presidente
Íñigo Méndez de Vigo

Vicepresidenta
Baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza

Patronos
S.A.R. la Infanta Doña Pilar de Borbón
José María Lassalle Ruiz
Fernando Benzo Sáinz
Marta Fernández Currás
Archiduquesa Francesca von Habsburg-Lothringen
Miguel Klingenberg
Miguel Satrústegui Gil-Delgado
María de Corral López-Dóriga
Isidre Fainé Casas
Marcelino Oreja Arburúa

Director Artístico
Guillermo Solana

Director Gerente
Evelio Acevedo

Secretaria
Carmen Castañón Jiménez

Director Honorario
Tomàs Llorens

Agradecimientos

Brian T. Allen ★ Patricia Alonso ★ Mercedes Amézaga ★ Josefina Barreiro ★ Maricia Battle ★ James H. Billington ★ Paula Binari ★ Diana Bóveda ★ Elizabeth Broun ★ Luis Castelo ★ María Castillo ★ Isabel María Collada ★ María Antonia Colomar ★ Robert Delap ★ Sara Duke ★ Manolo Fernández ★ Concepción García Sáiz ★ Ángel Luis Garvia ★ Eleanor Gillers ★ Falia González ★ José Antonio González ★ Peter Huestis ★ William Jacobs ★ Robbie K. Jones y los Potatoes Monsters ★ Alfredo Lara ★ Ana López ★ Elena López ★ Lisa M. MacDougall ★ Rafael Márquez ★ Diego Martín ★ Virginia Mecklenburg ★ Santiago Merino ★ José Luis Mingote ★ José María Moreno ★ Alicia Potes ★ Earl A. Powell III ★ José María Prado ★ Manuel Ravina ★ Beatriz Robledo ★ Enrique Rodríguez de Tembleque ★ Elena de la Rua ★ Sofía Sáenz de Santamaría ★ Fernando Sáez ★ Mar Sanz ★ Nat Simons ★ Richard Sorensen ★ Borja Thyssen-Bornemisza ★ Carmen Thyssen-Bornemisza ★ Rachel Waldron ★ Scott Wixon ★ Hípica La Vaqueriza, las dehesas Cercedilla y su caballo appaloosa *Piropo*.

Cubierta
Edward S. Curtis, *Un oasis en las Badlands*, 1905
[Detalle de cat. 65]

Solapas
William Henry Jackson, *Gran Cañón de Arizona*, c. 1907
[Detalle de cat. 23]

Pág. 4
George Catlin, *Shón-ka-ki-he-ga, Jefe Caballo, gran jefe pawnee*, 1832
[Detalle de cat. 32]

Pág. 8
Edward S. Curtis, *Dos Silbidos* [*A*]. *Crow*, c. 1908
[Detalle de cat. 67]

Prestadores

ESPAÑA

Madrid

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

Colección de Alfredo Lara

Colección de Miguel Ángel Blanco

Colección Rodríguez Sáiz

Filmoteca Española

Museo de América

Museo Nacional de Antropología

Museo Nacional de Ciencias Naturales (CSIC)

Museo Naval, Ministerio de Defensa, España

Sevilla

Archivo General de Indias

ESTADOS UNIDOS

Nueva York

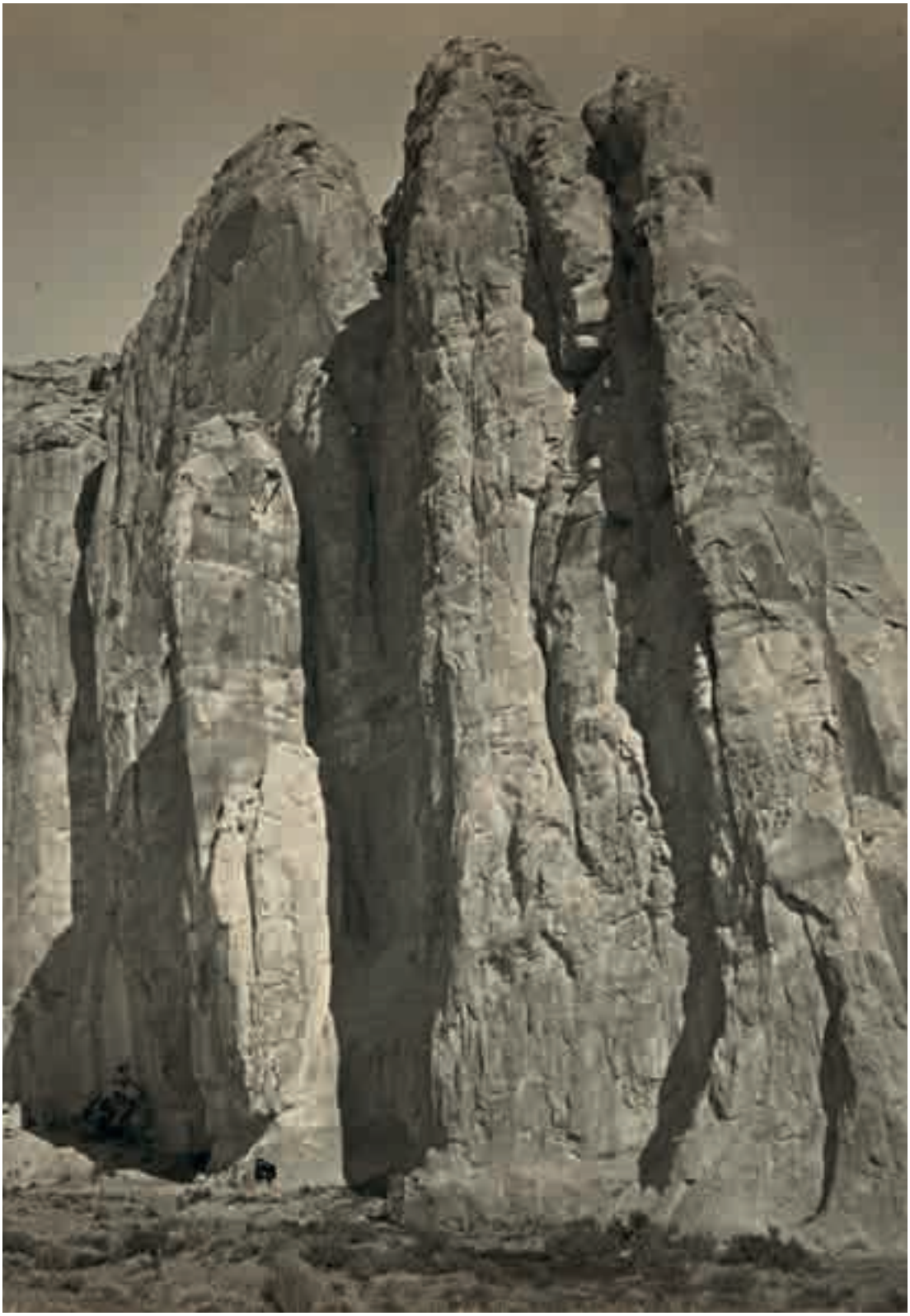
The New-York Historical Society

Washington D.C.

Library of Congress, Prints & Photographs Division

National Gallery of Art

Smithsonian American Art Museum



La exposición *La ilusión del Lejano Oeste* en el Museo Thyssen-Bornemisza hará que durante este otoño las Grandes Llanuras estadounidenses se nos antojen más cerca de Madrid. Por primera vez en España, una muestra nos acerca a los artistas que en el siglo XIX abrieron el camino al Oeste para representar sus paisajes y las formas de vida de sus pobladores, las tribus indias.

Paisajistas, como Albert Bierstadt o Thomas Hill, y artistas deseosos de inmortalizar a los habitantes de estos territorios inexplorados, como Karl Bodmer, George Catlin o Edward S. Curtis, fueron los pioneros de una fascinación por el *Far West* que llega a nuestros días. Este apasionante y poco conocido capítulo de la historia del arte jugó un papel crucial en la creación de esa «ilusión» del Lejano Oeste, que da título a la exposición y que fue fundamental en su popularización posterior por parte de la literatura y el cine.

El éxito de este proyecto ha sido posible gracias al apoyo de numerosas instituciones y colecciones privadas, cuya generosidad queremos agradecer en estas líneas. Entre ellas, nos gustaría destacar el papel de la baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza, cuya implicación personal ha contribuido enormemente a que esta exposición se convierta en uno de los hitos culturales de la temporada.

Ministerio de Educación,
Cultura y Deporte

Timothy O'Sullivan, *Cara sur de El Morro, Nuevo México*, 1873
[Detalle de cat. 24]

15
LA ILUSIÓN DEL LEJANO OESTE: ENTUSIASMO Y ESPEJISMO
MIGUEL ÁNGEL BLANCO

★

145
EL ENSUEÑO DE LA FRONTERA
ALFREDO LARA

★

172
BAJO LA LUNA COMANCHE
MIGUEL ÁNGEL BLANCO

★

196
LISTA DE OBRAS EN EXPOSICIÓN

LA ILUSIÓN DEL LEJANO OESTE: ENTUSIASMO Y ESPEJISMO

MIGUEL ÁNGEL BLANCO

El Lejano Oeste norteamericano ha sido siempre un territorio mítico en el que la leyenda ha precedido a la realidad. Las primeras expediciones españolas, desde México y Florida, iban en busca de la fuente de la eterna juventud o de quiméricas riquezas, y la expansión hacia el Oeste de las colonias británicas, antes y después de su independencia, fue espoleada por relatos que describían tierras paradisíacas y aventuras extraordinarias, junto con una idea mesiánica que otorgaba al pueblo estadounidense un *destino manifiesto*. Esos sueños tuvieron efectos perversos. A lo largo de cinco siglos se produjo una profunda y dramática transformación cultural que acabó con muchas de las tribus indias y que redujo a las reservas a los que sobrevivieron. El paisaje fue sometido a mutaciones radicales, a través de las actividades agrícolas y ganaderas de los colonos y de la fundación de pueblos y ciudades, y la fauna sufrió la depredación de cazadores y tramperos.

Edward S. Curtis, *Ofrenda del cráneo de búfalo. Mandan*, c. 1908
[Detalle de cat. 69]

Págs. 10-11
Thomas Hill, *Vista del valle de Yosemite*, 1865
[Detalle de cat. 16]

En el Oeste se produjo una violenta colisión de paraísos. La tierra trascendental de los indios, atravesada por los espíritus, era incompatible con la tierra prometida de los blancos. La guerra, la enfermedad y el hambre destruyeron una forma de vida. Pero no se consiguió borrar la imagen del Oeste como edén en el que el nativo americano había vivido en armonía con la naturaleza. Los historiadores han querido analizar y aclarar los hechos, a menudo desde perspectivas sesgadas, sin lograr superar las controversias. La literatura popular y el cine, que han expandido a todo el orbe el mito del *western* y lo han prolongado de manera anacrónica, han reflejado esas contradicciones a la vez que encandilaban a todos los públicos. Pero ¿y antes? ¿Cómo se tradujo en imágenes la primera fascinación por el Lejano Oeste? A esa pregunta pretende responder esta exposición que, si bien sirve para paliar en parte una ausencia flagrante de este tema en nuestro contexto museístico y expositivo, no es fruto del trabajo de un experto en la materia, sino de un artista apasionado por los paisajes americanos y por los pueblos que los habitaron. Se trata de una aventura artística que nos hace vibrar como la hierba grasa de las grandes praderas, sacudidas por el galope de los búfalos, que tiene sus raíces en la experiencia de aquellos lugares que viví como una revelación, traducida en una serie de libros-caja de la *Biblioteca del Bosque* que son como ventanas a un pasado legendario y a un presente en el que la naturaleza del salvaje Oeste no ha dejado de provocar pasmo y admiración.

La palabra «ilusión» nos brinda su polisemia para expresar esas dos características medulares de la mirada al Oeste: el entusiasmo y el espejismo. Buena parte de la pintura, la fotografía, el cine

y la literatura producidos bajo esa seducción no constituyen una descripción objetiva de lugares y gentes sino que los prejuicios y las expectativas, los intereses o, en el ámbito artístico, las convenciones representativas, interpusieron filtros que deformaron la realidad. No obstante, cada artista aplicó su propia perspectiva, unos con más afán de veracidad que otros, y, en conjunto, la novedad de todo lo representado les obligó a innovar en las formas de representación. Los artistas pioneros se encontraron, verdaderamente, ante un Nuevo Mundo que pocos habían pisado antes y en el que el arte occidental se asomaba por vez primera. Más tarde, se crearon nuevas fórmulas que no impidieron la existencia de miradas personales y diferenciadas.

En las colecciones del Museo Thyssen-Bornemisza y de Carmen Thyssen-Bornemisza se conservan las únicas obras que tenemos en España correspondientes a este importante capítulo de la Historia del Arte. Podríamos afirmar que hasta el expresionismo abstracto no hubo otro movimiento artístico de origen estadounidense que encarnara con tanta eficacia la imagen que el país tenía de sí mismo. En España, sin embargo, buena parte de los protagonistas de esta aventura artística son muy poco conocidos. Sólo este museo les ha prestado atención a través de su programa expositivo, y es muy lógico que así sea. Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza fue un gran aficionado a la literatura y al cine del Oeste y es probable que una de sus primeras adquisiciones fuera la magnífica carpeta de grabados de Karl Bodmer que ahora se ha restaurado. Después, tanto él como su esposa, adquirieron pinturas sobre el Oeste de enorme interés, algunas de las cuales se guardan en los almacenes del museo.

MAPEAR LA FANTASÍA: ESPAÑOLES EN EL NUEVO MUNDO

Es sabido que los primeros europeos que exploraron el actual territorio de los Estados Unidos fueron españoles. Durante más de tres siglos, entre 1513 y 1822, hubo allí presencia más o menos intensa de nuestro país. Sin embargo, toda esa historia inicial de exploraciones, asentamientos, relaciones y enfrentamientos con las tribus indias es completamente anicónica. Hubo, claro, un arte colonial pero se trata siempre de arquitectura o de pintura y escultura devocionales. Y algunos retratos. El paisaje apenas existía como género en España, así que difícilmente podría haberse desarrollado tan temprano allí, y el interés de algunos de los militares y misioneros por los pueblos indios se transmitió no en imágenes sino en palabras. Así pues, solo nos quedan los mapas como testimonio de los avances y los retrocesos de los españoles en Estados Unidos.

De ahí la extraordinaria relevancia de ese pequeño bisonte que el sargento mayor Vicente de Zaldívar dibujó en 1598 como ilustración de la *Relación de la jornada de las vacas de Cíbola* [cat. 1], vinculada a una de las expediciones al norte del Río Grande más trascendentales: la de Juan de Oñate. Felipe II le había dado en 1595 licencia para «conquistar» Nuevo México. Se puso en marcha en 1598 y no volvió hasta 1613.

La dimensión mítica del territorio tenía entonces aún plena vigencia. Oñate aspiraba a encontrar las siete ciudades de Cíbola y Quivira, de las que había tenido noticia el también explorador Cabeza de Vaca cuando atravesó todo el sur de lo que hoy es Estados Unidos, desde Florida hasta California entre

[Cat. 1] *Dibujo de un bisonte*, 1598,
Archivo General de Indias, Sevilla

1528 y 1536, mucho antes de que se estableciera ningún asentamiento europeo. El relato de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, un personaje extraordinario que pasó varios años viviendo con los indios karankawa –hoy extinguidos– en el golfo de Texas, labrándose fama como chamán y comerciante, motivó la organización inmediata de una expedición al frente de la cual se puso

[Cat. 2] Álvaro de Mejía,
Derrotero de los ríos, caños, lagunas [...] *existentes desde la ciudad de San Agustín hasta la barra de Ais*, 1605, Archivo General de Indias, Sevilla

a fray Marcos de Niza, el más mentiroso de los exploradores, que enardeció a muchos aventureros en las siguientes décadas con sus descripciones de casas cubiertas de gemas, camellos, elefantes y unicornios. El primero en salir a apoderarse de ellas fue Francisco Vázquez de Coronado, cuya expedición (1540-1542) hasta Hawikuh tuvo como mayor hito el «descubrimiento» del Gran Cañón del Colorado por parte de García López de Cárdenas, aunque llegaron también al Desierto Pintado y avanzaron hasta Taos y Pecos, el Llano Estacado y las tierras de los wichita, donde no vieron otra cosa que «vacas (búfalos) y cielo» y comprobaron que la famosa ciudad de Quivira –en Kansas– no era más que un pueblo grande de adobe.

La decepción de Coronado no impidió a Oñate, medio siglo después, hacer un nuevo intento. Partió en 1598 de Santa Bárbara con 400 hombres y 130 familias, atravesó Arizona y llegó hasta Kansas y el golfo de California, descendiendo el río Colorado. En el primer año de esa expedición, en septiembre, Oñate envió a su sobrino Vicente de Zaldívar, al mando de 60 hombres, para que escrutase las posibilidades ganaderas del búfalo en la cuenca del río Canadian. Fue un gran fracaso. Zaldívar pensó que podría encerrar a las «vacas corcovadas» en corrales e hizo levantar uno que pudiera contener a 10.000 animales. Tras varios días de

estampidas y atropellos el resultado fue tres caballos muertos, 40 heridos y ni un solo búfalo en el corral. Tuvieron que contentarse con llevar la carne de los que mataron al campamento, al que regresaron dos meses después de la partida. Este mismo Zaldívar fue el ejecutor de una de las más abominables masacres de indios de la época, en Acoma, con 800 muertos y casi 600 cautivos.

A este mismo momento histórico corresponde el mapa en el que Álvaro de Mejía cartografió el área de la Barra de Ais, al sur de San Agustín [cat. 2]. Se trata de una franja de costa de más de 300 kilómetros de largo que comprende las zonas de Halifax River, Indian River, Cabo Cañaveral y St. Lucie River. Mejía fue enviado para convencer a los indios ais de que evitaran el atraque de los barcos corsarios franceses e ingleses en sus costas y para recabar una promesa de asistencia en los posibles naufragios de barcos españoles, con una gran baza: enseñarles a cultivar el maíz, técnica que ellos ignoraban. Debía, además, confeccionar un mapa fiable de la zona. Los ais se extinguieron un siglo y medio después, por lo que el presente mapa es un importante documento antropológico y arqueológico, al ubicar con una «R» (de ranchería) los poblados de los ais y los surruque.

Cuando se habla de la *frontera* siempre pensamos en el avance desde el este hacia el oeste, con ese gran *limes* físico y psicológico

que fue el río Misisipi. Pero hubo otra frontera movediza correspondiente al avance de sur a norte, desde México, seguramente más difícil y peligrosa. El virreinato de Nueva España no quiso o no pudo invertir grandes medios en la colonización de los actuales estados del sur, pues no veía rentabilidad fácil en ellos. Sin oro ni plata, se limitó a explotar a las poblaciones estables de indios como mano de obra, a los que además cobraba tributos en especie, apoyándose en una red poco tupida y muy expuesta de presidios (fuertes) y misiones.

Los mayores éxitos en la organización del territorio del sur se deben a José de Escandón, que según reza la leyenda del *Mapa de la Sierra Gorda y del Seno Mexicano* [cat. 3] incluido en la exposición, reconoció, pacificó y pobló el área entre el noreste de México y el suroeste del estado de Texas, hasta la bahía del Espíritu Santo, una provincia que fue denominada Nuevo Santander. En 1746 el virrey de Nueva España, para poner freno a las incursiones francesas desde Luisiana, a los ataques marítimos de los ingleses y a las hostilidades de los indios de la costa, financió una nueva expedición en el «Seno mexicano», seguida de una verdadera colonización por la que, entre 1748 y 1755, Escandón fundó 24 ciudades y pueblos en torno al Río Grande que se reflejan en el mapa. Introdujo la explotación ganadera en la zona –con más de un millón de cabezas–, hoy fundamental para los texanos y para la cultura de los *cowboys*. Como el resto de mapas seleccionados, éste tiene alto valor artístico, por las representaciones de indios y de campamentos que incluye; son indios de arco y flecha, lo que revela que la «pacificación» del condecorado como conde de

[Cat. 3] *Mapa de la Sierra Gorda y Costa del Seno Mexicano desde la Ciudad de Querétaro*..., 1747, Archivo General de Indias, Sevilla

[Cat. 4] *Mapa del oriente de la provincia de Texas*, 1757, Archivo General de Indias, Sevilla

Sierra Gorda no fue total y aún existían entonces grupos ajenos a las labores agrícolas y ganaderas que fomentaba el virreinato.

El interior del actual estado de Texas era prácticamente tierra incógnita y la costa, en el tramo hacia el Misisipi, estaba unida al virreinato con alfileres, como puede deducirse del mapa que la muestra, de Nueva Orleans a la tierra de los karankawas [cat. 4]. También en éste se señalan los poblados indios –con tipis, como era bastante habitual– y podemos comprobar la debilidad de la red de misiones franciscanas en la zona, que se había puesto en marcha solo 40 años antes. La escasa presencia militar hizo aún más difícil la permanencia. Unos años más tarde, la firma del Tratado de París otorgó a España la Luisiana y Carlos III envió para evaluar la situación al marqués de Rubí, quien, consciente de la imposibilidad de aportar los recursos necesarios, hizo volver a misioneros y pobladores a San Antonio. Las décadas finales de la presencia española fueron muy complicadas, con ataques de indios apache y comanche que frustraron algunos intentos puntuales de regreso a esta zona. En esos años destaca la figura de Juan Bautista de Anza, gobernador de Nuevo México entre 1777 y 1787, que derrotó al jefe Cuerno Verde en el mismo corazón de la Comanchería, en Colorado, y fue capaz de firmar un tratado de paz insólitamente duradero con los comanche, ute y navajo, basado menos en la represión que en los mutuos intereses comerciales.

LA AVENTURA DEL GRAN RÍO: EL MISISIPI

La gran aventura estadounidense del Lejano Oeste parte del Misisipi. Pero también este río mítico, que se llamó antes Espíritu Santo, fue explorado primero por los españoles. Se cree que el primer europeo en localizar su desembocadura fue Alonso Álvarez de Pineda en 1519. Allí naufragó en 1528 la expedición de Pánfilo de Narváez, y desde allí iniciaron sus periplos Cabeza de Vaca y, después, Hernando de Soto, que cruzó por primera vez el río en 1541 para avanzar hacia Arkansas, Oklahoma, y Texas. Pero cuando René-Robert Cavelier de La Salle bajó en 1682 por el río Illinois hasta el Misisipi y alcanzó el golfo de México, reclamó para su país toda la cuenca del río, bautizada con el nombre de Luisiana en honor del rey de Francia.

En 1699, fecha del mapa elaborado por Louis-Armand de Lom d'Arce, barón de Lahontan [cat. 5], se fundaron las primeras colonias francesas en la desembocadura y la costa. El propio Lahontan, sabedor de que España reclamaba la soberanía sobre Luisiana, escribió a Carlos II a través del duque de Jovenazo para ofrecer su conocimiento del territorio en apoyo a esas pretensiones. Conocía parte de esas tierras de primera mano: fue uno de los 200 soldados enviados por Luis XIV para luchar contra los iroqueses de los Grandes Lagos, y exploró el área entre los ríos Wisconsin y Minnesota. Las inscripciones en el mapa, que marca la ruta seguida por La Salle, revelan que en ese momento la colonización era muy débil y que el comercio de las pieles era la principal actividad. En la de abajo, aclara: «Esta banda del rio missipi aun no fue descubierta y assi no se sabe que gente ay, ni que rios, paises». Y no solo informa sobre la hidrografía sino que sitúa en torno a ella numerosos poblados indios, que continuaban siendo los principales pobladores de la zona. A su vuelta a Francia, Lahontan publicó

MAPPA · DEL · RIO · MISSISIPI

Pág. 27
[Cat. 5] *Mapa del río Misisipi*, 1699, Archivo General de Indias, Sevilla

[Cat. 6] Ignace-François Broutin, *Mapa de Luisiana, río Misisipi*, 1764, Archivo del Museo Naval, Ministerio de Defensa, España

con grandísimo éxito sus aventuras en el Misisipi, refiriéndose a los indios con respeto y hasta admiración, y abriendo camino a la figura del «buen salvaje» propia de la Ilustración.

El siguiente mapa del gran río, dibujado por Ignace-François Broutin hijo [cat. 6], data de 1764, cuando se acababa de firmar el Tratado de París, que supuso la entrega de Luisiana a España y la pérdida de Florida. Todas las tierras al oeste del Misisipi fueron durante poco más de medio siglo españolas, tal y como se refleja en el *Nuevo mapa geográfico de la América Septentrional Española* dibujado de 1767 [cat. 7] por el eclesiástico y científico mexicano José Antonio Alzate, que hizo un gran esfuerzo por componer una visión global de todas esas tierras –frente a tantos mapas parciales– y que, con todos sus errores y sus «lagunas», constituye un hito en la cartografía americana, y no solo por la información que aporta sino también por la cualidad artística de las líneas y adornos.

A pesar de que en ambos mapas la Luisiana se ve aún muy despoblada, lo cierto es que la población se multiplicó por cinco entre 1763 y 1800. El éxodo hacia el Oeste había comenzado. En él tuvo una gran repercusión la iniciativa de Daniel Boone, quien atravesó en 1775 los Apalaches, abriendo la *Wilderness Road*, y exploró el actual estado de Kentucky, hacia el que, tras sus pasos, se estableció una fuerte corriente migratoria. En 1799, arruinado, se trasladó a Misuri, entonces parte de Luisiana, donde fue síndico (juez) para el gobierno español.

En 1800, España cedió Luisiana a Francia, por el Tratado de San Ildefonso. La realidad es que habían dejado de interesar esas tierras al oeste del Misisipi debido, de nuevo, a la ausencia de materias primas de gran valor. Solo al final del dominio español comenzó a cultivarse el algodón en el sur. La caza, la del bisonte incluída, seguía siendo el principal recurso. Poco después, en 1821, el virreinato de Nueva España se independizó y Nuevo México se unió a los Estados Unidos, poniendo fin a la presencia española.

[Cat. 7] José Antonio Alzate, *Nuevo mapa geográfico de la América Septentrional Española*, 1767, Museo Naval, Ministerio de Defensa, España

EL PARAÍSO PERDIDO: LAS CATARATAS DE SAN ANTONIO

Cuando La Salle llegó a la confluencia del Illinois con el Misisipi en 1680, decidió continuar aguas abajo mientras enviaba a un franciscano que formaba parte de su expedición, Louis Hennepin, a remontar el gran río. A este fraile valón se debe el descubrimiento de las cataratas de San Antonio, en cuyo entorno vivían entonces los indios dakota, que las consideraban un paraje sagrado. En 1805 el gobierno estadounidense compró el lugar para construir el fuerte Snelling y, bajo la protección del fuerte, las cataratas se convirtieron en poco menos que una atracción turística, siempre por detrás de las cataratas del Niágara, descritas en primer lugar por el propio Hennepin. A ellas llegaron viajeros, escritores y pintores, entre ellos tres de los grandes artistas del *American West*, George Catlin, Henry Lewis y Albert Bierstadt. Se da la circunstancia de que el Museo Thyssen-Bornemisza conserva una obra de cada uno de ellos con ese tema, lo que nos permite aproximarnos a la «ilusión de la cascada» y a la evolución de la pintura de paisaje en las décadas comprendidas entre sus respectivas experiencias.

Muy pronto, las cataratas se convirtieron en símbolo de pérdida de la naturaleza virginal. En torno al fuerte Snelling comenzó a desarrollarse la actual ciudad de Minneápolis, que acabó por destruirlas mediante la construcción de un aliviadero de hormigón en 1869. En 1835 había llegado, a bordo de un barco de vapor, George Catlin, que había pintado antes las cataratas del Niágara. En torno al fuerte Snelling realizó varias vistas, así como retratos y escenas de siux y ojibwa o chippewa, y navegó de regreso en una canoa para detenerse a dibujar los paisajes. La versión del Museo Thyssen-Bornemisza [cat. 9] es

una recreación muy posterior de lo contemplado entonces, por razones que se explicarán más adelante. Y si ya en 1835 había falseado ligeramente la composición para evitar los evidentes signos de desarrollo económico, en 1871, fecha de esta versión tardía, representa una completa ficción. Vemos delante del río a una pareja de indios que vuelven de la pesca, encarnando esa existencia incontaminada de los nativos que él había querido reflejar durante toda su trayectoria artística y que mantuvo hasta el último momento, pues moriría solo un año más tarde.

También Henry Lewis navegó el curso del Alto Misisipi en un barco de vapor, bajando desde el fuerte Snelling, en 1846 y 1847, con la idea de realizar un gran panorama del río. En el fuerte conoció al capitán Seth Eastam, artista al que le había sido encargado topografiar el terreno y que documentó extensamente –a través de unos 400 dibujos– la vida india en la zona. Lewis le compró 79 de esos dibujos, incluyendo un grupo de paisajes, y se basó en ellos para llevar a cabo algunos tramos de su panorama. Cuando volvió a San Luis, pintó a partir de sus propios apuntes centenares de vistas del río, entre las que se cuenta su visión de las cataratas de San Antonio [cat. 10], que sigue de cerca la composición de Eastman sobre el mismo motivo. Lewis era un artista autodidacta y, aún más que en Catlin y Bierstadt, su producción se vincula al mundo del espectáculo. En el este de los Estados Unidos y en Europa la gente deseaba con avidez ver esas nuevas tierras del Oeste de las que se contaban tantas aventuras, y estaban dispuestos a pagar por ello. Se probaron varios formatos, desde la Galería India de Catlin al *show* en vivo de Buffalo Bill. Lewis, que había trabajado como carpintero y pintor de escenografías en el teatro de San Luis, recurrió a un dispositivo enormemente popular desde finales del siglo anterior: el panorama. Mientras se iba desplegando el largo rollo –el suyo medía 3,5 metros de alto por más de un kilómetro de largo–, un narrador explicaba las imágenes, a menudo con acompañamiento musical.

El de Lewis no fue el único panorama del río Misisipi pero sí el más grande –había que «recorrerlo» en dos sesiones de varias horas cada una– y el que viajó más lejos. Para realizarlo, el artista volvió en 1848 al fuerte Snelling y desde allí dibujó la naturaleza y las poblaciones de las riberas de la cuenca superior, subido en una balsa-cabaña-estudio que hizo construir sobre dos largas canoas indias y que bautizó como *Mene-ha-hah* (agua rápida) el nombre dakota de las cataratas de San Antonio. Una vez pintado el panorama, que incluía también escenas históricas, la gira comenzó en Cincinnati y le llevó a varias ciudades estadounidenses y canadienses hasta 1851, continuando en Europa los dos años siguientes.

Al igual que Catlin y Lewis, Albert Bierstadt se dejó llevar por la percepción de las cataratas de San Antonio como emblema de un pasado romántico, y pintó la obra no del natural sino en su estudio, en Nueva York [cat. 11]. Aunque Bierstadt las visitó en la década de 1880, momento en que ya se desarrollaba velozmente la ciudad de Minneápolis, el paraje que muestra evoca su estado natural original, pues se cree que la figura de espaldas, junto a los indios, representaría a Hennepin. No era raro que los artistas combinaran el paisaje y la «pintura de historia», siendo el de los descubrimientos un género con mucha aceptación, y el mismo Catlin hizo otra versión de las cataratas en las que también aparece el fraile. Hennepin era prisionero de los siux cuando llegó a las cataratas por vez primera.

Págs. 34-35
[Cat. 9] George Catlin, *Las cataratas de San Antonio*, 1871, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[Cat. 10] Henry Lewis, *Las cataratas de San Antonio, Alto Misisipi*, 1847, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Págs 38-39
[Cat. 11] Albert Bierstadt, *Las cataratas de San Antonio*, c. 1880-1887, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

HACIA EL LEJANO OESTE: EL SUBLIME AMERICANO

Bierstadt, que nació en Alemania, es el más acabado exponente de una estética americana de lo sublime que aborda la representación de un nuevo territorio haciendo uso de convenciones paisajísticas de la vieja Europa. Pero fue otro pintor también de origen europeo, Thomas Cole, el que sentó las bases de un tipo de paisaje que llegaría a ser una auténtica marca de identidad para los estadounidenses. Cole nunca viajó al Oeste pero sí buscó la naturaleza «salvaje» (*wilderness*) en el Noreste del país, siguiendo el curso del río Hudson hacia las Catskills y las White Mountains. Para su concepción del paisaje fue fundamental la novela *El último mohicano* (1826), de James Fenimore Cooper, sobre la que pintó entre 1826 y 1827 tres cuadros. En ellos se refleja la idea de Cooper de que el indio forma parte del paisaje americano y de que ambos se resisten a la amenaza de destrucción por parte del hombre blanco. A partir de las «ilustraciones» de Cole, muchas de las grandes pinturas de paisaje incluirán campamentos o grupos de indios, cazando, descansando o contemplando esa naturaleza en la que se integran.

En 1828, Cole pintó una pareja de obras, *El Jardín del Edén* y *La expulsión del Jardín del Edén*. El lienzo *Expulsión. Luna y luz de fuego* [cat. 12] es una obra preparatoria, o una versión puramente paisajística, de la segunda de esas composiciones, que muestra una marcada impronta de las apocalípticas visiones románticas de John Martin. En 1835, Cole escribió un pequeño ensayo, *Essay on American Scenery*, que tendría una enorme influencia sobre los artistas que representaron los paisajes del Oeste. El texto concluye con un epígrafe titulado *We are still*

[Cat. 12] Thomas Cole, *Expulsión. Luna y luz de fuego*, c. 1828, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[Fig. 1] Albert Bierstadt, *Las Montañas Rocosas, Lander's Peak*, 1863. Óleo sobre lienzo, 186,7 x 306,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Rogers Fund, 1907, inv. 07.123

in Eden (Todavía estamos en el Edén) en el que defiende que solo nos separan de él las murallas de la ignorancia y la locura. El paisaje estadounidense, entendieron todos, era la tierra que Dios les había entregado. Así, es posible ver en las altas montañas edénicas de este cuadro una alusión a esa tierra prometida. El abismo que le da paso, de hecho, se inspira en un paraje real, el Puente del Miedo, en las White Mountains. Para mí, es un puente hacia los parajes prístinos del Edén indio.

Para continuar hacia el Oeste es necesario recordar brevemente la historia de las exploraciones que abrieron paso no solo a la emigración al Transmisisipi, hasta Oregón y California, sino

también a los artistas. La siguiente gran frontera natural la constituían las imponentes Montañas Rocosas, aunque antes había que atravesar las Grandes Llanuras, que eran todavía territorio indio. Tras la adquisición de la Luisiana en 1803, el presidente Thomas Jefferson encomendó a Meriwether Lewis y William Clark el liderazgo de la *Corps of Discovery Expedition*, que fue la primera en atravesar toda la extensión desde el Misisipi hasta el Pacífico. Tenían la misión de cartografiar el territorio adquirido, con perspectiva científica y naturalista, pero también de encontrar un paso hacia el Noroeste. La exploración «oficial» y la cartografía quedaron desde entonces fundamentalmente en manos del ejército. El capitán Zebulon Pike, Stephen Long, John Frémont, Isaac Stevens, Clarence King, George Wheeler y el general Custer dieron pasos trascendentales en este sentido.

Muchos de los artistas pioneros que fueron al Oeste en las décadas centrales del siglo XIX lo hicieron acompañando a alguna expedición militar, de ingeniería o científica. Una de las obras más famosas de su tiempo, *Las Montañas Rocosas, Lander's Peak*, de Albert Bierstadt [fig. 1], es fruto de una de esas aventuras conjuntas. Bierstadt viajó a las Rocosas uniéndose a la expedición gubernamental del coronel Frederick Lander en 1859, en la que participaron también otros artistas, como Henry Hitchings y Francis Seth Frost. La misión era reforzar la paz con los indios shoshone, que atacaban a quienes transitaban la ruta de Oregón, a la vez que contribuir a la materialización de la idea del *destino manifiesto* a través del ferrocarril, encontrando la ruta más fácil hacia el Pacífico. Viajaron a lo largo del río Platte a las montañas Wind River y Bierstadt regresó a Nueva York con montones de dibujos, fotografías y material etnográfico indio que instaló en su estudio en el edificio de la calle 10 compartido con varios famosos artistas de la Escuela del Río Hudson. A ese viaje corresponde el óleo sobre papel en el que retrata a cinco indios, cuatro de ellos de cuerpo entero [cat. 13], identificados

[Cat. 13] Albert Bierstadt, *Cinco retratos de indios norteamericanos*, 1859, Cortesía de The New-York Historical Society, Nueva York

como Mudzuwano, Morona/Cazador de Alces, Tom Untergonop, Patabou y Owecho/Abalorios Amarillos. Es una pequeña obra excepcional pues Bierstadt casi siempre mira a los indios desde lejos, mostrándolos como un elemento pintoresco del paisaje; en varias ocasiones los representó en campamentos, escenas de caza o jinetes solitarios... pero son figuras genéricas, sin rasgos individualizados, que sí tienen estos personajes.

En 1863 volvió al Oeste, esta vez con el escritor y crítico de arte Fitz Hugh Ludlow, conocido por su novela autobiográfica *El comedor de hachís* (1857), quien recogió la experiencia de este viaje en varios artículos periodísticos reunidos después en el libro que acabaría de consagrar públicamente a Bierstadt, *The Heart of the Continent*. La gran meta del viaje era el valle del Yosemite, que era ya un enclave turístico, pero se insertaba en un verdadero *Grand Tour* del Oeste que les llevó a Denver, las Rocosas, Salt Lake City, lago Tahoe, Sierra Nevada, San Francisco (desde allí fueron a Yosemite), Mount Shasta, Cascade Range, Portland, el fuerte Vancouver y The Dalles. Ludlow afirmó que Yosemite superaba a los Alpes en cascadas y a los Himalayas en precipicios. Iban en busca del Edén y eso es lo que encontraron, adoptando la visión popularizada por el influyente predicador Thomas Starr King, según la cual todos aquellos que pintasen el paisaje de aquel lugar se convertirían en artistas-sacerdotes.

Pero lo cierto es que ya en 1855, James Hutchings había organizado el primer viaje turístico a Yosemite desde San Francisco, llevando con él al artista Thomas Ayres. Entre los dos hicieron una publicidad tremenda de aquellas maravillas y los dibujos de éste se reprodujeron por extenso, además de ser motivo de una exposición en Nueva York. Cuando fueron allí Ludlow y Bierstadt, Yosemite ya no era un Edén virginal, pues había caminos trazados y hasta algún pequeño hotel. La alteración del paisaje era evidente, con huertos y ganado, como podemos comprobar en el cuadro de Bierstadt. En 1864, solo un año después

de aquella visita, el presidente Lincoln protegió por ley el paraje, bajo custodia del estado de California, y en 1906, Roosevelt lo convirtió en parque nacional. Bierstadt era un hombre inteligente que sabía jugar las bazas de la fama; su búsqueda del Edén no estaba reñida con la estrategia comercial y el hecho de que sus obras coincidieran en el tiempo con el interés turístico y político en Yosemite fue muy beneficioso para él. Cuando en 1869 se completó el ferrocarril transcontinental los turistas que iban al valle llevaban en mente las visiones del artista.

Todo –no solo, evidentemente, el tamaño– apunta a que *Puesta de sol en Yosemite* [cat. 14] es uno de los cuadros que pintó durante las siete semanas en que permaneció allí. En el conjunto de su producción hay que diferenciar entre las grandes «máquinas» paisajísticas que componía en Nueva York y los cuadros más pequeños hechos *in situ*. Aquellas, que podían llegar a medir cerca de cinco metros de ancho, eran objeto de presentaciones públicas, con cobro de entrada incluido, en las que se ponía en juego todo un dispositivo teatral, con corrimiento de cortinas y uso de pequeños prismáticos de ópera para observar los detalles. Las enormes composiciones, en las que se permitía grandes licencias para inventar y combinar elementos diversos, fueron criticadas ya en su época por el énfasis lumínico y la pretenciosa monumentalidad, pero lo cierto es que Bierstadt está todavía considerado como una de las máximas figuras del siglo XIX estadounidense.

Más tardío es *Atardecer en la pradera* [cat. 15], pintado posiblemente tras su último viaje al Oeste, que hizo ya en ferrocarril. La escena es similar a otras en las que un jinete solitario, indio o blanco, se recorta contra un cielo deslumbrante, a la salida o a la puesta del sol. Es una composición tópica que retoma una impresión descrita en una carta publicada en *The Crayon* a la vuelta de su primer viaje a las Montañas Rocosas. La figura evoca la heroicidad de los tramperos y de los colonos pioneros, que atravesaban en soledad las Grandes Llanuras.

[Cat. 14] Albert Bierstadt, *Puesta de sol en Yosemite*, c. 1863, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Págs. 48-49
[Cat. 15] Albert Bierstadt, *Atardecer en la pradera*, c. 1870, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Cuando Bierstadt y Ludlow estuvieron en Yosemite se dejaron impresionar por el panorama que se abre al acceder al valle por el este, hoy conocido como Tunnel View o Artist Point, y que ellos denominaron Inspiration Point. Es justamente esa la perspectiva que adoptó Thomas Hill en su *Vista del valle de Yosemite* [cat. 16]. Hill, inglés, había emigrado en 1856 a California. En 1865, junto al fotógrafo Carleton Watkins y al pintor Virgil Williams, hizo su primer viaje al valle de Yosemite, a continuación del cual pintó este gran cuadro, y volvió allí prácticamente todos los años, ya como respetado paisajista con taller en San Francisco. Cerca del parque, en la parcela del Hotel Wawona, se hizo construir un estudio que aún sigue en pie. Hill tuvo relación con otro personaje de gran relevancia para la conservación de la naturaleza estadounidense, John Muir, que le envió a Alaska para pintar sus paisajes. Cuando Muir llevó a Roosevelt a Yosemite para convencerle de que concediera al valle el estatus de Parque Nacional, visitaron el estudio de Hill, quien le regaló un cuadro de la cascada Bridal Veil, actualmente conservado en la Casa Blanca. Como anécdota: el presidente Obama eligió *Vista del valle de Yosemite* como telón de fondo del banquete inaugural de su mandato, en 2009, en recuerdo a la protección otorgada en 1864 al paraje por Lincoln, pues se celebraba ese año el bicentenario del nacimiento del presidente al que deseaba emular.

[Cat. 16] Thomas Hill, *Vista del valle de Yosemite*, 1865, Cortesía de The New-York Historical Society, Nueva York

LA FOTOGRAFÍA DE PAISAJE, EXPLORACIÓN Y NEGOCIO

Las primeras fotografías del Oeste están muy vinculadas a la creación de los parques nacionales pero también a las campañas de medición de terreno financiadas por el Gobierno y a las empresas ferroviarias. La exploración del Oeste incorporó sistemáticamente la documentación fotográfica a partir de los años sesenta del siglo XIX. Debía servir a la comunidad científica y al público, pero tenía un propósito inmediato más prosaico, el de demostrar a sus patrocinadores, públicos o privados, los avances de la misión exploratoria con el fin de conseguir los fondos necesarios para la siguiente campaña. Las fotografías, así, ilustraban informes o se reunían en cuidados álbumes, pero también tenían, en formato estereoscópico, un uso doméstico y académico, con una difusión mucho mayor. La extraordinaria colección de fotografía de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, en Washington, es un pozo sin fondo de imágenes del Oeste arrebatadoras en el que tuve la suerte de poder bucear durante la preparación de esta exposición.

Nunca, que yo sepa, se habían expuesto en España las magníficas fotografías de paisaje de Carleton E. Watkins, William Henry Jackson, Timothy O'Sullivan y William Bell. Estos fotógrafos debieron inventar nuevas maneras de mirar unos paisajes extremos y sus obras tuvieron una enorme influencia en la imagen que los estadounidenses se formaron del Oeste, transformando sus hitos naturales en mitos visuales.

Cuando Carleton E. Watkins fue a Yosemite con Thomas Hill, empezaba apenas a producir una obra personal y artística, más allá de los encargos corporativos. Se trasladó desde el este a California en 1851, contagiado, aunque con algo de retraso, por

la «fiebre del oro». Como fotógrafo, su primer gran cometido fue documentar las minas del explorador John C. Frémont en Mariposa –para captar inversores–, y más tarde se especializaría en fotografía minera y judicial, en concreto de casos sobre propiedad de terrenos. Eso le convirtió, sin haberlo pretendido, en un experto fotógrafo de paisajes. Su motivo predilecto fue el valle de Yosemite, que protagoniza nada menos que 175 de sus placas mamut y 500 estereografías. La primera visita de Watkins a Yosemite con importantes consecuencias artísticas tuvo lugar en 1861, cuando estrenó una cámara gigante para placas de cristal de 45,7 x 55,9 cm que se había hecho fabricar y con la que produciría sus grandes copias, las placas mamut. En 1862 sus primeras 30 fotografías se expusieron en la galería Goupil de Nueva York –donde las vio Bierstadt, provocando su deseo de conocer el valle– y se piensa que fueron determinantes para que el presidente Lincoln, a quien se las habrían mostrado en 1863, protegiera el lugar. El especial equipo de Watkins pesaba casi 1.000 kilos y debía transportarlo en varias mulas unos 120 kilómetros, a lo largo de la ruta Mariposa, pero necesitaba ese tamaño, muy adecuado para la propia grandeza del paisaje por el detalle que captaba. La prodigiosa calidad de las obras de Watkins se aprecia en estas dos fotografías [cats. 17 y 18], realizadas alrededor de 1865, el mismo año en que Hill pinta su cuadro, y corresponden posiblemente a una expedición organizada por Josiah D. Whitney, jefe del Geological Survey of California, e integrada por botánicos, geólogos, topógrafos y artistas invitados. Su informe, *The Yosemite Book*, incluye 24 fotografías de Watkins, tomadas con una nueva lente gran angular. No fueron las únicas imágenes realizadas por el artista con motivación científica: ese año empezó la serie sobre árboles y botánica para el profesor Asa Gray, de la Universidad de Harvard. Ralph Waldo Emerson dijo que sus fotografías de la sequoia conocida como Grizzly Giant «hacían posible el árbol» al proporcionar

[Cat. 18] Carleton E. Watkins, *Valle de Yosemite, California*, c. 1865, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 17] Carleton E. Watkins, *Tres Hermanos, Yosemite*, c. 1865, Library of Congress, Washington, D.C.

evidencia de su existencia. Pero, como ya se ha mencionado, su pasión fue Yosemite, algo que se le reconoció dando su nombre al monte Watkins.

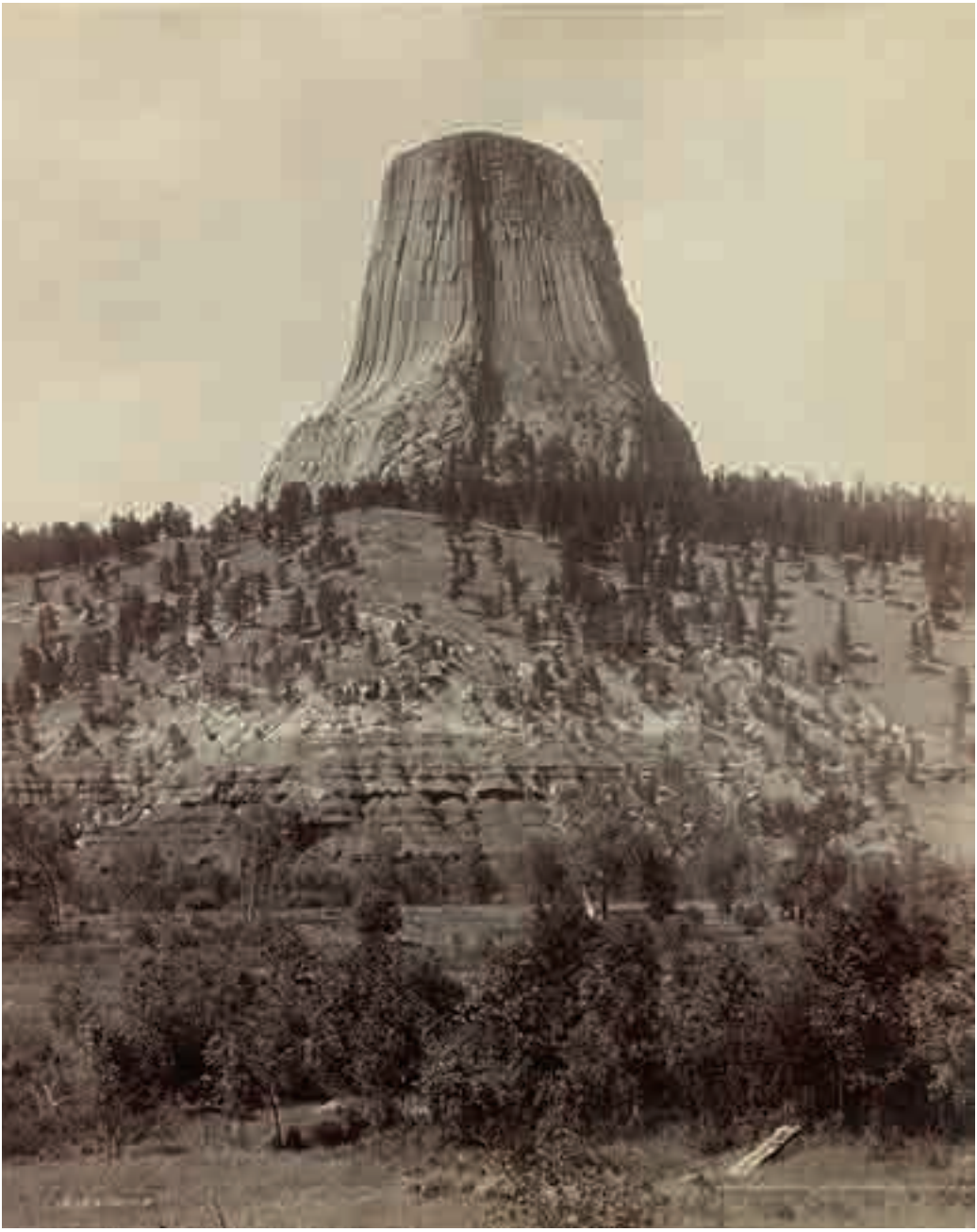
También Yellowstone fue dado a conocer por dos grandes artistas: el pintor Thomas Moran y el fotógrafo William Henry Jackson. Ambos acompañaron en 1871 a Ferdinand V. Hayden, director del United States Geological Survey, en la primera expedición científica a aquel lugar. Lamentablemente no ha sido posible conseguir ninguna obra de Moran para esta exposición [véanse figs. 2 y 3] pero sí tenemos muestras del trabajo

[Fig. 2] Thomas Moran, *Green River Cliffs, Wyoming*, 1881. Óleo sobre lienzo, 63.5 x 157,5 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C., donación de las familias Milligan y Thomson, inv. 2011.2.1

[Fig. 3] Thomas Moran, *Hot Springs en Gardiner's River, Yellowstone*, 1873. Acuarela y aguada y grafito sobre papel azul, 25,5 x 36,3 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C., Florian Carr Fund, inv. 2012.93.3

[Cat. 19] William Henry Jackson, *Torre del Diablo*, c. 1892, Library of Congress, Washington, D.C.

de Jackson. A los 23 años, en 1866, este sintió «la llamada del Oeste» y tras varias peripecias se estableció en Omaha como fotógrafo. Su primer trabajo «de campo» consistió en retratar a los indios de las tribus accesibles desde la ciudad, osages, otoes, pawnees, winnebagoes y omahas, algunas de las cuales nunca habían sido fotografiadas, formando una valiosa colección de más de tres mil placas de cristal. Después realizó un encargo promocional para el Union Pacific Railroad, que trajo consigo su gran oportunidad: Hayden vio esas fotografías y le ofreció unirse a la expedición que recorrería en 1870 el río Yellowstone y las Montañas Rocosas, a la que siguió la Hayden Geological Survey de 1871, que tuvo como consecuencia la declaración en



1872 de Yellowstone como Parque Nacional, el primero de los Estados Unidos. En estos viajes, como Watkins, utilizaba la difícil técnica del colodión húmedo y empleaba asimismo una cámara gigante para las fotografías más ambiciosas, complementadas con numerosísimas estereografías.

Su colaboración con Hayden duró ocho años, documentando casi toda el área de las Montañas Rocosas, hasta Nuevo México y Arizona. Durante el verano de 1892, Jackson volvió a Yellowstone con Moran y estuvieron juntos en la Torre del Diablo, en las Black Hills [cat. 19]. Era un lugar sagrado para los indios y existen varias leyendas asociadas a él. Entre ellas una sobre siete hermanas amenazadas por un oso que se subieron a una roca la cual, en respuesta a sus plegarias al Gran Espíritu, se elevó hasta el cielo para salvarlas, convirtiéndolas en las Pléyades, quedando en la superficie de la piedra los arañazos de las garras de su perseguidor. Moran contó que la tarde anterior a su llegada a la roca fueron sorprendidos por una tremenda granizada que les dejó llenos de magulladuras, pasando la noche sin comida y durmiendo sobre ramas de pino, lo que da idea de que, a pesar de los adelantos, estos viajes científicos y artísticos podían resultar azarosos. Parece que no lo fue su regreso a Yellowstone, adonde ambos fueron por invitación de Elwood Mead, que preparaba la exposición de Wyoming en la World Columbian Exposition de Chicago de 1893. Los turistas llegaban ya al parque en tren, con el Northern Pacific Railway, y había un hotel en Mammoth Hot Springs, uno de los parajes que Jackson fotografía [cat. 20]. Yellowstone era un lugar mágico ya antes de que llegaran los blancos; cuando los indios atacaban, los colonos se refugiaban en los Púlpitos de carbonato de calcio, sabedores de que no se atreverían a seguirlos

[Cat. 20] William Henry Jackson, *Mammoth Hot Springs, en lo alto de los Púlpitos*, c. 1892, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 21] William Henry Jackson, *Cráter del Castle Geyser y Crested Springs*, c. 1892, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 22] Detroit Photographic Co., *Puerto Marshall, Colorado*, 1899, Library of Congress, Washington, D.C.

hasta allí. La otra imagen muestra el Castle Geyser [cat. 21], clásica vista del parque, que contiene la mayor concentración de géiseres del mundo. Pero es mucho más que eso, un ecosistema de enorme riqueza que se convirtió en el último refugio de los búfalos, lo que evitó su completa extinción.

En 1897 Jackson se incorporó a la empresa Detroit Publishing Company, que producía en masa postales y fotografías estereos-

cópicas y había adquirido los derechos en exclusiva del proceso suizo del fotocromo –fotolitografía en varias tintas– en Estados Unidos. Él aportaba «el conjunto más completo de negativos del Oeste reunidos por un solo hombre», unos 10.000, y su reputación. Estos fotocromos, con vistas de Colorado y Arizona [cats. 22 y 23], son solo dos de los 400 que la empresa produjo a partir de los negativos de Jackson, que se entusiasmó con sus

[Cat. 23] William Henry Jackson,
Gran Cañón de Arizona, c. 1907,
Library of Congress, Washington, D.C.

posibilidades. Las innovaciones en la producción de imágenes posibilitaron además la realización de estos grandes panoramas, más raros, capaces de trasladar la amplitud de los paisajes del Oeste.

Timothy O'Sullivan había adquirido gran experiencia como fotógrafo bélico durante la Guerra de Secesión, y fue contratado por Clarence King como fotógrafo oficial de la primera de las grandes expediciones gubernamentales, que arrancó en 1867: la Geological Survey of the Fortieth Parallel, que recorrería la amplia extensión entre las Rocosas y California. Produjo entonces imágenes fabulosas, pero las que más le distinguen son quizá las realizadas en la One Hundredth Meridian Survey (1871-1874), liderada por el teniente George M. Wheeler a través de California, Nevada, Utah, Arizona, Idaho y Nuevo México. Van más allá de la tradición paisajística en la que aún se enmarcan las de Watkins y Jackson para adentrarse en el corazón geológico del Gran Desierto americano. A ese viaje, más pragmático que científico –se trataba de levantar mapas con vistas a posibles operaciones militares, para poder trazar caminos y vías de ferrocarril, localizar recursos y documentar la ubicación de las tribus indias– corresponden sus célebres vistas del Cañón de Chelly y también la de la *Cara sur de El Morro, Nuevo México* [cat. 24]. El Morro es un gran promontorio en el camino entre Acoma y Zuni en el cual se abre una cisterna natural que constituía el único abastecimiento de agua en esa ruta y, por tanto, era parada obligada para todos los que transitaban el área. Entre las más de 2.000 inscripciones indias, españolas, mexicanas y estadounidenses que existen grabadas en la roca, la más antigua de manos blancas es la que dejó un conocido nuestro: «Pasó por aquí el adelantado don Juan de Oñate del descubrimiento de la Mar del Sur a 16 de abril de 1605». El fotógrafo de esta significativa imagen no quiso ser menos y dejó escrito en la piedra: «TH O'Sullivan 1873». En Nuevo México realizó asimismo

[Cat. 24] Timothy O'Sullivan, *Cara sur de El Morro, Nuevo México*, 1873, Library of Congress, Washington, D.C.

fotografías de los *scouts* apaches, que figuran entre los pocos retratos «realistas» de los indios pues, al contrario de lo que hacían los fotógrafos etnográficos, evitó las poses en estudio, los atuendos de gala o los fondos neutros.

La expedición había remontado en 1871 en canoas de fondo plano y con gran peligro el río Colorado, hasta el Gran Cañón, del que O'Sullivan tomó fotografías extraordinarias. Cuando Wheeler quiso iniciar la campaña de 1872, O'Sullivan se había comprometido ya con Clarence King para esa temporada. Le sustituyó entonces otro fotógrafo, más veterano, William Bell, que había ganado prestigio como fotógrafo clínico con las imágenes que aportó para el libro *Medical and Surgical History of the War of the Rebellion*, del Army Medical Museum en Washington. Junto a Wheeler, Bell tomó fotografías de zonas muy poco conocidas de la cuenca del Colorado en Utah y Arizona. Sus imágenes [cat. 25] son más dramáticas que las de O'Sullivan, pues en ellas se enfatizan los precipicios y los contrastes de luz.

[Cat. 25] William Bell, *Vista sur del Gran Cañón, río Colorado, paso Sheavwitz*, 1872, Library of Congress, Washington, D.C.

KARL BODMER Y LA MEMORIA DE LOS MANDAN

Entre los siglos XVI y XVIII diversos artistas europeos representaron a los indios para ilustrar informes o libros de viaje, a menudo en forma de estampas. Pero se limitaron a las tribus de la costa este, cuando aún moraban allí. En 1830 la Indian Removal Act ordenó el traslado más allá del Misisipi de las tribus que quedaban en el sureste, alejando definitivamente a los indios de la población de origen europeo. El camino hacia el Oeste abierto por Lewis y Clark aún no había dado paso a la gran emigración y en la zona de las Grandes Llanuras solo había unos cuantos fuertes que protegían el comercio de las pieles. En esos años treinta del siglo XIX coinciden dos de las aventuras artísticas más apasionantes y trascendentales en la representación del indio americano: las de George Catlin y Karl Bodmer. Personalidades completamente diferentes, ambos remontan el río Misuri para encontrarse con las tribus de las Llanuras, entonces grandes desconocidas, y producen sendos corpus de imágenes importantísimos desde el punto de vista artístico y antropológico.

Aunque los indios habitaban en América del Norte desde hacía veinte mil años, la cultura de las Llanuras era joven. Antes del siglo XVIII estaban muy escasamente pobladas y los asentamientos se concentraban en las estribaciones de las Montañas Rocosas. Las tribus practicaban la agricultura y cazaban ciervos, alces y, más ocasionalmente, búfalos. Cuando los españoles introdujeron el caballo comenzó a extenderse el estilo de vida nómada, pues los grupos podían desplazarse más fácilmente y seguir a las manadas de bisontes a través de las praderas. Con ello, se configuraron las señas de identidad que hoy les atribuimos: las viviendas en tipis, las vestimentas de piel de búfalo, las armas e incluso las creencias. Poco después de las visitas de

Catlin y Bodmer, las tribus de las Llanuras sufrieron la presión migratoria, que trajo consigo enfermedades mortales y la caza masiva del búfalo, lo que diezmaría la población indígena.

Karl Bodmer, de origen suizo pero establecido en Coblenza, llegó a Estados Unidos en 1832 acompañando a todo un personaje: el príncipe Maximilian zu Wied-Neuwied, un noble alemán que había estudiado antropología en Gotinga y que había conseguido notoriedad en los círculos científicos gracias al trabajo que había realizado en Brasil entre 1815 y 1817, difundido en un libro que se tradujo a cinco idiomas y que tuvo gran repercusión a pesar de que las ilustraciones, a partir de los dibujos del propio Maximilian, eran muy torpes. Cuando decidió estudiar la flora, la fauna y a los indígenas del interior de América del Norte quiso evitar ese defecto y contrató al joven Karl Bodmer –tenía entonces veintitrés años, mientras Maximilian había cumplido ya los cincuenta–, que empezaba a ser conocido como paisajista y tenía muy buen conocimiento de las técnicas de grabado, para que se encargara de la documentación gráfica. Iba con ellos también David Dreidoppel, cazador y taxidermista al servicio del príncipe.

En Gotinga, Maximilian, hijo de la Ilustración, había sido discípulo, con Alexander von Humboldt, de Johann Friedrich Blumenbach, que predicaba la antropología comparativa y pasó buena parte de su carrera midiendo cráneos. De él aprendió la disciplina del *Ars apodemica*, que enseñaba cómo viajar científicamente, con metodología, orden y exhaustividad en la recolección de materiales e información. El príncipe y Bodmer llegaron a Boston en julio de 1832, pero no encontraron ningún indio hasta San Luis. Allí se entrevistaron con el general William Clark, que era, treinta años después de su expedición, superintendente de Asuntos Indios y que debía otorgarles un pasaporte para poder seguir su viaje, a bordo del *Yellowstone*, el barco de vapor que daba servicio a los fuertes y a los tramperos. En la ruta se relacionaron con los grupos de indios que circundaban los fuertes buscando

Según Karl Bodmer, selección de grabados de la serie *Viajes en el interior de América del Norte*, 1839-1843, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

[Cat. 26.11] *Utensilios y armas indias*, 1840
[Cat. 26.18] *Indios cazando búfalos*, 1839
[Cat. 26.9] *Interior de la cabaña de un jefe mandan*

protección y oportunidades de supervivencia mediante el comercio, aunque también tuvieron contacto con tribus nómadas como los siux, assiniboine, cree, gros ventres o pies negros.

Llegaron, siempre de la mano de la American Fur Company, solo hasta el fuerte McKenzie, pues unos violentos enfrentamientos con los pies negros les indujeron a retroceder. Y pasaron el invierno de 1833-1834 cerca del fuerte Clark, donde convivieron con los hidatsa y, sobre todo, con los mandan, una tribu tradicionalmente pacífica. Se construyó allí para ellos una cabaña de madera de dos habitaciones, una de las cuales era el estudio de Bodmer. El invierno fue terriblemente duro,

[Cat. 26.1] *Estructura funeraria para un jefe siux*
[Cat. 26.27] *Monumento mágico erigido por los indios assiniboine*
[Cat. 26.35] *Ischohä-Kakoschochatä. Danza de los indios mandan*

con temperaturas de hasta 60º bajo cero, y la arcilla que sellaba la cabaña se agrietaba dejando pasar el viento helado y la nieve. A Bodmer se le congelaban las pinturas. Allí les visitaban los mandan, y ellos fueron también invitados al campamento indio, donde asistieron a diversos rituales. Este trabajo de campo, etnográfico y artístico, de más de cinco meses con los mandan adquirió una relevancia enorme pues en 1837 una epidemia de viruela provocó la extinción de la tribu: entonces eran ya pocos, unos 1.500 o 1.600 individuos, y después de tres meses de azote epidémico quedaron solo treinta vivos. Gracias al príncipe Maximilian y a Bodmer pervive su recuerdo.

[Cat. 26.14] *Abdih Hiddisch. Jefe hidatsa*
[Cat. 26.13] *Pehriska-Ruhpa. Guerrero hidatsa con el traje de la danza del perro*
Pág. 78 [Cat. 26.6] *Mató-Tope. Ataviado con sus atributos bélicos*

En 1834 volvieron a Europa con un cargamento de herbarios, animales disecados, minerales y datos de todo tipo. Comenzó entonces la larga preparación de los dos volúmenes de *Reise in das Innere Nord-Amerika* (Viajes en el interior de Norteamérica), que el príncipe tardó diez años en finalizar en sus ediciones alemana, francesa e inglesa, financiadas por él mismo con pésimo resultado económico. Bodmer se trasladó a París para dirigir la producción de las 81 láminas y viñetas estampadas e iluminadas a mano por los mejores grabadores del momento. Eligió la técnica de la aguatinta con plancha de cobre, por los resultados excelentes que había obtenido la edición que hizo en Londres Robert Havell Jr. del extraordinario *Birds of America*, de John James Audubon. Pero en las sucesivas ediciones –que se hicieron en diferentes papeles y diverso grado de coloreado a mano, según precios– fue perfeccionando las ilustraciones, añadiendo algunos detalles o sumando técnicas de grabado. El elevado coste hizo que la distribución fuera finalmente muy limitada:

se vendieron menos de 500 ejemplares en total. Los diarios de Maximilian y cerca de 400 dibujos y acuarelas originales de Bodmer se conservan hoy en el Joslyn Art Museum, de Omaha.

Pero ¿qué ilustran los grabados de Bodmer? Son retratos de medio cuerpo, a menudo en parejas o grupos de tres; retratos de cuerpo entero, generalmente individuales, cuyo protagonista posa o está en relación con alguna ceremonia o actividad característica; escenas tribales, con campamentos o construcciones funerarias, o escenas de caza, juegos, danzas y rituales; y paisajes, en los que se trasluce la formación europea del artista. Todos ellos están tratados con un detalle extraordinario y no son el resultado de apuntes rápidos sino de dibujos despaciosos. Sabemos que algunos de los retratos exigieron todo un día de posado, a lo que muchos de los modelos accedían gustosamente, ya por vanidad ya por curiosidad, y Bodmer les entretenía con una caja de música y otros juguetes. Lo que el pintor describe visualmente, Maximilian lo explica detenidamente con palabras. Por ejemplo, informa acerca del simbolismo del famoso retrato de medio cuerpo del jefe mandan Mató-Tope (Cuatro Osos) con atavío de guerra: el «palo» rojo de la cabeza representa el cuchillo con el que mató a un jefe cheyenne; los seis palitos en vertical también sobre la cabeza, las heridas de mosquete que había recibido; las plumas teñidas de amarillo indicaban su pertenencia a la banda de los Perros en la tribu mandan; la pluma de pavo partida en dos, una herida de flecha; en el cuerpo, las líneas demuestran su fiereza en la batalla; y la mano amarilla en el pecho, que había hecho prisioneros.

También Catlin pintó a Mató-Tope, y se autorretrató mientras lo hacía, y escribió sobre él que «Jamás ningún actor de tragedias pisó un escenario y ningún gladiador entró al foro romano con mayor gracia y dignidad varonil». A decir del propio Catlin se trataba del jefe indio al que más admiró, no solo por su planta sino también por su inteligencia y valentía.

Creo que el mayor mérito de esta exposición radica en haber traído a España por primera vez una selección de obras de George Catlin, un artista de vida y de obra apasionantes [fig. 4], al que he seguido en sus viajes a través de sus escritos y cuya Galería India he podido conocer, parcialmente, en las colecciones del Ethnologisches Museum Dahlem en Berlín, el Smithsonian American Art Museum y la National Gallery de Washington.

Según narra Catlin en sus *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Condition of the North American Indians* (Cartas y anotaciones sobre las maneras, costumbres y condiciones de los indios norteamericanos), en 1828, cuando ya había abandonado su breve carrera de abogado e iniciaba su actividad como pintor autodidacta especializado en miniaturas en Filadelfia, una delegación de jefes «del Lejano Oeste» pasó por la ciudad, con sus magníficas vestiduras y pinturas. Sintió tanta admiración por ellos que decidió consagrar su vida a conocerlos y «convertirse en su historiador». Pero su interés venía de antes: su madre había sobrevivido de niña a un ataque de los indios y de sus aliados británicos en tiempos de la Guerra de la Independencia, y él había conocido, cuando tenía diez años, a la familia de un oneida que llegó a la granja donde residía en busca de un tesoro enterrado cuando la tribu habitaba allí. Ese encuentro le marcó de por vida.

Posteriormente Catlin se trasladó a Nueva York, capital del naciente mercado del arte estadounidense para probar suerte, pero sus limitaciones técnicas le impedían competir con los artistas

[Fig. 4] William Fisk, *Retrato de George Catlin*, 1849. Óleo sobre lienzo, 158,8 x 133,4 cm. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C., transferido del Smithsonian American Art Museum, donación de Miss May C. Kinney, Ernest C. Kinney y Bradford Wickes, 1945, inv. NPG.70.14

Pág. 83
[Cat. 27] George Catlin, *Pa-ris-ka-roó-pa, Dos Cuervos, jefe*, 1832, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

más preparados. Pensó que dar con un tema propio y original era vital para su carrera, y tuvo la inteligencia de elegir el que podía desarrollar con el máximo entusiasmo: la vida india. Su plan inicial consistía en documentar visualmente todas las tribus de Norteamérica –algo que finalmente no logró, por poco–, y en crear un museo de pinturas y objetos que salvaguardara el recuerdo de una civilización en vías de extinción. Había precedentes: William Clark tenía en su casa de San Luis un museo indio, con retratos y artefactos, y Charles Willson Peale un gran gabinete de arte y ciencia en Filadelfia –que Catlin visitó– el cual incluía, además de tesoros de la historia natural, curiosidades indias y retratos. Pero la ambición del proyecto de Catlin era inédita. A lo largo de siete años visitó 48 tribus y realizó 310 retratos al óleo además de 200 escenas ceremoniales, de juegos, danzas, caza del búfalo... «que contienen en total más de 3.000 figuras de cuerpo entero», reflejando además los paisajes del Oeste.

Entre 1830 y 1836 hizo cinco expediciones. En la primera acompañó a Clark, Misisipi arriba, hasta el fuerte Crawford en misiones de pacificación que le permitieron adquirir habilidades prácticas y de relación con los indios. En 1832, siguiendo la vía abierta por Lewis y Clark, ascendió el Misisipi hasta el fuerte Union. Al igual que Karl Bodmer, contó con el apoyo de la American Fur Company y viajó en el vapor *Yellowstone* pero llegó más lejos, hasta el último fuerte de la compañía, el fuerte Union, en territorio de los pies negros, crow, siux, arikara y assiniboine. El viaje fue muy difícil, y junto al agente indio que le acompañaba, Sanford, tuvo que recorrer a pie un largo tramo final, más de 300 kilómetros, por haber encallado el barco. Alrededor del fuerte Union, donde tuvo habitación y estudio, acampaban grupos de diversas tribus, así que a Catlin le resultó muy fácil entrar en contacto con ellos.

En el Alto Misuri pintó Catlin uno de los magníficos retratos expuestos, el de *Pa-ris-ka-roó-pa, Dos Cuervos, jefe* [cat. 27]. Tiene un carácter particularmente principesco, no solo por la

[Cat. 28] *Camisa*, probablemente pies negros, anterior a 1869, Museo de América, Madrid

«nobleza» de la figura, que Catlin siempre enfatizaba –se refirió a su Galería India como «una colección de los dignatarios de la Naturaleza»– sino también por la riqueza del atuendo, con sus pieles de armiño, su collar de garras de oso y sus joyas. Se ha criticado a Catlin su falta de rigor antropológico, por ese «engalanamiento» de los personajes que retrata, pero fueron ellos mismos los que a menudo eligieron cómo ser inmortalizados. Pinturas y adornos eran emblemas de su fiereza y de sus victorias: los penachos y tocados, cabelleras, plumas, los dibujos –que aquí se aprecian bien– en sus camisas... todo tiene, como vimos en Bodmer, un significado y todos ellos simbolizan la biografía del personaje. Mostramos junto a este retrato una magnífica camisa [cat. 28] que es muy similar a la que lleva un jefe blood –una rama de los

pies negros– retratado por Catlin en el fuerte Union en 1832. Es una camisa de piel, ceremonial y simbólica: los discos de puercoespín y los flecos de crines son los que suelen adornar un tipo de traje llamado Scalplock –que es un mechón de pelo que el indio nunca corta, durante toda su vida en memoria de Scarface, guerrero al que el Sol se lo entregó por haber matado a sus enemigos.

A Catlin le preocupaba que sus pinturas fueran reconocidas como documentos antropológicos verídicos, por lo que pedía a quienes más autoridad tenían en la materia, por su contacto continuado con los indios, que las certificasen: comerciantes de pieles, oficiales del ejército y agentes indios.

Catlin sentía enorme admiración por los crow, altos y elegantes. A Pa-ris-ka-roó-pa, le retrató en otro cuadro de cuerpo entero, lo que permitía acreditar uno de los rasgos que más sorprendieron de ellos al artista: la larguísima cabellera, que untaban con grasa de oso y que les llegaba al suelo. También sintió fascinación por los pies negros, y especialmente por su hombre medicina, cuyo atuendo compró a precio elevadísimo e integró en su Galería India. En la carta número 6 describe la experiencia del encuentro con este brujo. Un indio knisteneaux que abandonaba el fuerte disparó de muerte a un pies negros y el hombre medicina fue convocado para intentar salvarle la vida. Se formó un corro y se abrió un pasillo por el que avanzó el curandero, encorvado –en ese momento lo representa Catlin [cat. 29]– hacia el herido. Iba cubierto con la piel de un oso amarillo, cuya cabeza le servía de máscara y las garras formaban pulseras en las muñecas y los tobillos; con una mano agitaba un «aterrador sonajero» y con la otra sujetaba su bastón medicina. Producía gruñidos como un oso y bailaba y daba saltos alrededor del moribundo hasta que murió y se retiró. La vestimenta, escribió el artista, era una de las más grandes curiosidades de su museo, «la más extraña mezcla de los misterios de los reinos animal y vegetal que se haya visto jamás». A la piel de oso amarillo, animal muy

[Cat. 29] George Catlin, *Hombre medicina realizando sus rituales sobre un moribundo*, 1832, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

[Cat. 30] *Mocasines de las Grandes Llanuras*, 1869, Museo de América, Madrid

[Cat. 31] *Bolsa de las Grandes Llanuras, probablemente siux* o pies negros, 1876-1900, Museo de América, Madrid

escaso en aquella zona y por tanto «gran medicina» se sumaban las de otros animales, también anómalos o deformes: serpientes, ranas, murciélagos, picos, patas y colas de pájaros, pezuñas de ciervo, cabra y antílope y muestras de «casi todo lo que nada, vuela o corre en esta parte del ancho mundo». En el retrato de Catlin, llaman asimismo la atención los mocasines rojos del sacerdote aunque no se aprecien los detalles, algo que sí podemos hacer en los mocasines decorados con púas de puercoespín [cat. 30], tan exquisitamente trabajados que quizá formaran parte de algún atuendo ceremonial.

Catlin explica que para los indios el concepto de «medicina», aunque ellos no usaban esa palabra, abarcaba todo lo misterioso y que él mismo era considerado un hombre medicina en virtud de su condición de pintor. Se extiende sobre el significado de las «bolsas medicina», un ejemplar de las cuales, decorada con cuentas de vidrio, que forma parte de la exposición [cat. 31], ha sido catalogada por el Museo de América como posiblemente siux o pies negros. El artista narra que las bolsas medicina eran la clave de la vida india: eran confeccionadas por cada muchacho a los 14 o 15 años tras salir sólo a ayunar y buscar visión, con la piel del animal protector que había aparecido en su sueño. Quedaban

cerradas para siempre, con un tamaño y un aspecto aptos para llevar siempre encima. Más que un amuleto era un espíritu guardián al que se mostraba el máximo respecto. Catlin nunca consiguió comprar una bolsa medicina pues sería para un indio un deshonor y una desgracia desprenderse de ella.

¿Cómo pudo Catlin pintar tantos cuadros durante su viaje? Su misión exigía una adaptación de los formatos y de las técnicas al trabajo «de campo»: utilizaba lienzos pequeños sobre los que pintaba sin dibujo previo, en capas finas para evitar el cuarteamiento al enrollar las telas, que transportaba en una caja cilíndrica de metal. Durante sus viajes abocetaba los cuadros que terminaba después en el estudio pero, aun así, podemos calificar la expedición de 1832 como su «gesta pictórica»: realizó 135 pinturas en 86 días y, entre ellas, 66 retratos del natural. Los paisajes y escenas de Catlin tienen un enorme valor pero, sin duda, su *opera magna* es la retratística. La experiencia como miniaturista le facultaba para otorgar individualidad y fuerza a las fisionomías.

En una de las etapas de regreso a San Luis posó para él el poderoso *Shón-ka-ki-he-ga, Jefe Caballo* [cat. 32]. Era el jefe principal de los grand pawnee, que ocupaban la cuenca del río Platte, entre el Misuri y las Montañas Rocosas, cuya población se redujo a la mitad por una epidemia de viruela en 1823. Shón-ka-ki-he-ga visitó después Washington, en 1837, pero había ya tenido conversaciones con el gobierno estadounidense: en el retrato de Catlin lleva al cuello una medalla de paz, que se entregaba a los jefes indios aliados. El jefe, como todos los hombres pawnee, lleva la cabeza afeitada, con una cresta de pelo de ciervo teñido de rojo, al igual que el rostro, en el que aplicaban bermellón.

El tercer viaje de Catlin le llevó en 1834 hacia el río Arkansas y las Grandes Llanuras meridionales, territorio comanche, junto a un regimiento de 800 dragones, en una expedición cuyo cometido era hacer demostración de fuerza militar que a Catlin le parecía innecesaria. En el fuerte Gibson pintó a comanches,

Pág. 89
[Cat. 32] George Catlin, *Shón-ka-ki-he-ga, Jefe Caballo, gran jefe pawnee*, 1832, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

[Cat. 33] *Pipa siux*, c. 1850-1920, Museo Nacional de Antropología, Madrid

kiowas y wichitas. Fue un viaje muy duro, con numerosas bajas entre los hombres blancos, y pintó muchas menos obras que en 1832, cerca de 40. Del cuarto viaje ya dimos cuenta: es el que hizo en 1835, con su mujer, al fuerte Snelling, visitando las cataratas de San Antonio. Su último viaje, en 1836-1837, discurrió a través de los Grandes Lagos y las Llanuras del Noreste hasta las canteras de esteatita hoy conocidas como Pipestone (piedra de pipas) en Minnesota, preservadas como Monumento Nacional estadounidense. Todas las tribus de las Grandes Llanuras septentrionales utilizaban la piedra rojiza de este lugar sagrado para ellos para tallar sus pipas ceremoniales. Los indios creían que el Gran Espíritu había esculpido al primer hombre en aquella piedra y que había enseñado a las tribus el valor de la paz, convocándoles para fumar en la primera pipa. La cazoleta del *calumet,* como llamaron los franceses a la pipa, se llenaba de «todos los poderes y todo lo que contiene el Universo», como dijo Alce Negro, sacerdote y jefe siux, y todo en torno al acto de fumar la pipa era ritual; por ejemplo, las cenizas de las hierbas inhaladas se reunían para ser transportadas a una alta cima –mejor si era el pico Harney de las Black Hills, centro del mundo para los siux–, donde eran esparcidas al viento.

No se permitía el acceso de los blancos a las canteras, que eran custodiadas por un grupo de siux santee. Sin embargo, a pesar de las amenazas de éstos últimos, Catlin logró permanecer allí varios días, pintando y recogiendo muestras llevadas después a un geólogo que certificó que la piedra no había sido antes catalogada y le dio

el hombre de *catlinita* en su honor. Se trata de un mineral bastante blando, apropiado para la talla, que debe su color a la hematites (óxido de hierro) presente en su composición. Podemos admirarlo en la hermosa pipa de catlinita que exponemos [cat. 33], de factura siux, adornada con una púa de puercoespín teñida de varios colores, plumas, crin de caballo roja, metal dorado y tejido de seda.

Después de esto, Catlin nunca volvió al Oeste. Se convirtió en un empresario dedicado a la explotación de su Galería India cuya primera gran presentación tuvo lugar en Nueva York en 1837, con 474 cuadros y multitud de objetos. Llamó mucho la atención, pero no produjo los ingresos que el artista esperaba, y en 1839 decidió llevarla, tras pasar por Boston, Filadelfia, Washington y otras ciudades, a Gran Bretaña. Allí alquiló durante un año el Egyptian Hall, en Piccadilly, para instalar 507 pinturas –había completado otras desde su regreso– y sus tesoros antropológicos. Se desvivió para atraer al público con visitas guiadas, conferencias y, cuando el interés decayó tres años después, con espectáculos indios: en 1843 contrató a nueve ojibwas de Canadá, que danzaban, cantaban, luchaban y fingían cortar cabelleras, en el primer espectáculo sobre el Lejano Oeste en Europa. Más adelante contó con un grupo de catorce iowas que había llevado a Gran Bretaña, quizá ya de acuerdo con Catlin, un promotor teatral, George Henry Curzon Melody. Los iowas se trasladaron a Europa por su propia voluntad, librándose del hostigamiento de siux, pawnees, misioneros y agentes indios que se esforzaban por hacerles cambiar su modo de vida.

Uno de esos guerreros iowa fue Wash-ka-mon-ya, Danzante Veloz, al que retrató en Londres, en 1844 [cat. 34]. Catlin los presentaba como una de las tribus menos contaminadas por la civilización occidental, pero sabía que tenían un largo historial de contactos con los blancos, de aculturización y alcoholismo, y la mera presencia en Londres de este grupo demuestra que de «primitivos» tenían ya entonces muy poco, y participaban sin problema en las exhibiciones de hípica, disparo y construcción

de tipis que organizaba Catlin en los jardines de Vauxhall. El retratado luce aquí sus pinturas de guerra, destacando sendas huellas de manos, en el rostro y en la camisa, que significaban que había matado a un enemigo en combate mano a mano. La línea en zigzag en su frente simbolizaba el rayo, que le daba poder y velocidad, y su estatus quedaba subrayado por la profusa joyería, de la que destacan los largos pendientes, que llegan al pecho formando un collar, superpuesto a otro de cuentas de catlinita.

El artista se comprometió a velar por su bienestar siempre que se comportasen bien y se mantuviesen sobrios, una promesa que no cumplieron. Viajó con ellos por todo el país, dando el salto en 1845 a Francia, donde «actuaron» ante el rey Luis Felipe I. Este le invitó a que expusiera la Galería India en el Louvre y le encargó una serie de 15 cuadros con tema indio con destino a Versalles; tanto le gustaron que pidió otros 29.

A pesar del éxito cosechado, Catlin había acumulado numerosas deudas por las que fue encarcelado en Londres. Cuando el industrial Joseph P. Harrison se hizo cargo de ellas en 1852, tomó como garantía la Galería India. A su muerte, sus herederos la donaron a la Smithsonian Institution de Washington.

Karl Bodmer calificó a Catlin de «charlatán» y el príncipe Maximilian le despreciaba hasta el punto de que pensó escribir, bajo pseudónimo, una crítica demoledora de sus *Cartas y notas*. Pero su visión romántica y su capacidad comunicativa le permitieron dejar una huella más profunda que estos otros expedicionarios más serios. Su «ilusión», por la que luchó, fue la creación de un parque nacional «en el que el mundo pueda ver, en las edades futuras, al indio nativo con su atuendo clásico, galopando su caballo salvaje… entre las errantes manadas de alces y búfalos». Una idea muy polémica que sigue levantando ampollas entre la crítica nativa.

[Cat. 34] George Catlin, *Wash-ka-mon-ya, Danzante Veloz, guerrero*, 1844, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

Es difícil precisar cuál pudo ser la población del búfalo antes de que comenzara el exterminio, pero se estima que pudo estar entre los 20 y los 60 millones. Los lakota llamaron al búfalo *tatanka,* que significa «el que nos posee». El animal sagrado no solo proporcionaba todo lo que la tribu necesitaba –alimento, vestido, vivienda, armas, combustible y grasa– sino que también estaba en el centro de un sistema de creencias y era el protagonista de las más importantes ceremonias. El Gran Espíritu hablaba a los indios a través del búfalo, un símbolo del universo. En esta piel de ciervo con representaciones geométricas de los órganos internos de un búfalo [cat. 35] se pone de manifiesto ese conocimiento profundo y místico del animal.

Hacia 1830, cuando los primeros artistas blancos representaron la caza del búfalo, su número había empezado ya a descender bruscamente. Durante siglos, los indios solo cazaron los que podían estrictamente consumir y aprovechaban de ellos todo: piel, carne, órganos, huesos, cuernos, hocico... Cuando llegaron al Oeste los comerciantes de pieles y los primeros colonos demandaron carne para alimentación, pieles para el abrigo o huesos para fabricar cerámica y fertilizante, y en un primer momento hubo tribus que les suministraron la caza. La explotación del búfalo tuvo un crecimiento exponencial y en la década de 1870, la más sangrienta, los trenes transportaban hacia el este cientos de miles de pieles cada año. Una fuente de la época calculaba que entre 1872 y 1874 se mataron 4,5 millones de estos animales. El cazador solo aprovechaba la parte cuya demanda se dedicaba a cubrir: la piel en muchas ocasiones, pero también la exquisita lengua –se fletaban barcos en el Misuri cargados solo de lenguas–, los cuartos traseros o la joroba. Incluso se mataba por diversión. Una vez

[Cat. 35] *Piel de las Grandes Llanuras*, 1869, Museo de América, Madrid

construida la línea Continental del ferrocarril se ofrecía la posibilidad de disparar a las manadas desde las ventanillas, con el tren en marcha. Tras la «fiebre del oro» hubo una «fiebre del búfalo». Los más célebres cazadores rivalizaban para ser el más mortífero. Buffalo Bill mataba 12 ejemplares cada día para la Kansas Pacific Railroad pero Tom Nixon llegó a abatir 120 en 40 minutos; su récord: 3.200 en 35 días. No le iba a la zaga Brick Bond, que se vanagloriaba de acabar con 250 diarios. En 1885 quedaban unos 1.500 búfalos en Estados Unidos. Al mismo tiempo, la población india había pasado de un millón a finales del siglo XVIII a unos 235.000 individuos a finales del XIX. Y ambos datos están relacionados: algunos representantes del gobierno promovieron el exterminio de los búfalos para expulsar a los indios de unas tierras que se resistían a abandonar.

George Catlin entendió la importancia del búfalo en la civilización india y no solo observó y representó las escenas de caza y los ceremoniales relacionados con él sino que pintó al propio animal en libertad. Cuando estuvo en el fuerte Pierre, en su primer viaje, participó en algunas cacerías y representó varias escenas en las que se recogen estrategias venatorias. Allí, los crow y los pies negros perseguían el búfalo a caballo, a toda velocidad, con arcos y lanzas, acorralando a pequeños grupos, peligrosamente, como muestra en *Caza del búfalo. Machos protegiendo a las crías* [cat. 36], obra en la que pone de manifiesto que había estudiado el comportamiento de los animales durante la caza. Al pintar *Búfalo moribundo* [cat. 37], para lo que disparó a un animal y lo dejó agonizar mientras lo dibujaba –una acción muy denostada por sus críticos–, quiso mostrar cuán aterradoras podían ser su figura y su expresión. Pero no todo lo representado por Catlin es de primera mano. No pudo ser testigo de la *Caza de búfalos en la*

[Cat. 36] George Catlin, *Caza del búfalo. Machos protegiendo a las crías*, 1861-1869, National Gallery of Art, Washington, D.C.

[Cat. 37] George Catlin, *Búfalo moribundo*, 1861-1869, National Gallery of Art, Washington, D.C.

[Cat. 38] George Catlin, *Caza de búfalos en la nieve. Ojibwa*, 1861-1869, National Gallery of Art, Washington, D.C.

nieve. Ojibwa [cat. 38], pues viajó siempre a territorio indio en los meses más cálidos del año. Sin embargo, sí pudo presumir –y lo hizo– de haber asistido a una de las ceremonias más intensas e interesantes de la cultura nativa americana, el O-kee-pa, sobre el que publicó un libro en 1867. Se trataba del gran ritual anual de los mandan, que Catlin siguió paso a paso mientras regresaba de su viaje de 1832. Combinaba la iniciación de los jóvenes de la tribu y la «llamada» al búfalo. En *Vista interior de una cabaña medicina, ceremonia mandan O-kee-pa* [cat. 39] nos introduce en los ritos iniciáticos secretos de la tribu. Los mandan vivían en construcciones permanentes hechas con madera y barro, dispuestas alrededor de la «Gran Canoa», una especie de bidón en el

centro de una explanada circular. En el círculo interior estaban las casas de las familias más importantes y también la cabaña medicina (Medicine Lodge). Allí tenía lugar el rito mediante el cual los jóvenes eran colgados con ganchos en el pecho y en los hombros hasta que perdían el conocimiento. El jefe fumaba la pipa mientras los asistentes esperaban el desenlace; tras cada uno de ellos, en un poste, se exhibían sus adornos de guerra y también algunas máscaras de búfalo. No es el único elemento ritual que vemos en la escena. En el suelo descansan unos tambores y unas maracas similares a la expuesta [cat. 40], que pertenece a otro contexto cultural y geográfico, el de los indios hopi, pero que guarda similitudes formales y de uso.

Mientras, en el exterior, se ejecutaba la danza del búfalo, que debía repetirse 40 veces. Los indios creían que el Gran Espíritu les enviaba cada año las manadas de búfalos para proveerlos de lo necesario para la vida y que, con sus ritos, podían asegurar su migración hacia ellos. La danza del búfalo [cat. 41] de los mandan se prolongaba durante tres días completos en los que los 15 danzantes, todos guerreros adultos de probada valentía, eran reemplazados cuando caían, exhaustos, al suelo. Se revestían con una pesada máscara hecha con una cabeza entera de búfalo, llevaban el cuerpo pintado y una cola del mismo animal. En su colección de objetos indios, Catlin tenía al menos una máscara como las utilizadas por los mandan y en la Galería India había toda una sección dedicada a las danzas de las diferentes tribus. Bodmer no pudo asistir al O-kee-pa, pero sí presenció una danza del búfalo de los mandan, en el invierno de 1833-1834, y la representó en una de sus láminas [cat. 26.8]. Las escenas de Catlin muestran diferente grado de detalle y de acabado que los retratos, que tienen mayor valía artística. Todas las presentadas aquí, salvo el interior de la cabaña medicina, forman parte de la «segunda Galería India»: los 600 cuadros que Catlin reprodujo después de perder su museo por las deudas, basándose en notas, bocetos y recuerdos.

[Cat. 39] George Catlin, *Vista interior de una cabaña medicina, ceremonia mandan O-kee-pa*, 1832, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

[Cat. 40] *Maraca*, probablemente hopi, anterior a 1892, Museo de América, Madrid

[Cat. 41] George Catlin, *Danza del búfalo. Mandan*, 1861, National Gallery of Art, Washington, D.C.

[Cat. 26.8] Según Karl Bodmer, *Danza del búfalo de los indios mandan*. Grabado de la serie *Viajes en el interior de América del Norte*, 1839-1843, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

INDIOS Y VAQUEROS. UN GÉNERO PICTÓRICO

En los años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo XIX, los artistas que viajaron al Oeste para representar a los indios y sus formas de vida tenían todavía motivaciones en las que se entretejía la curiosidad antropológica, la aventura, el encargo oficial o corporativo y la búsqueda de temas de interés para el público del este. Entre ellos, además de los incluidos en esta exposición, querría destacar a Alfred Jacob Miller, que viajó con Sir William Drummond Stewart en unas jornadas de caza por las que se adentraron en las Rocosas, y a John Mix Stanley, quien acompañó al coronel Stephen Watts Kearny hasta el Pacífico en 1846 y representó los paisajes del suroeste; más adelante, en 1853, junto con Isaac Stevens en el Pacific Railroad Survey, atravesó Dakota del Norte y el estado de Washington.

A partir de mediados de siglo, los temas relacionados con los indios y con la vida en la frontera occidental se convirtieron en un subgénero pictórico asociado a la pintura de historia o a la pintura costumbrista. Algunos artistas continuaron viajando al Oeste para conocer de primera mano los motivos –paisajes y tipos humanos– a representar, pero otros se conformaron con descripciones literarias y visuales previas. Es el caso de Tompkins Harrison Matteson, quien no tuvo ningún contacto con los indios, con una curiosa excepción: se cree que aprendió los rudimentos de la pintura de mano de un indio de Chenango Valley llamado Abe Antone, encarcelado en Morrisville, Nueva York, por cuatro asesinatos. El padre de Matteson era sheriff delegado de la prisión y le permitió que visitase a este indio, que era escultor y dibujante, y copiara sus dibujos. Se hizo después retratista itinerante y sus pinturas patrióticas fueron muy aclamadas y reproducidas.

[Cat. 42] Tompkins Harrison Matteson,
El último de su raza, 1847, Cortesía de
The New-York Historical Society, Nueva York

La perspectiva «terminal» de *El último mohicano* de James Fenimore Cooper, publicada en 1826, se dejó sentir durante décadas. En 1847 se produjo una conjunción de obras sobre «los últimos indios». James Henry Beard pintó *El último de los pieles rojas* (perdido), que se expuso en la National Academy of Design junto al cuadro de Asher B. Durand *Vísperas indias: el último mohicano*, y la American Art Union eligió *El último de su raza* [cat. 42] de Matteson para ser convertido en grabado. Una versión de esta composición ilustró *The Odd-Fellows' Offering* en 1848; además, el libro incluía dos poemas, de F. J. Otterson y Charles Fenno Hoffman, con el mismo título que el cuadro de Matteson, *The Last of the Race.* Era, decididamente, un argumento de moda. El rápido avance de la colonización del Oeste hacía presagiar, a corto plazo, el fin de los modos de vida indios. Artistas y escritores adoptaron a menudo un enfoque sentimental, en gran medida acrítico, sobre este «desvanecimiento», que se atribuía menos a la usurpación efectuada por el hombre blanco que a las enfermedades y la incapacidad del indio para evolucionar. El motivo del «último indio» presuponía la muerte de la civilización indígena e impedía su presencia en cualquier dinámica del presente. Tanto en fotografía como en pintura, en la alta y en la baja cultura, abundaron las imágenes tristes, «de despedida». Se hablaba del *doomed indian* (el indio malhadado), un concepto que se mantiene durante los años sesenta y setenta hasta que, hacia 1890, prácticamente todos los indios que no habían caído a causa de las enfermedades o en las guerras de las Llanuras habían sido confinados a las reservas. Matteson muestra a una familia india –sin precisar la tribu– desplazada por el avance colonizador hasta el mismo Pacífico. Un año después de que esta obra fuera pintada, en 1848, Estados Unidos adquirió los territorios de Texas y del noroeste, lo que facilitaría la expansión hacia aquellas costas. En esa misma década había comenzado a extenderse la imagen negativa de los indios como

salvajes asesinos y como freno al *destino manifiesto*, lo que llevaría a los blancos a querer dominar la totalidad del territorio.

La guerra de la independencia de Texas llevó al Oeste, en 1836, a William Tylee Ranney, que permaneció allí durante un año, dibujando sobre todo paisajes y caballos salvajes sin que esa experiencia aflorara en su obra hasta una década más tarde, cuando la guerra con México y la anexión de Texas a Estados Unidos generaron un encendido interés por esas tierras en las ciudades del este. Ranney no fue un pintor de indios sino de exploradores y pioneros, cazadores, vendedores de caballos salvajes y tramperos, que en alguna ocasión aparecen en sus cuadros enfrentándose a los indios. Y no es este un tema excluyente para él: «sólo» una tercera parte de su producción –un total de 150 obras– se centra en él. La suya es una pintura de alguna manera romántica y costumbrista y una visión «diferida» del Oeste; no retrata a individuos –salvo cuando evoca las proezas de Daniel Boone– ni se refiere a acontecimientos concretos, sino que muestra el día a día de los aventurados hombres de la frontera, casi siempre en un contexto paisajístico también indefinido. Ante la imposibilidad de representar a modelos reales, llegaba a pedir a los vecinos de su taller en West Hoboken (Nueva Jersey), atiborrado de «atrezo fronterizo», que posaran vestidos de *cowboy* sobre el caballo. Los orígenes de los estereotipos americanos son pura invención. Ilusión. *El destacamento de exploradores* [cat. 43] repite uno de los tópicos compositivos de las escenas sobre el Oeste: el de personajes solitarios que otean un extenso territorio. Forma parte de una serie sobre los tramperos y los *mountain men* que realizó entre 1849 y 1853 e insinúa la presencia india a través de una hoguera en la lejanía. También las obras de Ranney fueron distribuidas mediante grabados por la American Art Union, de la que era miembro. Murió muy joven, a los 44 años, de tuberculosis, antes de que se perdiera el interés por los temas fronterizos tras la Guerra de Secesión.

[Cat. 43] William Tylee Ranney, *El destacamento de exploradores*, 1851, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

El contacto real de Charles Wimar con el Lejano Oeste fue igualmente limitado. Llegó a San Luis, con 15 años, en 1842, y regresó a su Alemania natal diez años después para estudiar en la Academia de Düsseldorf, donde se impregnó de la rimbombancia de la pintura de historia europea. Los únicos indios que había conocido los encontró en la taberna de su padrino en San Luis, pero sentía una gran simpatía e interés por ellos y, desde Alemania, se especializó en recrear escenas del Oeste: guerras tribales, caza del búfalo y conflictos con los blancos. *El rastro perdido* [cat. 44] fue pintado hacia el mismo año en que regresó a Estados Unidos y, por vez primera, viajó hasta Yellowstone, trayecto que haría varias veces con la American Fur Company entre 1858 y 1860. La acción se ubica en alguno de los cañones del Bajo Misuri y es una invención basada en lecturas y en las imágenes distribuidas por artistas como Karl Bodmer. Durante sus viajes hizo fotografías de lugares y gentes que utilizó después para sus cuadros, con una aproximación más realista que en sus primeras obras y mayor atención al paisaje, siendo el conjunto de pinturas que dedicó a las tribus que vivían en las orillas del río Misuri su último gran proyecto antes de que la colonización los acabara de expulsar de allí.

Charles Marion Russell pertenece ya a otra generación, a otra época. La del ferrocarril y las reservas indias. Fue el *artista cowboy* «oficial» de Montana, estado en el que ambientó buena parte de su obra. Creció con las leyendas sobre el Oeste y en 1883, muy joven, *Kid* Russell se enroló en una travesía para transportar ganado en Montana; a partir de entonces ejerció de *cowboy* durante 11 años, con un pequeño intermedio en que se ausentó para dibujar a los blood de Alberta. Después se volcó en su obra artística, que promocionó ya a principios del siglo XX en Nueva York –había regresado la moda del *Far West*– e incluso en Londres, donde expuso en 1914. Pintó escenas de *cowboys*, pero también de caza, de naturaleza, de la policía montada...

Abundan en su producción representaciones de indios en escenas de acción como la caza del búfalo, o en actitudes contemplativas, en línea con el sentimiento de «pérdida» antes comentado. Russell también pintó un Oeste «en diferido» pues ya todas esas formas de vida se habían abandonado. Nacía el *Old West*.

Los piegan preparándose para robar caballos a los crow [cat. 45] es una obra de juventud, inspirada por la estancia junto a los indios blood en Canadá, entre 1887 y 1888. Se sitúa en un contexto histórico real, el de los enfrentamientos entre ambas tribus debido al desplazamiento de los crow al norte del río Yhellowstone, territorio de los piegan, que constituían otra de las ramas de los pies negros, que era conocida por su habilidad con los caballos y por su fiereza, y ambas cualidades les permitieron dominar las Llanuras septentrionales –eran *The Lords of the Plains* (los señores de las Llanuras), título que les disputaban, más al sur, los comanche, los jinetes más prodigiosos, capaces de cabalgar incansablemente a la luz de la luna llena–, impidiendo los asentamientos blancos incluso después de que en 1837 la viruela matara a dos terceras partes de su población.

La cría del caballo en Estados Unidos tuvo su origen en la yeguada creada por Juan de Oñate en Santa Fe. Aunque los españoles prohibieron que los indios «tomaran montura» no pudieron evitar que quienes trabajaban en sus cuadras aprendieran a manejar los caballos ni que los animales que se escapaban se reprodujeran en libertad, dando lugar a los mustangs (mesteños ibéricos) salvajes, y, más adelante, por selección genética efectuada por los nez percé, a los moteados appaloosa. Además, los indios del sur, desde mediados del siglo XVII, robaban caballos en los asentamientos españoles, y los apache intercambiaban prisioneros por caballos. Esas tribus fueron extendiendo el uso del equino hacia el norte y aquellos animales llegaron a ser, para los indios de las Llanuras, la más marcada señal de estatus y de riqueza, pero también un botín de guerra. El robo de caballos era

casi un deporte y, desde luego, un ejercicio bélico para los jóvenes guerreros, que desencadenaba a menudo enfrentamientos más serios. Los pies negros adoptaron el caballo a partir de 1730 y empezaron a utilizar los rifles en 1780. En 1855 acordaron los límites de su territorio con el gobierno estadounidense y tras una guerra cruenta comenzó su decadencia. Solo tres años antes de que Russell pintara la obra antes mencionada, 600 pies negros habían muerto de hambre por la escasez de búfalos. Los supervivientes tuvieron que hacerse agricultores. La presencia en este cuadro de un cráneo de búfalo es estilema del primer Russell pero también puede hacer alusión a esa circunstancia histórica.

Russell tuvo un éxito comercial tremendo –pintó unos 2.000 cuadros sobre el Oeste– y se relacionó en los años veinte con escritores de literatura popular, artistas y estrellas de Hollywood, pero vivió en una sencilla casa de madera en Great Falls que tenía un estudio adyacente en el que guardaba una gran colección de objetos indios y vaqueros. Sus obras, de elevados precios, se reprodujeron pronto en revistas, postales y calendarios, y, como Remington, vendió ediciones de sus esculturas en bronce. Sus recuerdos del Oeste los recogió en un libro, *Trails Plowed Under*, publicado póstumamente en 1927.

En la misma década que Russell pinta el cuadro sobre los piegan y los crow, Joseph Henry Sharp emprendía, en 1883, su primer viaje al Oeste, para el que había estado ahorrando durante el año anterior, pintando retratos. Ya existía por entonces una vertiente popular del *western*, con novelitas de pistoleros, *cowboys*, forajidos e indios sanguinarios y multitud de noticias en la prensa sobre ataques, robos y aventuras varias: eran los años de Billy el Niño, los hermanos Earp y las incursiones de comanches y apaches. A Sharp le interesaban, por encima de todo, los indios, que su mentor pictórico, Henry Farny, había convertido en lucrativa temática de su obra. Este le recomendó que se interesara por los indios pueblo, habitantes del sur, así que hizo un largo viaje en

Págs. 110-111
[Cat. 44] Charles Wimar, *El rastro perdido*, c. 1856, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[Cat. 45] Charles M. Russell, *Los piegan preparándose para robar caballos a los crow*, 1888, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

tren desde Cincinnati a Galisteo, en Nuevo México, recorriendo a continuación ese estado, Arizona, California y Wyoming, y, una década después, ya por encargo de la revista *Harper's Weekly*, emprendió otra ruta hasta Santa Fe, que le llevó a Taos, donde fundaría más tarde, en 1915, una escuela pictórica, la Taos Society of Artists.

Montando el campamento, Little Big Horn, Montana [cat. 46] corresponde a un momento anterior de su carrera. En 1899 se alojó en una carreta-estudio en el escenario de la gran batalla de Little Big Horn, desde la que pintó a indios crow, siux y pies negros. Cuando expuso esas obras en Washington en 1900, el presidente Roosevelt quedó tan impresionado que le encargó que retratara a los 200

[Cat. 46] Joseph Henry Sharp, *Montando el campamento, Little Big Horn, Montana*, 1899-1912, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

guerreros indios que habían sobrevivido a la mítica batalla, para lo que se alojó en la reserva crow, donde hizo construir en 1905 una cabaña, bautizada como Absarokee Hut. Sharp se instaló definitivamente en Taos en 1912, así que el cuadro incluido en esta exposición debió pintarlo entre 1899 y ese año. Fue un artista extraordinariamente prolífico, y de sus 10.500 obras (incluyendo dibujos y grabados) unas 7.800 están dedicadas a los indios, siendo 3.200 de ellas retratos. Esta es una de sus escenas «costumbristas» que muestra a unas mujeres crow realizando la labor de levantar los tipis a orillas del río Little Big Horn.

En la última década del siglo XIX, Charles Russell y Frederic Remington contribuyeron en gran medida a poner de moda las aventuras del Oeste, protagonizadas casi siempre por un *cowboy* y un soldado de caballería, convirtiendo al antes «noble salvaje» en enemigo acérrimo de la voluntad patriótica.

Ciertos empeños empresariales, ganaderos y mineros llevaron a Remington en 1881 a Montana. Durante unos años estuvo completamente integrado en el *Old West*, siendo testigo de las batallas finales entre las tropas estadounidenses y las tribus. A partir de esas experiencias y de una buena dosis de imaginación, produciría después alrededor de 3.000 pinturas y dibujos, 22 esculturas, una novela, una obra de teatro para Broadway y más de 100 artículos y cuentos.

Sus primeros trabajos fueron ilustraciones para publicaciones populares pero sus posteriores pinturas nunca llegaron a perder del todo ese tono de novela gráfica. *Señal de fuego apache* [cat. 47] es una de las muchas obras que Remington dedicó a esta tribu –la más célebre en aquel momento gracias a las correrías de Gerónimo– y una de las más de 70 pinturas que realizó entre 1900 y su prematura muerte, en 1909, con escenas nocturnas, que le granjearían el respeto de la crítica. Se da por seguro que vio las pinturas nocturnas de James McNeill Whistler y, aunque no le interesaba el arte más formalista, recibió cierta influencia del impresionismo en sus últimos años. Representar el color en la noche era un reto técnico para él y le permitía experimentar con avances tecnológicos como la luz del flash. Los «nocturnos», como él los llamaba, reflejan una visión menos narrativa, más oscura y silenciosa sobre el Oeste. Es frecuente que aparezca en ellos alguna fuente de luz, como la luna, unas velas o, como aquí, hogueras, y que se insinúe alguna amenaza, por parte de enemigos, animales o de la propia naturaleza. El artista visitó varias veces la reserva de San Carlos en Arizona para pintar a los apache, pero su mirada no es realista sino que

[Cat. 47] Frederic Remington, *Señal de fuego apache*, c. 1904, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[Cat. 48] Frederic Remington, *El trampero*, 1903, Colección Carmen Thyssen-Bormenisza

[Cat. 49] Frederic Remington, *La señal del búfalo*, 1902, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

está contaminada por los miedos populares a los «salvajes»; así se refiere a ellos en más de una ocasión en sus textos.

A partir de 1894, tras haber aprendido los rudimentos del modelado junto al escultor Frederick W. Ruckstull, amplió su repertorio sobre el Oeste con un conjunto de esculturas, sumamente dinámicas, fundidas en bronce. Una de las más conocidas es *El trampero* [cat. 48], que describió como uno de los «los viejos tramperos iroqueses –canadienses, quería decir– que siguieron a las compañías de comercio de pieles a las Montañas Rocosas en los años treinta y cuarenta». Es también muy paradigmática *La señal del búfalo* [cat. 49] en la que un indio agita en el aire la piel del animal que acaba de cazar. Los bronces de Remington se vendieron muy bien: de su primera escultura, *Broncho Buster*, se hizo una edición de 275 ejemplares que estaban destinados al coleccionismo particular. Solo hizo una escultura a tamaño natural, *El cowboy*, que está hoy en en el parque Fairmount de Filadelfia. Las tres obras de Remington en esta exposición representan a un hombre sobre un caballo, un tema muy abundante en la producción del artista, que sentía tanto apego por los caballos que mandó que su epitafio rezase: *He knew the horse.*

LOS INDIOS EN LA FOTOGRAFÍA. EL ESPECTÁCULO ETNOGRÁFICO

La imagen del indio se libró muy pocas veces –ya lo hemos ido comprobando– de los tópicos culturales que fueron construyéndose en torno a ella: el noble salvaje, el asesino inclemente, el guía amigo, la raza trágicamente desaparecida... Son miradas mediatizadas que se fraguaron no solo en la pintura y la literatura sino también, y con mucho peso, en la fotografía. Pero en un tipo determinado de imagen. Los fotógrafos que mostraron el paisaje del Oeste solían evitar la presencia humana en ellos, así que la mayor parte de fotografías de indios que nos han llegado son retratos de estudio o «montajes» para la documentación etnográfica. Este capítulo de la exposición se centra en las fotografías de este último tipo realizadas por Edward S. Curtis pero he elegido también algunos retratos.

La primera efigie, impresionante, es la famosa de Toro Sentado que firmó D. F. (David Frances) Barry [cat. 50]. Cuando emprendió su carrera como fotógrafo ambulante en el Oeste, a mediados de los setenta, lo hizo imbuido de esa urgencia compartida con otros de registrar una cultura que desaparecía. Hasta 1883 visitó varios fuertes en Dakota del Norte, Dakota del Sur y Montana. Realizó numerosos retratos no solo de indios sino también de tramperos y soldados, y asistió a algunas batallas de las Guerras de las Llanuras. Se centró en particular en los protagonistas de Little Big Horn: Toro Sentado, Custer, Lluvia en la Cara, Jefe Gall, Nube Roja... Fue también testigo de la transformación del Oeste en espectáculo, a través de sus fotografías del *show* de Buffalo Bill. En 1890 regresó al este, a Wisconsin, desde donde siguió comercializando sus imágenes de un tiempo ya pasado.

SITTING BULL.

Copyrighted by D. F. Barry, 188[illegible]
BISMARCK, DAK.

D. F. BARRY, BISMARCK, DAKOTA.

Pág. 119
[Cat. 50] D. F. Barry, *Toro Sentado*, 1885, Library of Congress, Washington, D.C.

[Fig. 5] *Tambor cuadrado de mano lakota*, c. 1860-1870. Dakota del Norte (?). Piel, asta, madera y pigmento, 59 x 49 x 7 cm. National Museum of American Indian, Smithsonian Institution, Washington, D.C., donación de John S. Williams, inv. 23/2202

En el momento en que fue tomada la fotografía, habían transcurrido nueve años desde la victoria del gran jefe lakota –una de las siete tribus siux– sobre Custer en Little Big Horn y había regresado a la reserva desde su exilio en Canadá. Toro Sentado, o Tatanka Lyotanka, era un hombre medicina, y para ser retratado se rodeó de objetos sagrados, entre ellos un tambor excepcional [fig. 5], pero no debía compartir el miedo de muchos indios a la fotografía –que, según sus creencias, debilitaría su espíritu– pues se preocupó mucho de inmortalizar su imagen e incluso le sacó provecho económico vendiendo sus fotografías firmadas a los asistentes al espectáculo. En el año que se hizo la fotografía, Toro Sentado estuvo de gira con Buffalo Bill. Posa quizá en el estudio de Barry en Bismarck, Dakota del Norte, con decoración arquitectónica tras él que aquí no se aprecia bien pero sí en los

retratos que el fotógrafo hizo de sus hijos pequeños. Es un telón pintado con una columna de estilo oriental. Barry mantuvo el contacto con el jefe y, tras su muerte, visitó en 1891 su pobre cabaña de madera en la reserva de Standing Rock.

Buena parte de los retratos de jefes indios que conservamos se hicieron en el curso de las visitas de estos a Washington o durante los encuentros con agentes gubernamentales para negociar o firmar tratados, pero una vez cerrada la etapa bélica hubo encuentros de otro tipo. En 1898 tuvo lugar en Omaha, Nebraska, un congreso indio que formaba parte de las atracciones de la Trans-Mississippi International Exposition, con participación de unos 500 nativos de 35 tribus. Fue financiado por el Congreso de los Estados Unidos y por el Bureau of American Ethnology de la Smithsonian Institution, y se concibió como una suma de interés antropológico y negocio expositivo. Su propósito se definió así: «hacer una exposición extensiva que ilustre el modo de vida, la artesanía nativa y los rasgos étnicos de cuantas más tribus aborígenes americanas sea posible. Para ello se propone reunir a familias o grupos seleccionados de todas las principales tribus y acamparlos en tipis, wigwams, hogans, etc., en el terreno de la exposición, y permitirles desarrollar sus asuntos domésticos como hacen en casa, y fabricar y vender sus productos en su propio beneficio». Ya todos los indios de Estados Unidos estaban confinados –y desplazados de sus territorios de origen– en las reservas y esta «exposición de seres vivos», dirigida por el etnólogo James Mooney, resucitaba artificiosamente su antigua existencia. Las tribus han seguido produciendo las más hermosas vestimentas, que no se usan a diario sino para las ceremonias recuperadas, para los espectáculos o para los pow-wow, reunión periódica de los pueblos indios. El vestido femenino ceremonial de las primeras décadas del siglo XX aquí mostrado [cat. 51], con la característica decoración de cuentas de vidrio sobre piel que dibujan entre otros el motivo clásico de la tortuga que sale del agua, perteneció

[Cat. 51] *Vestido lakota*, c. 1900-1923, Museo Nacional de Antropología, Madrid

[Cat. 52] Adolph F. Muhr / Frank A. Rinehart, *Gerónimo (Goyaałé). Apache*, 1898, Library of Congress, Washington, D.C.

a la esposa del jefe lakota Hombre Búfalo Blanco, quienes participaban en un espectáculo que se desarrollaba en 1923 en el zoo de Hellabrunn en Múnich.

Los organizadores comprobaron pronto que los visitantes de la Trans-Mississippi estaban menos interesados en la vida cotidiana de los indios que en sus danzas, juegos y ceremonias, y el espectáculo principal, que tenía lugar en una tribuna de 5.000 asientos, pasó a ser la danza de los espíritus.

El fotógrafo oficial de esta exposición internacional fue Frank A. Rinehart y solo él tenía autorización para trabajar en el recinto

del congreso indio. Se había trasladado desde Illinois a Denver, Colorado, en los años setenta y allí se asoció en 1881, junto a su hermano, con William Henry Jackson, que le hizo progresar como fotógrafo y generó en él el interés por los indios. En 1885 se mudó a Omaha, donde hizo provechosa carrera. El trabajo en

[Cat. 53] Adolph F. Muhr / Frank A. Rinehart, *Hombre Nube. Assiniboine*, 1898, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 54] *Tocado*, anterior a 1869, Museo de América, Madrid

la exposición era ingente, por lo que Rinehart contrató a otro fotógrafo con estudio en Denver, Adolph F. Muhr, como ayudante. Él fue el encargado de fotografiar a todos los indios del congreso, dando lugar a uno de los más importantes conjuntos de retratos de la historia de la fotografía estadounidense. Son fotos de estudio de enorme calidad en las que Muhr supo hacer emerger y captar las personalidades de los modelos, entre los que figuran destacados jefes como Nube Roja, Cisne Blanco y el legendario Gerónimo [cat. 52], que estaba prisionero en el fuerte Sill pero que fue autorizado a ir a Omaha, bajo vigilancia constante. Los retratos prestan mucha atención a las vestimentas y objetos. Hombre Nube [cat. 53], indio assiniboine –una rama de los siux– porta, no sabemos si por méritos propios, uno de los emblemas de mayor prestigio entre los indios de las Llanuras del norte: el tocado con cuernos de búfalo. Tenemos uno en la exposición [cat. 54] menos complejo –no incluye las

[Cat. 56] *Maza comanche*, c. 1850-1900, Museo Nacional de Antropología, Madrid

[Cat. 55] Adolph F. Muhr / Frank A. Rinehart, *Cara Blanca. Siux*, 1899, Library of Congress, Washington, D.C.

plumas– pero muy delicado en la factura y el diseño, con púas de puercoespín entrelazadas, pelo de búfalo teñido y piel. Por su parte, *Cara Blanca. Siux* [cat. 55], sostiene entre sus manos una maza, arma bélica pero también atributo de fuerza para un guerrero. La que exponemos [cat. 56] pertenece a otro contexto tribal, el comanche, y parece tener un carácter ceremonial, a juzgar por la riqueza de su adorno, con cuentas de vidrio y crines de caballo.

En 1903, Adolph F. Muhr comenzó a trabajar para Edward S. Curtis, el máximo exponente de la fotografía etnográfica de los indios norteamericanos. La producción de Curtis supera todos los parámetros: hizo unas 40.000 fotografías a lo largo de treinta años. Antes de interesarse por los indios, Curtis fue retratista de la alta sociedad de Seattle y tenía escaso conocimiento de las tribus cuando fue invitado a unirse a la expedición científica a Alaska patrocinada por el magnate del ferrocarril Edward H. Harriman, sobre la que se editaría una publicación con 253 fotografías suyas. Pronto se unió a otra expedición, a Montana, organizada en 1900 por el antropólogo George Bird Grinnell para fotografiar la danza del sol de los piegan. Fue entonces cuando decidió aprender todo lo posible sobre los indios y empezó a exponer sus fotografías en Seattle, a escribir artículos y

WHITE FACE
SIOUX

dar conferencias. Iba a convertirse en «El Cazador de Sombras», como le llamaron en algunas tribus.

Su siguiente contacto con los indios tuvo lugar cuando el jefe Joseph, de los nez percé, le visitó en su estudio para que le hiciera un retrato [cat. 57]. Joseph había sido un líder rebelde, pues se había opuesto al traslado a las reservas y había huido junto a Toro Sentado a Canadá. Sus inteligentes estrategias bélicas le valieron el respeto de sus enemigos y, en unos años en los que las guerras indias obtenían gran cobertura en la prensa –que le apodó «El Napoleón Rojo»–, llegó a ser uno de los jefes más famosos. Pasó muchos años abogando por el regreso de su tribu a las tierras de las que fue expulsada, para lo que visitó varias veces Washington y Nueva York.

Curtis dejó a Muhr al frente de su estudio y se lanzó a buscar patrocinio, que fue concedido por el banquero y coleccionista J. P. Morgan. Fue entonces cuando formó un equipo de intérpretes, guías y asistentes y recorrió muchos kilómetros no solo para fotografiar las tribus sino también para adquirir objetos antropológicos y recoger en cilindros de cera más de 10.000 grabaciones de música, canciones y narraciones de 80 tribus. El trabajo de Curtis, de calidad técnica y belleza extraordinarias, ha sido sin embargo muy cuestionado desde el punto de vista antropológico. Sus fotografías datan ya del siglo XX, cuando los indios no solo habían perdido, en las reservas, buena parte de sus modos de vida sino que también habían sido sometidos a un programa de aculturización que incluía la reeducación de los niños y la prohibición de llevar el vestido y peinado tradicional. Curtis quería mostrar a un indio «primitivo» y para ello debía muchas veces «disfrazar» a sus modelos con atuendos que ya no

[Cat. 57] Edward S. Curtis, *Joseph. Nez percé*, 1903, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 58] Edward S. Curtis, *Haschogan (dios del hogar). El jorobado de la ceremonia yeibichai. Navajo*, 1904, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 60] Edward S. Curtis, *La ceremonia yeibichai: el mendigo Tó neinilii, indio navajo, vestido con ramas de pícea*, c. 1904-1905, Library of Congress, Washington, D.C.

usaban o solicitar la «escenificación» de ceremonias, en ocasiones pagando por ello. Con todo, gracias a él conocemos muchos de esos rituales fascinantes, en los que he querido centrar mi selección de imágenes suyas.

El primer grupo de cuatro imágenes muestra varios momentos de una ceremonia de los navajo, que con los apache y los jicarilla protagonizan el primer volumen de su *opera magna*, *The North American Indian*, estructurada en 20 tomos. Se trata de la ceremonia yeibichai (o *yei bi chei*), conocida también como *Nightway*, con finalidad medicinal y espiritual, que incluye la realización de las fabulosas pinturas de arena de los navajo. Tres de las fotografías [cats. 58-60] detallan las máscaras y atuendos

[Cat. 59] Edward S. Curtis, *Dioses de la guerra de la ceremonia yeibichai*, c. 1904-1905, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 62] *Cinturón navajo*, c. 1900-1950, Museo Nacional de Antropología, Madrid

[Cat. 61] Edward S. Curtis, *Administrando la medicina. Navajo*, 1905, Library of Congress, Washington, D.C.

mientras que otra [cat. 61] es una «instantánea», hecha a mayor distancia, del ritual. Se sabe que Curtis acordó con los navajo una escenificación –que también filmó– de algunas partes de la ceremonia, correspondiente a las tres primeras fotografías, y se sospecha que la cuarta, que sí documentaría un *Nightway* real, no la hizo él –no asistió a ninguno– sino Charlie Day, un comerciante de Chinle y colaborador de Curtis, que además posó con las máscaras en algunas fotografías. El hombre al que se está tratando está sentado en el suelo, tras haberle sometido a una purificación por sudoración sobre un agujero con brasas y cenizas, cubierto por mantas; alrededor suyo vemos los *kedán*, postes con plumas de pavo que delimitan su espacio de curación, y el sacerdote le está dando a beber una medicina, con asistencia de Haschelti y Haschebaad. Las fotografías de la escenificación del *Nightway* en esta exposición son un busto que representa a Haschogan, principal dios del hogar, con una máscara azul coronada con plumas de águila; una figura danzante, Tó neinilii, dios del agua, que hace el papel de mendigo; y un grupo de tres figuras en el que reaparece Tó neinilii con Tobadzischini y Nayenezgani. Estos dos, así como dos de los personajes de la escena de curación, llevan cinturones similares al realizado con discos y mariposas de plata, cuero y turquesas del Museo Nacional de Antropología [cat. 62], que precisa que estas piezas eran de uso ceremonial.

Curtis no fue en absoluto el primero en filmar ceremonias indias. Las primeras películas las realizó el inventor Thomas Alva Edison en 1894: son dos brevísimas secuencias –21 y 16 segundos– de la danza de los espíritus y la danza del búfalo, ejecutadas por unos siux auténticos, que participaban en el espectáculo *Wild West* de Buffalo Bill. Habían viajado desde Brooklyn al estudio de Edison en West Orange, Nueva Jersey, y llevaron a cabo su representación –se les escapan miradas a cámara– en un escenario de madera. Los primeros espectadores lo vieron

asomándose a uno de los inventos de Edison, el quinetoscopio. Y es que el argumento favorito para películas tan cortas que podían verse en él eran precisamente las danzas exóticas. Se valoraba el movimiento y la novedad.

La danza de la serpiente de los hopi, en Arizona, era para Curtis una de las ceremonias «primitivas» más espectaculares. Se había ya descrito en textos más o menos científicos y, tras la «pacificación» de los apache y la extensión del ferrocarril hasta Santa Fe, era posible asistir a la celebración, que tuvo cada vez mayor éxito de público hasta el punto de que los hopi, ya en los años veinte, tuvieron que prohibir las cámaras e incluso las visitas para preservar la sacralidad del rito. Curtis la presenció por primera vez en 1900 y repitió muchas veces la experiencia, filmando la ceremonia en 1904. En 1906, año en que hizo la foto que exponemos –de un *catcher,* «el que recoge las serpientes» [cat. 63]–, fue iniciado en la danza de la serpiente el poblado de Shipaulovi. La ceremonia duraba 16 días y era ejecutada por las fraternidades del Antílope y de la Serpiente para atraer la lluvia. Culminaba, el último día, con la incorporación de las serpientes de cascabel a la danza, manejadas por los sacerdotes de las serpientes.

Se trata, sin duda, de la danza más conocida de los hopi, pero solo es una parte de su vida ceremonial, que evocamos también a través de una muñeca que representa a la kachina Ma-alo [cat. 64]. Las kachinas –«espíritus respetados» en lengua hopi– son intermediarios entre los hopi y sus dioses, y tienen funciones relacionadas con atraer la lluvia y la fertilidad. Algunos hombres enmascarados personifican a estos espíritus, que son los protagonistas de las danzas y ceremonias, y a las niñas se les entregan muñecas con sus atributos, para que aprendan a reconocerlos. La que exponemos lleva una máscara con dibujos de nubes, una flor de calabaza a la derecha de la cabeza y dos plumas de águila con un mechón de crines rojas de caballo –perdidas en este ejemplar, como las plumas en la coronilla– a la izquierda; en la boca, una

[Cat. 63] Edward S. Curtis, *El sacerdote de las serpientes*, c. 1906, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 64] *Muñeca kachina hopi*, c. 1900-1940, Museo Nacional de Antropología, Madrid

mazorca de maíz y en el cuerpo elementos que representan los puntos cardinales y la lluvia.

Los siux aparecen en dos fotografías. Una de ellas [cat. 65], con gran presencia del paisaje, figura entre las más conocidas de Curtis, con Halcón Rojo a caballo ante un arroyo en las Badlands. El jefe, que tenía entonces 51 años, era ya una leyenda. Luchó con Caballo Loco, guerreó contra muchas tribus de las Llanuras y participó en Little Big Horn, pero después fue *scout* y se unió a la policía india. Hoy es recordado además como prolífico autor de *Ledger Art*, los dibujos que los indios de las reservas hacían

[Cat. 65] Edward S. Curtis, *Un oasis en las Badlands*, 1905, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 66] Edward S. Curtis, *Invocación. Siux*, c. 1907, Library of Congress, Washington, D.C.

sobre libros de contabilidad o cualquier papel que cayera en sus manos. Hay 105 dibujos suyos en el Milwaukee Public Museum, que recuerdan sus escaramuzas y sus robos de caballos a los crow, realizados en la reserva de Pine Ridge.

Curtis describió así la segunda fotografía [cat. 66] sobre los siux: «Salpicando el territorio indio se encuentran lugares que son altares virtuales. Son a menudo peñas o rocas que por alguna circunstancia han sido imbuidas de significado mítico, y a las que los sacerdotes o líderes guerreros acuden para invocar la ayuda de los poderes sobrenaturales. A la roca semienterrada

[Cat. 67] Edward S. Curtis, *Dos Silbidos [A]. Crow*, c. 1908, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 68] Edward S. Curtis, *Para la fortaleza y las visiones. Crow*, c. 1908, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 69] Edward S. Curtis, *Ofrenda del cráneo de búfalo. Mandan*, c. 1908, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 70] Edward S. Curtis, *La ofrenda. San Ildefonso*, c. 1927, Library of Congress, Washington, D.C.

sobre la que está el suplicante se le concede el poder de revelar al guerrero el futuro resultado del ataque planeado. En su superficie muestra lo que los indios llaman la huella de pies humanos, y es por esta peculiaridad que se convirtió en altar. A su alrededor, el suelo está desgastado por las generaciones de suplicantes que han viajado aquí en búsqueda de la revelación divina». La verdad es que Curtis no muestra nada de esa roca sagrada, dando relevancia a la actitud y los objetos que porta el indio: una pipa de madera y una bolsa de tabaco con cuentas, además de plumas y un carcaj de piel.

Para acercarnos a los crow o apsaroke he elegido otras dos impresionantes imágenes. Una es el retrato de Dos Silbidos [cat. 67], que fue gran guerrero y después sirvió como *scout* para Custer, perdiendo un brazo en 1887. Lleva pinturas de guerra y un tocado con un halcón medicina, su espíritu asistente. La otra, *Para la fortaleza y las visiones. Crow* [cat. 68] refleja la práctica ritual más conocida de la danza del sol, en la que el sacerdote perfora el pecho de los guerreros participantes atándolos a un poste con una cuerda que pasa a través de las incisiones y quedan así colgados durante cuatro días, hasta que tienen una visión clara. Curtis evita la mirada más cruenta y hace que la figura se recorte de espaldas sobre el horizonte, solitaria y silenciosa.

La imagen es similar a la *Ofrenda del cráneo de búfalo. Mandan* [cat. 69]: un supuesto mandan iniciaba o finalizaba una forma de ayuno en la que el guerrero se desplazaba, solo y tras purificarse, a un lugar elevado, antes de la salida del sol. Se ponía de pie sobre el cráneo de búfalo –llevaba también una pipa y un fardo medicina– y permanecía todo el día mirando al este, invocando a gritos a los espíritus, descansando sobre el suelo por la noche. Así durante al menos cuatro jornadas, sin comer ni beber. Curtis no oculta en el texto de este volumen que los mandan casi se habían extinguido tras la epidemia de viruela antes mencionada. Él aún conoció a unos cuantos ancianos, pero no está claro que

esta ofrenda no fuera una representación de un ritual ya perdido. Esta fotografía se relaciona muy de cerca con la de otra ofrenda, realizada mucho después en San Ildefonso, habitado por uno de los grupos tewa de los indios pueblo [cat. 70]. Según apunta Curtis en el pie de foto, «Un puñado de harina de maíz esparcida en el aire como ofrenda a los numerosos dioses de los tewa, pero especialmente al Sol, es una formalidad que inaugura el día y precede a innumerables actos de la naturaleza más cotidiana». El lugar es muy probablemente Black Mesa, una característica formación que destaca desde muy lejos en la llanura de Nuevo México y que sirve al artista para crear dramatismo.

Otra de las tribus diezmadas por las epidemias fue la de los arikara, vecinos de los mandan. Curtis explica que su poderosa ceremonia medicina había dejado de celebrarse durante muchos años, pues las autoridades de la reserva la habían prohibido en 1885; sin embargo, el fotógrafo organizó una nueva celebración con algunos miembros de la tribu, sin pretender revivir sus misterios sino «reproducir sus rasgos rituales», su dramaturgia, pero solo de la parte que corresponde a los días iniciales, que eran los importantes, pues la ceremonia original duraba todo el verano. Aquí [cat. 71] nos muestra a cuatro integrantes del grupo de los patos, que bailan con juncos en las manos alrededor del cedro sagrado que representa a la Madre, mítica lideresa del pueblo.

Curtis visitó en 1908, en las faldas de las Little Rocky Mountains a los atsina, una banda de los arapahoe. Fueron cazadores de búfalos y su vida ceremonial se estructuraba según un sistema de sociedades en función de las diferentes edades: de la Mosca, el Loco, el Zorro, el Perro y el Tambor. El fotógrafo describe las danzas de cada sociedad. Una de ellas era la danza del loco (Crazy Dance), uno de cuyos momentos mostramos [cat. 72]. Los danzantes se pintaban de amarillo el cuerpo, hasta las rodillas y los codos, y se vestían con una especie de poncho. De los hombros les colgaban unas tiras con plumas y garras de búho y

llevaban arcos y flechas con plumas de cuervo, así como silbatos de fémures de águila. Llevaban la mitad de la cabeza embadurnada de arcilla y se ponían en las orejas unas setas tipo pedo de lobo y en la sien derecha una cabeza de búho. Se construía una tienda en la que permanecía el individuo que había solicitado la celebración de la ceremonia, que duraba cuatro días. Durante la última jornada, tras danzar alrededor del fuego, los participantes formaban un círculo y disparaban sus flechas hacia el cielo, momento que fotografía Curtis; a continuación, como prueba de valor, se quedaban quietos, mirando al suelo, hasta que las flechas caían a su alrededor. Luego eran libres para molestar y gastar bromas, como locos, a todos.

Al igual que otros artistas mencionados aquí, Curtis estuvo vinculado a la industria del espectáculo. Realizó una película, colaboró en un musical –*The Vanishing Race*– y, cuando puso fin a sus viajes a tierras indias, trabajó para Cecil B. DeMille como cámara y autor de imágenes promocionales para, entre otras películas, *Los diez mandamientos* en su versión de 1923. En 1936 volvió a trabajar con él en *Buffalo Bill*, protagonizada por Gary Cooper. Regresó así a Dakota del Sur, donde había fotografiado a los siux treinta años antes. El Oeste era ya una completa ficción.

[Cat. 71] Edward S. Curtis, *Ceremonia curandera arikara. Los patos*, c. 1908, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 72] Edward S. Curtis, *Vuelo de flechas*, 1908, Library of Congress, Washington, D.C.

EL ENSUEÑO DE LA FRONTERA

ALFREDO LARA

CINEMASCOPE
DANA ANDREWS
KENT SMITH
LINDA CRISTAL
Comanche!
(DUELO DE RAZAS)
COLOR por DE LUXE
DIRIGIDA POR:
GEORGE SHERMAN
MUSICA DE:
HERSCHEL BURKE GILBERT

La exposición cuenta con una sección dedicada a la importancia del Lejano Oeste en la cultura popular de la que forman parte las imágenes reproducidas en este ensayo, salvo el cartel del *Buffalo Bill's Wild West Show*.

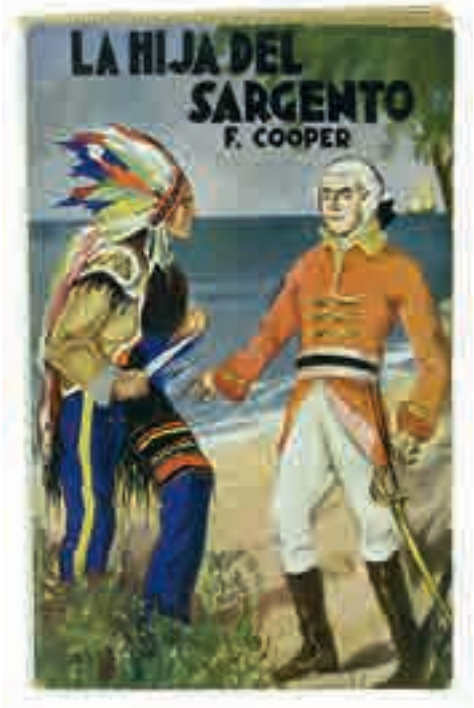
Hace ya muchos años que murió mi abuelo. Concretamente 30 años. Y con sus 81 años de vida y un poco de aritmética por mi parte, puedo concluir que correteaba en pantalones cortos por Plasencia allá por 1911 o 1912, poquito antes de que se iniciara la Primera Guerra Mundial. ¿Jugaba ya mi abuelo a indios y vaqueros? Ahora me gustaría habérselo preguntado, pero hace 30 años no esperaba, ni por asomo, llegar a dirigir una colección de clásicos de literatura *western* —«Frontera», de editorial Valdemar— y mucho menos tener que redactar un pequeño artículo sobre le presencia del *western* en la cultura popular. ¿Del *western*? Bueno, no es tan simple. La cuestión de las definiciones es tan relevante como espinosa. Me atrevería a decir que el *western* no está presente en la cultura popular; es la plasmación en la cultura popular de ese escenario de la expansión occidental en Estados Unidos que fue la frontera. La frontera es una realidad histórica; la línea adelantada de la civilización expandiéndose en territorio virgen, y se ha dado en diversos momentos y escenarios. De las varias fronteras construidas por los occidentales —el *limes* de hace 2.000 años de los romanos; la del Oeste en América; la Patagonia, Australia u otras—, una ha cuajado como frontera universal, como frontera eterna que todos identifican: el Oeste de los anglosajones, el *Far West*, el Lejano Oeste.

¿Porque ha sido esta frontera y no otra la que se ha convertido en universal? Quizá haya

Págs. 144-145
Fotografía de distribución de la película *La diligencia*. Filmoteca española

que considerar como relevante algo tan obvio como el ascenso a potencia económica, militar, política y cultural por parte de Estados Unidos. Pero, volviendo a mi abuelo ¿jugaban los niños europeos, los niños españoles, a indios y vaqueros ya a principios del siglo XX, o ese nivel de popularidad del *western* en Europa llegó más tarde con el cine y las series de televisión? ¿Desde cuándo el *western* es un apartado importante de la cultura occidental? Bueno, la literatura va desde el poemario erudito para minorías, hasta la novela de quiosco pensada para la venta masiva entre el común de los mortales, pero cuando un tema aparece repetidamente en la literatura infantil es que, ciertamente, forma parte ya de la cultura masiva de la época. En *Peter Pan*, el clásico entre los clásicos de la literatura infantil, de James Matthew Barrie, en ese universo infantil quintaesenciado que es la isla de Nunca Jamás, ya aparecen piratas y pieles rojas. Concretamente los indios de la tribu de los piccaninnis y su princesa Tigridia, que son aliados de Peter Pan. Y en los dibujos de Ralph Cleaver, para su primera representación teatral en 1904, ya pueden verse indios perfectamente caracterizados con sus camisas y pantalones de cuero con flecos.

La primera concreción del sueño del Oeste fue literaria. James Fenimore Cooper, autor de *El último mohicano* será quien hacia 1823 dé a luz una historia que habla a los europeos y americanos sobre el noble salvaje, la naturaleza grandiosa y el nuevo hombre americano. Se dice que Franz Schubert, en su lecho de muerte, expresó el deseo de vivir lo suficiente para poder disfrutar de la siguiente entrega de los *Leatherstocking Tales* de Fenimore Cooper. Aunque hay ediciones de Cooper en España muy tempranas (1832) a esta muestra hemos traído dos novelas publicadas en los años veinte por la editorial Iberia en su excelente colección «Novela Aventura», y es que, como decíamos, al principio el *western* formaba parte de la aventura clásica. Tras él, autores como Harte, London u O. Henry,



son los que acercan la frontera a los americanos del este y a los europeos de más allá del Atlántico que, poco a poco, van asumiendo como propia esa mítica de sus descendientes norteamericanos. Para ser justos habría que decir que esa narrativa, firmada por los prestigiosos autores que acabamos de mencionar, solo es la veta literariamente más noble del escaparate fascinante sobre el Lejano Oeste que les era ofrecido a los occidentales. Desde mediados del XIX se editaban centenares de *dime novels* de literatura popular, en tiradas de miles de ejemplares y protagonizadas por vaqueros, indios, forajidos y tramperos. Algunos escritores populares, como Ned Buntline o el coronel Prentiss Ingraham, responsables de esa primera comercialización masiva del *western*, eran conocidos tanto en Nueva York como entre los propios habitantes de la frontera. Si ellos escribían tu historia, pasabas de pistolero de tres al cuarto a leyenda viviente. Todo un caudal de pintura, literatura, ilustración, fotografía y más tarde el cine, la historieta y la televisión, llevaban la frontera hasta la costa este y desde allí desbordaba el Atlántico hasta llegar a la vieja Europa... Y en Europa daba sus frutos. Y de hecho, conviene no minusvalorarlos. De seguro que la infancia europea le debe su fascinación por el *western* tanto o más a Karl May, Emilio Salgari o J. Mallorquí que a los grandes maestros norteamericanos como Zane Grey, Ernest Haycox o James Oliver Curwood.

BUFFALO BILL
AVENTURAS EMOCIONANTES

BUFFALO BILL
AVENTURAS EMOCIONANTES
LA CAVERNA DE LAS CALAVERAS

DAVID L. WELLMAN
Angeles con espuelas

La Amazona de las Praderas
50

Ahora bien, esta adopción masiva de la frontera norteamericana como algo propio de todo el mundo occidental ¿Cómo se produce? ¿Cuándo se convierte el Lejano Oeste en una especie de patria cultural afín a una mayoría de americanos y europeos? Dando por supuesta la relevancia de los primeros escritores y pintores, Fenimore Cooper, Washington Irving, George Caleb Bingham, Bodmer o Catlin, a efectos prácticos vamos a personalizar el inicio de este proceso de popularización masiva en un nombre que ya mencionamos antes: Ned Buntline. Autor de centenares de folletines, marino, militar, periodista, conferenciante antialcohólico a la par que borracho, actor y autor de teatro..., según él mismo también explorador y empresario, viajaba por el Oeste buscando anécdotas para sus increíbles artículos y descabelladas novelas. Asediando a Wild Bill Hickok para que le proporcionara material novelable, conoció a William F. Cody y quedó fascinado. Le convirtió en protagonista de *Buffalo Bill: The King of the Border Men*, que inicia su publicación seriada en diciembre de 1869 en el *New York Weekly*. Entre Buntline, Prentis Ingraham y otro montón de colaboradores, acumularon aventuras y anécdotas sobre William F. Cody. La cima de su popularidad literaria se alcanzaría con las más de 500 aventuras publicadas entre 1901 y 1912 en *The Buffalo Bill Stories: A Weekly Publication*. En la muestra puede verse un tomo con ejemplares de la traducción española, realizada por la editorial Sopena en los años veinte, que aquí se tituló *Buffalo Bill. Aventuras emocionantes*. La creación de un héroe popular de tales dimensiones va a tener otras consecuencias. Por de pronto, siguiendo una idea que el gran empresario circense norteamericano Phineas T. Barnum ya había puesto en práctica, la de un espectáculo en vivo de la frontera con jinetes, indios y *cowboys*. Buffalo Bill monta su propia compañía: *The Wild West Rocky Mountain and Prairie Exhibition* en 1883. Poco después como *The Buffalo Bill's Wild West Show* conocía un éxito arrollador en Estados Unidos y Europa, donde tuvo admiradores como el rey

Eduardo VII, o el futuro káiser Guillermo II. Paseó repetidamente su espectáculo por el Viejo Continente siendo visto y aclamado por centenares de millares de europeos. Quizá, a cien años de distancia de las últimas giras europeas del espectáculo de Buffalo Bill, hemos perdido la capacidad de darnos cuenta de lo que contribuyeron a que la frontera norteamericana se incorporara a la cultura popular europea. Cody era un excelente publicista que preparaba el terreno con entrevistas y anuncios en prensa y luego ofrecía a los notables de la ciudad ir dentro de la diligencia de Deadwood que era asaltada durante el show. Quedaban fascinados. El espectáculo de Buffalo Bill se presentó en 1890 en Múnich, y en sus dieciocho funciones, con unos 5.000 espectadores por función, todas las entradas se agotaron. El *show* se anuncia, precisamente, en las mismas publicaciones en las que tres años más tarde Karl May publicará su primera historia de Old Shatterhand y Winnetou. En Italia el encandilado, además de decenas de miles de florentinos, romanos y napolitanos, fue el mismísimo Emilio Salgari. En palabras del historiador William F. Urban «el *western* en Italia va desde la gira de 1890 de Buffalo Bill hasta *Por un puñado de dólares*».

Y hablando de *western* y Clint Eastwood conviene señalar que entre carteles de cine, álbumes de cromos y pieles rojas de juguete brillan, por decirlo así, dos aportaciones procedentes de la frontera real y no de una ficción de frontera: un revólver Colt Navy como el que

O BILL'S WILD WEST
S OF ROUGH RIDERS OF THE WORLD.
COL. W. F. CODY
BUFFALO BILL
WILL APPEAR
AT EVERY PERFORMANCE
IANS, REPRESENTING VARIOUS TRIBES, CHARACTERS AND PECULIARITIES OF THE WILY DUSKY WARRIORS IN SCENES FROM
ACTUAL LIFE GIVING THEIR WEIRD WAR DANCES AND PICTURESQUE STYLE OF HORSEMANSHIP.

llevaba Eastwood en *Por un puñado de dólares* o en *El fuera de la ley*, que pertenece a la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, y un tocado indio auténtico —¿apache, quizá?— de la misma colección y cedido para la ocasión por su propietaria.

El *western* había alcanzado popularidad mundial. Y en opinión de quien firma estas líneas eso ocurre entre la década final del XIX y los años previos a la Primera Guerra Mundial (1914-1919). En ese periodo, coincidiendo con las giras europea del *The Buffalo Bill's Wild West Show*, se acumulan las ediciones de obras de Karl May, Salgari, Cooper, Ballantyne, Mayne Reid y otros. A eso se suma la publicación en revistas continentales al estilo de *El mundo de las aventuras* (Barcelona, década de 1890), que aquí traemos, de narraciones apócrifas sacadas de *dime novels* americanas; ediciones de las aventuras de Buffalo Bill y de Texas Jack y la circunstancia habitual de que casi cualquier héroe del folletín norteamericano o europeo acaba teniendo algún episodio con pieles rojas de por medio. Curiosamente los primeros grandes maestros de la literatura *western* americana llegan a ser populares en Europa con posterioridad a los escritores de aventuras europeos fascinados por la frontera. Eso sí, cuando llegan, llegan para quedarse. Coinciden con los primeros seriales de cine *western* de Tom Mix o William S. Hart y llenan las colecciones de revistas populares de aventuras hasta la Segunda Guerra Mundial. En esta exposición hemos hecho una representativa selección de esos autores. Los Zane Grey, Haycox y Curwood que copan las listas de *best-seller* americanos, aquí se ven editados con cierta prontitud, bien en colecciones específicas dedicadas a ellos (Juventud, por ejemplo), o, como puede

verse en los siguientes ejemplos, en publicaciones más genéricas como la colección «La Novela Azul» de la editorial Juventud –por ejemplo *La heroína de Fort Henry* (Juventud, 1936)–; o la excelente colección de Molino, «Biblioteca Oro serie azul», dedicada específicamente a la aventura y que publica a primeros espadas del *western* americano de los años treinta y cuarenta. Véanse las hasta aquí traídas ediciones de Rex Beach *En los pastos salvajes*

y Jackson Gregory *El enemigo del sol*. De esta etapa es también «Aventuras» de editorial Hymsa —Evan Evans, (*Montana y Rubriz*) y Caddo Cameron (*El enigma de Rio Grande*)— colección que muestra bien el proceso de independización del *western* respecto al más amplio apartado de la aventura, ya que, con el tiempo, se desgajarían de la colección principal subseries dedicadas a la aventura histórica, el género policiaco y el *western*. El de estas publicaciones sería el formato típico de la literatura popular en España hasta que, mediados los cuarenta, se hace más habitual la edición en un tamaño menor y luego el bolsilibro. De esta etapa hemos traído hasta nuestras vitrinas un ejemplo de lo que se denominó «mini libro», *La ruta de los cuatreros*, de Marcial Lafuente Estefanía, sin duda nuestro más prolífico autor de *western*; y alguna muestra de colecciones populares de los años cincuenta, como «Novelas del Oeste», este caso con un título firmado por J. Figueroa, seudónimo del escritor catalán José Mallorquí que, ya con su nombre auténtico, crearía la famosa serie de *El Coyote*, el más célebre de los personajes y la más exitosa de las series del western español.

Cuando se inician los años cincuenta la voz cantante en la creación de *western* ya no es de los escritores y el mundo del libro. El acercamiento del público al universo *western* tiene cauces más caudalosos que los previos. Seguro que por cada lector de *Pequeño Gran Hombre*, la novela de Thomas Berger, al menos cincuenta personas han visto la película protagonizada por Dustin

Fotografía de distribución
de la película *La venganza de un hombre llamado Caballo*, 1976.
Filmoteca española

Hoffman. En España, si tres mil personas han leído *Un hombre llamado Caballo*, a lo largo de los años tres millones han visto la versión fílmica de Silverstein. A partir de los años cincuenta será el cine quien capitaneé la rama *western* de nuestra cultura popular. Bueno, el cine y la televisión. Desde una fecha tan temprana como 1949 empiezan series de televisión como *El llanero solitario* o *Cisco Kid* a hacerse con millones de seguidores. Primero en Estados Unidos y luego en el resto del mundo televisivamente civilizado. *Caravana*, *Daniel Boone*, *El Virginiano*, *Bonanza* o *Jim West* son series que nos suenan a los que pasamos de determinada edad. Y algunos aún recordamos series dedicadas al público infantil como *Rin-Tin-Tín* o *Furia* –incluso se vertían al tebeo, como puede verse en ese tomo de *Rin-Tin-Tín* que habita temporalmente en nuestras vitrinas–. Hasta el año 2000, más de 130 series *western* habían hecho incursión, con fortuna dispar, en la

CERES
PRESENTA UNA SUPERPRODUCCION
JOHN WAYNE
MAUREEN O'HARA
VICTOR
Mc. LAGLEN
mac
RIO
GRANDE
CLAUDE JARMAN Jr. · BEN JOHNSON · HARRY CAREY Jr. · J. CARROL NAISH
DIRECTOR
JOHN FORD

pequeña pantalla. Sí, pero no por ello dejaron de seguir apareciendo buenos relatos, novelas e ilustradores en papel impreso. En Estados Unidos las revistas *pulp* venían publicando relatos y novelas seriadas desde mediados del XIX. El periodo que va desde los años veinte a los sesenta, es el momento dorado del *western* literario. Relatos y novelas aparecían en publicaciones muy rústicas (*pulp*) como el par de ejemplares del *Western Story* de la casa Street & Smith's que pueden verse en nuestra exposición. Luego, algunos, se editaban en libro para otros sectores de público. Son autores como Ernest Haycox, Frank Gruber, Willa Cather, Warner Bellah, etc... Hemos traído hasta aquí algunas muestras de ediciones españolas de los años cincuenta o sesenta de estos autores. De todas maneras, esta pléyade de grandes escritores de *western*, por azares del mundo editorial, pasó desapercibida e infravalorada aquí en España. Por ello era necesario volver

sobre títulos como *Bajo cielos inmensos* (*The Big Sky*) de A. B. Guthrie, o los cuentos de Dorothy Johnson (*Indian Country*) y dar oportunidad a los lectores españoles de disfrutar ahora de lo mejor del *western* clásico. Como se decía renglones atrás, desde los años cincuenta el protagonismo en el apartado cultural *western* es del cine y la televisión, pero mil facetas más comparten esa referencia temática en lo cotidiano. Cromos, plumiers, disfraces de vaquero, recortables, fuertes de madera, incluso tipis indios a escala reducida y, sobre todo, las miniaturas en plomo, plástico o resina. Indios de juguete como estos magníficos ejemplares que se pueden ver en la muestra debieron de habitar los cajones de un buen número de viviendas europeas y americanas. Ahora habitan, fundamentalmente, los estantes nostálgicos de muchos adultos. Los que aquí se pueden contemplar son fruto de una dura negociación con el comisario de esta exposición, Miguel Ángel Blanco, para que se deshiciera temporalmente de ellos a beneficio de despertar las añoranzas y recuerdos de un buen puñado de nuestros visitantes. También el cine generó manifestaciones artísticas vinculadas a su ámbito industrial. Nos referimos por ejemplo a la cartelería, donde artistas como Jano –por ejemplo en el cartel de *Por un puñado de dólares*– siguieron cosechando éxitos ya conseguidos como portadistas o ilustradores de libros. Se entremezclaban dibujos, siluetas y frases para prometer emociones irrechazables, para componer en una sola imagen algo

tan incitante como lo que hoy se logra con un tráiler o un *teaser*. Todo un arte. La Filmoteca Española ha aportado a la exposición algunos ejemplares excelentes de estos reclamos; y como ninguna regla hay que impida manifestar las preferencias propias, el que firma estas líneas se inclina por sugerirle al espectador que se fije en los magníficos carteles de *Fort Apache* y *Río Grande*. No son una escena, sino todo un resumen de elementos argumentales excelentemente expuestos. Las dos versiones del cartel de *Soldado azul* permiten, al compararlos, ver como se resalta o atenúa el protagonismo de los actores jugando con la tipografía, o como se distancia o se incrusta en la escena de caballería la figura femenina, buscando conseguir unos efectos u otros: sensualidad, distancia, implicación...

"FORT APACHE"

WAYNE O'HARA
RIO GRANDE
JOHN FORD

EN EL OESTE

LA VENGANZA DEL
ZORRO
AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS

FORASTERO

La obra cumbre de la cinematografía americana
CEPICSA
LA DILIGENCIA
9 vidas extrañas en un accidentado y emocionante viaje a través del Oeste Americano.
Claire TREVOR John WAYNE
George BANCROFT
Director: JOHN FORD
Thomas MITCHELL-Andy DEVINE-John CARRADINE-Louise PLATT-Donald MEEK-Berton CHURCHILL

Hasta aquí el recorrido general por los objetos y caminos del *western* referido a lo popular. Sin embargo, sí procede dedicar un último par de párrafos a comentar someramente la aclimatación de este universo originalmente norteamericano a tierras europeas. Por lo general cada país hace al género alguna aportación propia en forma de figura relevante o de peculiaridad nacional.

El Reino Unido recibe y crea *western* casi al unísono con Estados Unidos. Mayne Reid, y M. R. Ballantyne están escribiendo entre 1850 y 1870. Sus obras se difunden ampliamente por el resto de Europa, junto con las de los clásicos americanos. En la muestra se expone precisamente un tomo de obras completas de Mayne Reid publicado en España en una época tan temprana como 1904, aunque hay ediciones españolas de Mayne Reid ya en 1860. Francia recibe pronto y bien al *western* americano y publica sus clásicos. También aporta un temprano y gran autor para el género: Gustave Aymard, que, además de escritor de folletines *western* desde 1854, será trampero, buscador de oro y se casará con una comanche. Una de sus obras en la editorial Artheme Fayard ha llegado hasta esta muestra. Sin embargo, la mejor aportación de Francia habría que otorgársela al cómic, donde con *Blueberry*, *Comanche*, o *Jonathan Cartland* el *western* raya las máximas alturas. Como ya comentamos, Emilio Salgari tuvo el placer de asistir a una de esas representaciones que *The Buffalo Bill's Wild West Show* realizó en suelo italiano. Quedó fascinado y convirtió a Buffalo Bill en protagonista de alguna de sus novelas. A través de Salgari y de la gran industria americana del cine y la televisión Italia se sumó a la devoción por las Grandes Llanuras, los *cowboys* y los pieles rojas y dará, décadas más tarde, trabajo e influjo a tres de los renovadores del universo *western*: Sergio Leone, Ennio Morricone y Clint Eastwood.

Para los alemanes *western* y Karl May son sinónimos. Además los alemanes produjeron sus propias *dime novels*. Entre 1906 y 1909 la casa Verlaghaus für Volksliteratur und Kunst publica

LUCHA DE RAZAS
PIELES ROJAS
CONTRA
BLANCOS

LUCHA DE RAZAS
PIELES ROJAS
CONTRA
BLANCOS

LUCHA DE RAZAS
PIELES ROJAS
CONTRA
BLANCOS

LUCHA DE RAZAS
PIELES ROJAS
CONTRA
BLANCOS

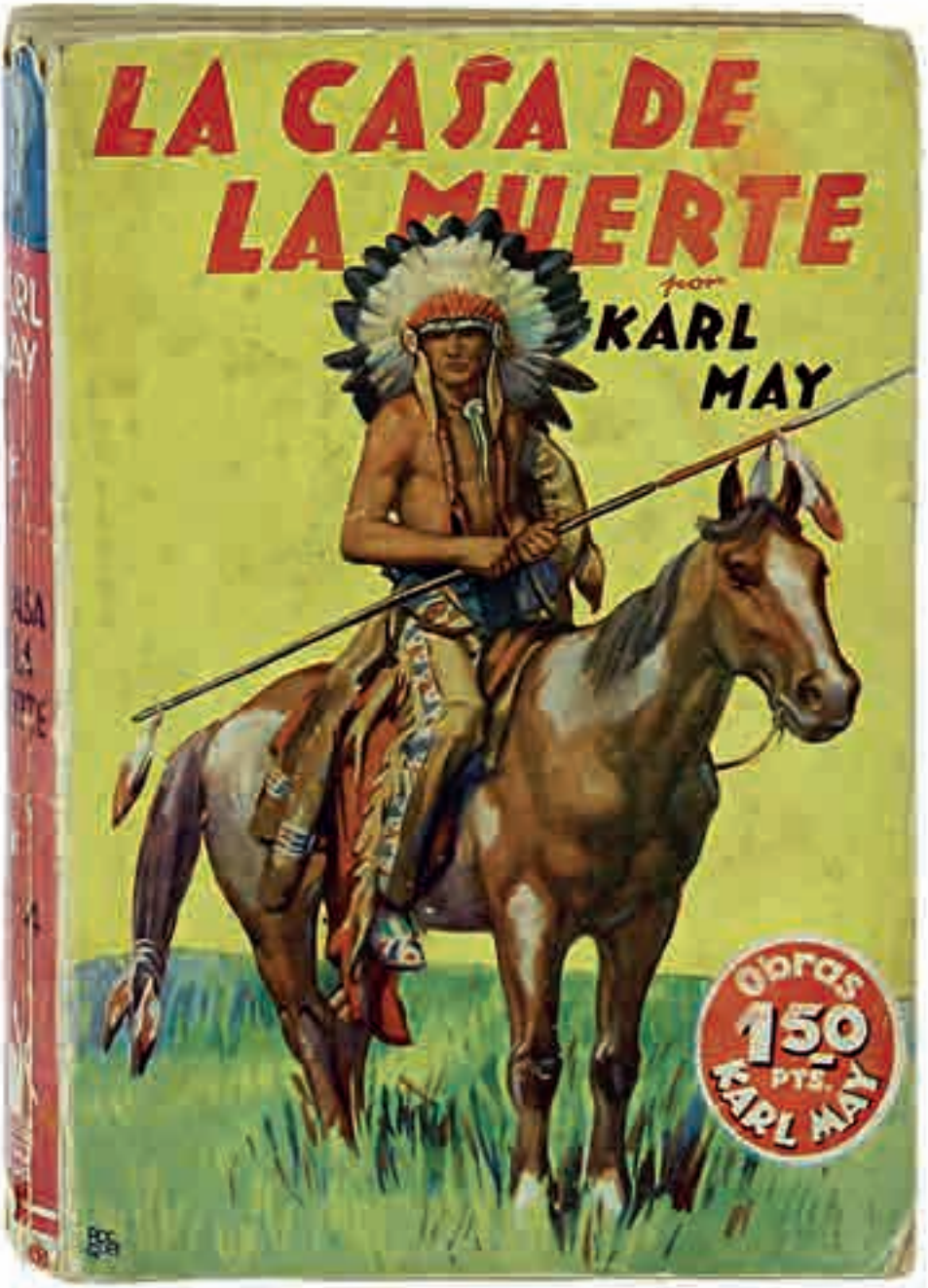
LUCHA DE RAZAS
PIELES ROJAS
CONTRA
BLANCOS

LUCHA DE RAZAS
PIELES ROJAS
CONTRA
BLANCOS

LUCHA DE RAZAS
PIELES ROJAS
CONTRA
BLANCOS

LUCHA DE RAZAS
PIELES ROJAS
CONTRA
BLANCOS

LUCHA DE RAZAS
PIELES ROJAS
CONTRA
BLANCOS


LA CASA DE LA MUERTE
por
KARL MAY
Obras
150
PTS.
KARL MAY

Sitting Bull Der Letzte Häuptling Der Sioux-indianer y luego *Berühmte Indianer Häuptlinge*, 180 cuadernillos con excelsas ilustraciones de Alfred Roloff. De una versión española, casi contemporánea *Lucha de razas. Pieles rojas contra blancos* también traemos muestras. Pero es Karl May la mayor aportación alemana al *western* universal. Este escritor de aventuras desarrolló buena parte de sus mejores novelas –el ciclo de Old Satterhand y Winnetou– en el Lejano Oeste. El éxito del alemán fue grandioso y perdurable. Y sus novelas se tradujeron rápidamente al francés, español, inglés, italiano... Algunas de las excelentes portadas de Bocquet para la edición española pueden verse en las vitrinas dedicadas a la cultura popular.

Pero también el cine y el cómic recogieron las aventuras de Old Shatterhand y Winnetou. Uno de los carteles que las publicitaban ha llegado cedido a la muestra que ahora se presenta: *Winnetou 1.Teil*, que aquí se llamó *Furia apache*. Siete películas ligaron la figura de Lex Barker al mito de Karl May. Y el éxito de la experiencia puede medirse también en la vinculación laboral de Barker con el cine alemán, para el que se convirtió en una estrella. Un álbum de cromos dedicado a una de esas películas y un disco donde Lex Barker interpretaba y posaba en su papel de hombre de la frontera dan muestra del inmenso éxito alcanzado por estas películas.

Mucho de lo expuesto en estas vitrinas proviene de editoriales españolas. Lógico, puesto

que la exposición se celebra aquí. De la categoría de los ilustradores españoles dan cuenta las portadas de Bocquet, Lozano Olivares y otros. Del interés por el tema, la presencia de obras de divulgación como la excelente enciclopedia de Oliver La Farge sobre indios americanos. Y de la fuerza de esa incorporación al imaginario cultural español la existencia de un autor de calidad contrastada como José Mallorquí y la inmensa proliferación de literatura popular que llenaba los quioscos españoles hasta bien mediados los setenta. Ha sido así en España como, con matices, en toda Europa. Libros, revistas, discos, carátulas de cine, soldados de plástico, cromos, folletos publicitarios... Podría haberse reunido una colección extensísima, pero los espacios físicos y las vitrinas no lo son. Hemos seleccionado algunas publicaciones, más inhabituales que raras, y redactado unas líneas introductorias para que los visitantes conozcan un poco cómo y cuándo el *western* entró a formar parte de nuestra cultura. Esperemos que muchos visitantes de la exposición se reencuentren con esta raíz cultural *western* que muchos tenemos y resuene en ellos *la ilusión del Lejano Oeste*. Ojalá.

WINNETOU II

BIBLIOTECA DEL BOSQUE

MIGUEL ÁNGEL BLANCO

BAJO LA LUNA COMANCHE

Miguel Ángel Blanco

Cráneo de bisonte (*bison* s. p.)
Museo Nacional de Ciencias Naturales
(CSIC), Madrid

En los territorios del suroeste de los Estados Unidos que formaron la Comanchería –Nuevo México, Colorado, Kansas, Oklahoma y Texas– aún se llama «luna comanche» al plenilunio. En esas noches luminosas, quienes fueron los más habilidosos jinetes y los más crueles guerreros cabalgaban sin descanso para mantener el imperio del terror sobre los colonos blancos que les habían arrebatado sus tierras. Esos parajes, aún hoy poco densamente poblados, conservan su magnificencia geográfica y su espesor histórico, atravesado de flechas y aventuras. Este homenaje a las tribus indias y a los artistas pioneros del Lejano Oeste –un viaje a las profundidades de la imaginación– tiene su origen, como en el mundo del conocimiento trascendente de los indios, en una «visión»: la del Monument Valley bajo la luna llena, a caballo; que me hizo comprender la vitalidad espiritual de un paisaje portentoso que transmite la conexión con la naturaleza sagrada del nativo americano.

Esa conexión tiene su origen en la fascinación infantil, que después se hizo adulta, por el Oeste, adquirida a través del cine, la televisión –*Daniel Boone*, *Bonanza*...– y los libros, entre los que he de destacar uno que no se caía de mis manos, *Maravillas del mundo. Los indios americanos*, del antropólogo y defensor de los derechos de los pueblos indígenas Oliver La Farge, junto a los volúmenes de tebeos de *cowboys* e indios encuadernados por mi padre para mí. Como artista de la naturaleza me he interesado por el arte y la cultura de las tribus, lo que ha afianzado mi admiración por su capacidad de interpretar las señales naturales y por su atención a las fuerzas sobrenaturales, sin dejar de reconocer su valentía, capaz de inflamar las praderas. He hecho mío un ideal de vida que, de los lakota a los navajo, buscaron los indios: «caminar en la belleza», armonizando tierra y cielo, cuerpo y espíritu.

Es un honor poder reunirme con los tres artistas-aventureros protagonistas de esta exposición que se adentraron en estos

territorios inmensos y hostiles: Catlin, Bodmer y Curtis. Con Catlin y Curtis, en particular, comparto el entusiasmo y el tesón necesarios para desarrollar un proyecto que compromete toda una vida artística: la Galería India de Catlin, *Los indios de Norteamérica* de Curtis y, en mi caso, la *Biblioteca del Bosque*, de la que traigo 13 libros-caja, de los 1.148 que la integran, realizados con materiales procedentes de aquellas tierras.

Iniciación. Como los hopi, danzo con la serpiente, en el *Desierto blanco en Nuevo México* [cat. 73]. Alucinación en White Sands, el gran espejo de arena de yeso, con la que dibujo símbolos como los navajo en la ceremonia yeibichai. Las vértebras de víbora se entrechocan dentro de la caja con el ritmo de la sonaja medicina, exorcizando el espíritu de Pavla Blanca, que según los apache se aparece buscando aún a su difunto prometido, Hernando de Luna, muerto en este desierto blanco en el que finalizó el viaje de Coronado, al que acompañaba.

En el desierto se da la vida al límite. Así lo afirman los esqueletos de cactus de *La Rumorosa* [cat. 74], en la Sierra de Juárez, una de las formaciones rocosas más impresionantes de un lugar que fue y sigue siendo frontera. La atravesé desde Tijuana, donde llevé en 2004 la exposición *Botánica*, a Mexicali, a lo largo de una de las carreteras más peligrosas del mundo, a 50 grados de temperatura.

Volví al Oeste en la primavera de 2010, visitando los estados de Arizona, Nuevo México, Utah y Colorado. Los viejos enebros del Monument Valley, en territorio navajo, son como las leyendas del Oeste: medio muertos, medio vivos. *The Juniper Tree* [cat. 75] equipara la antigüedad geológica del valle, cuya tierra ensangrentada recogí aquella noche, con la admirable capacidad de supervivencia botánica de los enebros; a los pies del butte El Elefante, subí a un *Juniperus* y el crujido de las ramas secas se extendió a través del silencio del valle, por el que he hecho volar las semillas volantes –elemento alado– que trae el viento desde Taos.

[Cat. 73] Miguel Ángel Blanco
393. Desierto blanco en Nuevo México, 20-11-1990
4 páginas de papel de estraza y papel hecho a mano con sellos de letras. Caja: esqueleto de víbora y arena de yeso cristalizado de las dunas del White Sands National Monument, Nuevo México, 133 x 197 x 18 mm
Colección del artista

[Cat. 74] Miguel Ángel Blanco
929. La Rumorosa, 8-10-2004
6 páginas de papel verjurado y papel vegetal con estampación fotográfica y con frotaciones de cactus. Caja: esqueletos de cactus secos de La Rumorosa, piedras graníticas y arena del desierto de Mexicali, Tijuana, México, 200 x 285 x 50 mm
Colección del artista

[Cat. 75] Miguel Ángel Blanco
1093. The Juniper Tree, 23-7-2010
8 páginas de papel verjurado y papel vegetal con impresiones fotográficas y superposiciones de arena. Caja: ramas y semillas de *Juniperus osteosperma* y tierra del Monument Valley, Arizona. Semillas volantes del Monte Sagrado de Taos, Nuevo México, 200 x 285 x 60 mm
Colección del artista

[Cat. 76] Miguel Ángel Blanco
1094. El ojo del albaricoquero en Bishop's Lodge, 26-7-2010
8 páginas de papel verjurado y papel vegetal con impresiones fotográficas. Caja: nudo de madera seca del gran albaricoquero (*Prunus armeniaca L.*) en la sierra de la Sangre de Cristo en Santa Fe, Nuevo México, sobre grafito de Oaxaca, 166 x 245 x 60 mm
Colección del artista

[Cat. 77] Miguel Ángel Blanco
1095. Pow-wow. El vuelo del faisán salvaje de Iowa a Albuquerque, 28-7-2010
6 páginas de papel verjurado y papel Velin de grabado con frotaciones y gofrados de acículas y cortezas de pino. Caja: alas de faisán salvaje de Iowa, acículas de pino de Nativo Lodge en Albuquerque, Nuevo México, selenita de Marruecos y ulexita de California sobre relieve de arena del Monument Valley, Arizona
220 x 420 x 52 mm
Colección del artista

Los viejos árboles hablan también del pasado colonial. Los misioneros españoles llevaron el albaricoque a América y el árbol abunda en el entorno de Santa Fe, ciudad fundada en tiempos de Juan de Oñate y final de la ruta de su mismo nombre primero y del ferrocarril después, arteria de aventureros hacia el Oeste. Hace décadas que murió el albaricoquero próximo al histórico Bishop's Lodge, construido a mediados del siglo XIX por el audaz obispo Jean-Baptiste Lamy, pero sigue en pie. En *El ojo del albaricoquero en Bishop's Lodge* [cat. 76] nos enfrentamos a la mirada lígnea de este anciano de la sierra de la Sangre de Cristo, testigo de tantas historias, ante un fondo estelar de grafito de Oaxaca.

Uno de los motores de aquel viaje fue el pow-wow, o Gathering of Nations, de Albuquerque, donde se reúnen cada año unos 3.000 indios de alrededor de 500 tribus de Estados Unidos y Canadá para lucir su artesanía, sus tradiciones y sus danzas, reivindicándose como cultura. *El vuelo del faisán salvaje de Iowa a Albuquerque* [cat. 77] hace remontar el vuelo conjuntamente a unas alas de faisán que me entregó allí un lakota, henchidas del poder del viento y otro elemento natural aéreo, las acículas de pino, que planean en muchos de mis libros-caja.

Cerca de allí se encuentra *The Petrified Forest* [cat. 78], en el que se puede caminar a través del bosque triásico de *Araucarioxylon arizonicum* en un atronador silencio y con la tranquilidad de que ya nadie podrá alterarlo. Las extensiones de troncos fosilizados se pierden en el horizonte, hacia Holbrook –donde conseguí estas astillas de xilópalo–, población también célebre entre los interesados en las ciencias por el enorme meteorito que estalló sobre sus cielos en 1912, fragmentándose, se calcula, en 16.000 pedazos. La tonalidad de las imágenes que nos introducen en este paisaje evoca las de los fotocromos de William Henry Jackson que, cómo no, también pasó por allí y fotografió los árboles de piedra.

[Cat. 78]
Miguel Ángel Blanco
1096. The Petrified Forest, 31-7-2010
8 páginas de papel de amate de Morelos, México, y papel vegetal con impresiones fotográficas en color alterado. Caja: xilópalos del Bosque Petrificado y astillas de Holbrook, Arizona, calcopirita irisada de México y tierra del Monument Valley, Arizona, 200 x 285 x 52 mm
Colección del artista

No siempre necesitamos mucho espacio para expresar una gran magnitud. Toda la larga y portentosa erosión del *Gran Cañón* [cat. 79], tantas veces laureada por los artistas, está presente en una pequeña piedra recogida en el cauce del Colorado. Nunca hubo oro allí pero he depositado una pepita sobre la piedra en recuerdo de aquella «fiebre del oro» que toma hoy nuevas guisas: se cuentan por centenares las concesiones para extraer uranio en el perímetro del Parque Nacional, lo que es motivo de gran preocupación para los conservacionistas. La pepita procede de Willow Creek, población creada por los trabajadores chinos de las minas y las serrerías en el condado de Humboldt, California.

El Gran Cañón es sobrevolado por las águilas. Tras una de sus visiones, Alce Negro tomó el nombre de *Ala de águila que se despliega* [cat. 80]. Si el bisonte era para los indios el animal más poderoso sobre la tierra, el águila lo era en el aire. Sobre la cabeza, en armas y objetos rituales, las plumas, como vimos, tienen un significado; son, ante todo, prueba de valentía pero también representan los rayos solares y pueden hacer referencia al legendario Pájaro del Trueno, *Thunderbird*. Tomar las plumas de un águila, que debía estar viva, era un ceremonial en sí que exigía la protección frente a su excesivo poder; este quedaba impregnado en las plumas y en los silbatos que se hacían con los fémures. En el libro aparecen también unas plumas de faisán con las que recordamos a los mandan, que se llamaban a sí mismos, según Catlin, el Pueblo de los Faisanes, o *See-pohs-ka mi-mah-kah-hee*.

[Cat. 79] Miguel Ángel Blanco
1104. Gran Cañón, 3-3-2011
4 páginas de papel de amate y papel de lokta de Bután con dibujo a lápiz y cera. Caja: esquisto, piedra del Gran Cañón del Colorado, Arizona, pepita de oro de Willow Creek, condado de Humboldt, California, y arena del Monument Valley, Arizona, sobre resina roja, 80 x 150 x 40 mm
Colección del artista

[Cat. 80] Miguel Ángel Blanco
1120. Ala de águila que se despliega, 25-11-2012
4 páginas de papel de pochote, México y papel con aceite de linaza con dibujo y auras de plumas. Caja: ala derecha de águila real (*Aquila chrysaetos homeyeri*) o águila dorada y ala derecha de faisán dorado (*Chrysolophus pictus*) sobre parafina, 305 x 400 x 60 mm
Colección del artista

[Cat. 81] Miguel Ángel Blanco
1145. Secuoya roja, 17-6-2015
4 páginas de papel de amate teñido y papel de pochote, México. Con diagramas y líneas de fuego. Caja: xilópalo de secuoya arizónica del periodo cretácico del Bosque Petrificado, Arizona, y cuernas de ciervo sobre tierra del Monument Valley, Arizona, 362 x 362 x 60 mm
Colección del artista

[Cat. 82] Miguel Ángel Blanco
1146. 33 lágrimas de apache, 19-6-2015
4 páginas de papel reciclado cubierto de arena y quemaduras. Caja: gotas de obsidiana recogidas al pie de la montaña Apache Leap en Superior, Arizona, y roseta de ciervo sobre arena, 300 x 420 x 50 mm
Colección del artista

Convoco a otro gran jefe y hombre medicina, Toro Sentado, cuyo tambor cuadrado con cuernos de búfalo, que me impresionó en el National Museum of American Indian, ha inspirado el libro *Secuoya roja* [cat. 81], con un gran xilópalo del Bosque Petrificado en el que los anillos rojizos dibujan la expansión del sonido –de gran importancia en las invocaciones indias–, que se transmite a las páginas en líneas de fuego, y las cuernas, esta vez de ciervo, asoman sobre él como elementos percusivos.

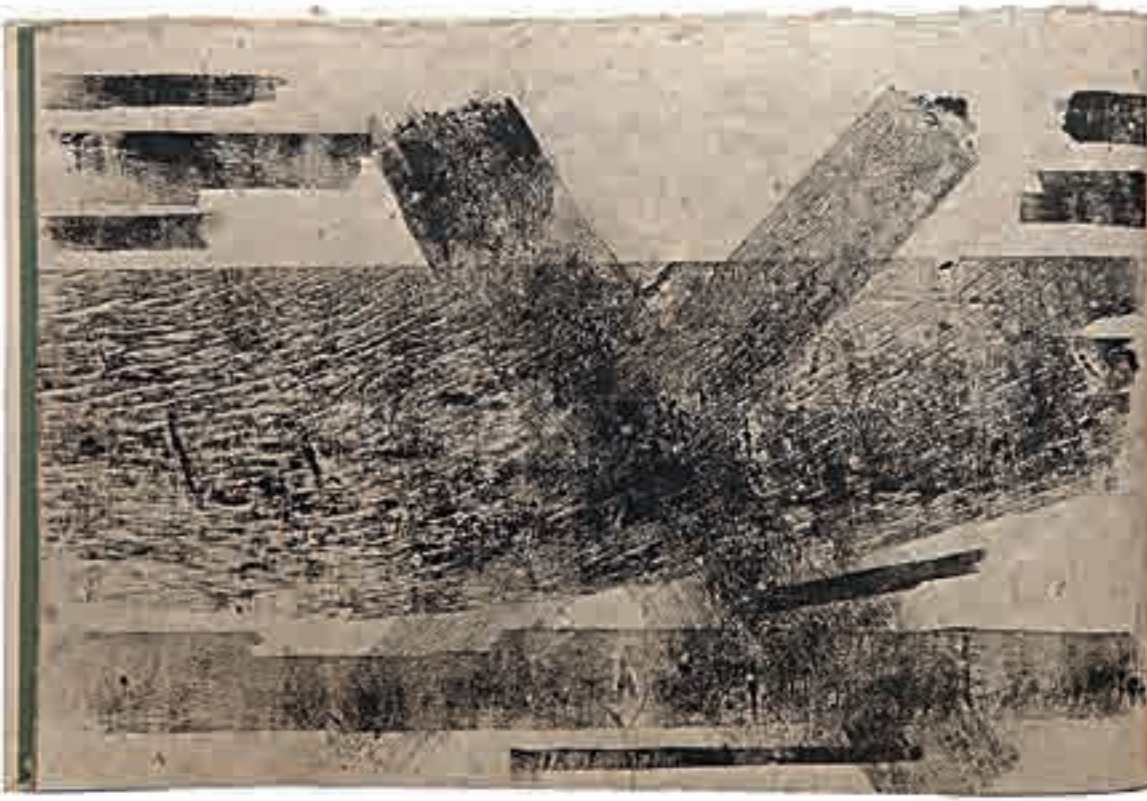
Recordemos que, tradicionalmente, los tambores indios se hacían con secciones ahuecadas de troncos, cubiertas con pieles de ciervo, búfalo o caballo. Se cree que ese tambor se utilizaba para llamar mágicamente a los búfalos, a los que querría atraer hacia nosotros con esta madera inmemorial.

Entre 1838 y 1839, 15.000 cherokees fueron expulsados de sus tierras en Georgia para desplazarlos a Oklahoma, en un recorrido de 1.900 kilómetros en el que murieron, se cree, 4.000 personas. El éxodo se llamó «El sendero de las lágrimas» (*Trail of Tears*). La tristeza por el genocidio del pueblo indio queda representada en las *33 lágrimas de apache* [cat. 82]; con ese nombre se conocen los nódulos de obsidiana que se encuentran, entre otras partes, en Arizona, donde sobrevive la leyenda que las cree formadas por el llanto de las mujeres de los 70 guerreros emboscados en Apache Leap por el general Stoneman en 1870. Las piedras volcánicas queman, metafóricamente, con su duelo las páginas de papel.

[Cat. 83] Miguel Ángel Blanco
1147. Señales, 23-6-2015
4 páginas de papel de amate cubierto de tierra de Monument Valley, Arizona, y *collage* con placas de mica. Caja: rodaja de *Pinus aristata* (5.000 años) de Schulman Grove en las White Mountains, California, corteza de secuoya gigante (*Sequoiadendron giganteum*) del Bosque Gigante, condado de Tulare, Sierra Nevada, California, y espejo de mica, Brasil, sobre resina y tierra del Monument Valley, 245 x 150 x 50 mm
Colección del artista

Las hogueras, cuidadosamente mantenidas en lugares elevados, permitían la comunicación entre los indios a largas distancias mediante señales de humo, pero también se empleaban espejos que, antes de la llegada de los blancos, eran de mica, muy utilizados entre los cree –casi todos los guerreros llevaban uno en una bolsa de piel de ciervo adornada con cuentas, que se colgaban del cuello– o los lakota con fines cinegéticos, bélicos e incluso eróticos. Los destellos de las placas de mica en *Señales* [cat. 83] codifican el diálogo entre dos de los ejemplares arbóreos más venerables de Estados Unidos: una de las más altas secuoyas del Bosque de los Gigantes y el árbol más antiguo del planeta, un *Pinus aristata* de 5.000 años que vive en las estribaciones de las White Mountains.

Uno de los grandes deseos de los indios era el de ser transparentes en la naturaleza, mimetizándose así con el paisaje y no dejando rastro en él. Con pieles de corteza de cerezo silvestre de mi centro del mundo, el valle de la Fuenfría, he confeccionado una *Máscara, piel de árbol* [cat. 84] en la que veo la presencia camuflada de la mirada india, siempre kilométrica. Y para que llegue aún más lejos, la acompaño con dos piedras moki de los indios hopi, de Utah, que utilizan en ceremoniales chamánicos para contactar con los ancestros, con los espíritus animales del individuo, sus tótems.



[Cat. 84] Miguel Ángel Blanco
1148. Máscara, piel de árbol, 28-6-2015
4 páginas de papel de fibras vegetales con xilografías.
Caja: dos piedras moki de los indios hopi de Utah y cortezas de cerezo silvestre del valle de la Fuenfría, Madrid, sobre sílice y parafina, 400 x 600 x 45 mm
Colección del artista

Cierro el viaje a las profundidades de estos territorios a través del gran misterio de *Plumas muro* [cat. 85]. Es una cortina o velo de plumas de cuervo que, si pudiéramos atravesar, nos daría paso a otra dimensión. El negro es un color medicina. Los indios se pintaban la piel con el polvo rascado de una madera quemada y a veces, contaban los tramperos, lo mezclaban con pólvora, que lo hacía más brillante; esto en alguna ocasión provocaba accidentes como el de un bravo guerrero que, enteramente cubierto de pólvora, se había acercado a una hoguera y había explotado.

[Cat. 85] Miguel Ángel Blanco
654. Plumas muro, 30-9-1996
6 páginas de papel reciclado con aurografías.
Caja: plumas de cuervo y hojas de pino en cera y resina negra, 431 x 640 x 42 mm
Colección del artista

Cráneos de águila real, castor, oso, muflón, bisonte, lobo, búho, cuervo y picapinos. Museo Nacional de Ciencias Naturales (CSIC), Madrid

Tanto Catlin como Bodmer representaron las alineaciones de cráneos humanos y de búfalo en los poblados de los mandan. Los cráneos estaban llenos de poder, conservaban de alguna manera la energía vital, y eran utilizados en vestimentas ceremoniales y en rituales. Son casi incontables los animales que fueron sagrados o simbólicos para las diferentes tribus pero he elegido algunos para crear un espacio ceremonial, *Los animales del alma*, en el que nuestros propios cráneos se alinean con los suyos para provocar una serie de transmutaciones oníricas: el búfalo, el más sagrado, fuente de visiones, poderes y sustento; el oso pardo, animal medicina, que conoce las fuerzas subterráneas a través de las raíces y cuyas garras son trofeos y talismanes; el lobo, que dirige clanes en casi todas las tribus, es considerado, como el oso, el animal con espíritu más afín al humano y es el dios creador de los shosone; el castor, que es para los pies negros símbolo de sabiduría y se asocia a la pipa sagrada; el muflón o carnero de las Rocosas, cuya piel es sumamente valorada por los pueblo y los assiniboine y en cuyas cuernas los tramperos llevan la pólvora; el águila, ave de los guerreros, que otorga

el don de la visión clara y posee una poderosísima magia que impone numerosos tabúes –entre ellos el de comer su carne, lo que puede convertir al infractor en monstruo–; el búho real, de visión nocturna, símbolo de la muerte y mensajero de los fantasmas; el cuervo, inteligente, que significa buena suerte y que, en su versión albina, anunciará el fin del mundo a los mandan; y el picapinos, asociado a la amistad y a la felicidad, que concede un deseo a quien, tras oírle picar un árbol, dé tres palmadas.

Escuchar los sonidos de la naturaleza fue tanto una estrategia de supervivencia como una forma de conocimiento y comunicación con el Gran Espíritu. *Tatanka*, intervención sonora, es una combinación de biofonía, antropofonía y geofonía que pretende aproximarnos al retumbe subterráneo producido por las pezuñas de los búfalos sobre la hierba grasa: los visitantes podrán escuchar –gracias al apoyo técnico de Rafael Márquez, investigador del CSIC– el golpear de los pasos de quienes se adentran en la exposición e imaginar el estruendo de las manadas de decenas de miles de búfalos corriendo en las llanuras. Tras ellos,

GO WEST, young man.

LISTA DE OBRAS EN EXPOSICIÓN

Págs. 194-195
Edward S. Curtis, *La ceremonia yeibichai: el mendigo Tó neinilii, indio navajo, vestido con ramas de pícea*, c. 1904-1905
[Detalle de cat. 60]

Ilustración de cubierta del libro *En las fronteras del Far-West y La cazadora de cabelleras* de Emilio Salgari

[Cat. 1]
Dibujo de un bisonte. Acompaña a la «Relación de la jornada de las vacas de Cíbola» que hizo el sargento mayor Vicente de Zaldívar en la provincia de Nuevo México, 1598
Manuscrito. Dibujo en grafito sobre papel, 31 x 21 cm
Archivo General de Indias, Sevilla, inv.: MP-ESTAMPAS, 1

[Cat. 2]
Álvaro de Mejía
Derrotero de los ríos, caños, lagunas, montes, poblaciones, embarcaderos, varaderos y rancherías, existentes desde la ciudad de San Agustín hasta la barra de Ais, [1605]
Manuscrito. Aguada sobre papel, 17 x 169 cm
Archivo General de Indias, Sevilla, inv.: MP-FLORIDA_LUISIANA, 8

[Cat. 3]
Mapa de la Sierra Gorda y Costa del Seno Mexicano desde la Ciudad de Querétaro, que se halla situada cerca de los veinte y un grados hasta los veinte y ocho y medio en que está la Bahía del Espíritu Santo, sus Ríos, Ensenadas y Fronteras, hecho por Don Joseph de Escandón, Coronel del Regimiento de Querétaro, Teniente de Capitán General de la Sierra Gorda, sus Misiones, Precidios y Fronteras y Lugarteniente del Excmo. Señor Virrey de esta Nueva España para el reconocimiento, pacificación y pueble de la Costa del Seno Mexicano y las suyas, que de orden de su Excelencia reconoció este año de 1747, 1747
Manuscrito. Pergamino, 78,7 x 61,5 cm
Archivo General de Indias, Sevilla, inv.: MP-MÉXICO, 162

[Cat. 4]
Mapa del oriente de la provincia de Texas, desde Nueva Orleans y río Misisipi hasta los ríos Trinidad y San Jacinto, 1757
Papel, 34,3 x 33,4 cm
Archivo General de Indias, Sevilla, inv.: MP-FLORIDA_LUISIANA, 56

[Cat. 5]
Mapa del río Misisipi, dedicado al duque de Jovenazo por su servidor don Armando de Arce, barón de Lahontan, 1699
Manuscrito. Tinta y aguada en colores sobre papel, 74,5 x 52,5 cm
Archivo General de Indias, Sevilla, inv.: MP-FLORIDA_LUISIANA, 29

[Cat. 6]
Ignace-François Broutin
Mapa de Luisiana, río Misisipi, 1764
(Carte de la Louisiane)
Manuscrito en color. Papel montado sobre tela, 174 x 84 cm
Archivo del Museo Naval, Ministerio de Defensa, España, inv.: AMN 6-A-6

[Cat. 7]
José Antonio Alzate
Nuevo mapa geográfico de la América Septentrional Española, 1767
Manuscrito en color. Papel montado sobre tela, 177 x 211 cm
Museo Naval, Ministerio de Defensa, España, inv.: AMN 7-A-8

[Cat. 8]
Billete de 4 dólares de los Estados Unidos, emisión del 4 de noviembre de 1776
Papel, 10,3 x 7,4 cm
Archivo General de Indias, Sevilla, inv.: MP-MONEDAS, 2

[Cat. 9]
George Catlin
Las cataratas de San Antonio, 1871
(The Falls of Saint Anthony)
Óleo sobre cartón, 46 x 63,5 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[Cat. 10]
Henry Lewis
Las cataratas de San Antonio, Alto Misisipi, 1847
(Falls of Saint Anthony, Upper Mississippi)
Óleo sobre lienzo, 68,6 x 82,5 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[Cat. 11]
Albert Bierstadt
Las cataratas de San Antonio, c. 1880-1887
(The Falls of Saint Anthony)
Óleo sobre lienzo, 96,8 x 153,7 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[Cat. 12]
Thomas Cole
Expulsión. Luna y luz de fuego, c. 1828
(Expulsion: Moon and Firelight)
Óleo sobre lienzo, 91,4 x 122 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[Cat. 13]
Albert Bierstadt
Cinco retratos de indios norteamericanos, 1859
(Five Portraits of North American Indians)
Óleo sobre papel verjurado con preparación gris, 34,4 x 47,9 cm
Cortesía de The New-York Historical Society, Nueva York. Donación de Miss Adelaide Milton de Groot

[Cat. 14]
Albert Bierstadt
Puesta de sol en Yosemite, c. 1863
(Sunset at Yosemite)
Óleo sobre lienzo, 30,5 x 40,6 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[Cat.15]
Albert Bierstadt
Atardecer en la pradera, c. 1870
(Evening on the Prairie)
Óleo sobre lienzo, 81,3 x 123 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[Cat. 16]
Thomas Hill
Vista del valle de Yosemite, 1865
(View of the Yosemite Valley)
Óleo sobre lienzo, 137,2 x 180,3 cm
Cortesía de The New-York Historical Society, Nueva York. Donación de Charles T. Harbeck

[Cat. 17]
Carleton E. Watkins
Valle de Yosemite, California, c. 1865
(Yosemite Valley, California)
Fotografía a la albúmina, 40,2 x 52,4 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 18]
Carleton E. Watkins
Tres Hermanos, Yosemite, c. 1865
(Three Brothers, Yosemite)
Fotografía a la albúmina, 20,2 x 27,4 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 19]
William Henry Jackson
Torre del Diablo, c. 1892
(Devil's Tower)
Fotografía a la albúmina, 54 x 43 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 20]
William Henry Jackson
Mammoth Hot Springs, en lo alto de los Púlpitos, c. 1892
(Mammoth Hot Springs, top of Pulpits)
Fotografía a la albúmina, 43,2 x 53,7 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 21]
William Henry Jackson
Cráter del Castle Geyser y Crested Springs, c. 1892
(Crater of Castle Geyser and Crested Springs)
Fotografía a la albúmina, 40,6 x 53,6 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 22]
Detroit Photographic Co.
Puerto Marshall, Colorado, 1899
(Marshall Pass, Colorado)
Fotocromo, 20,4 x 53,8 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 23]
William Henry Jackson
Gran Cañón de Arizona, c. 1907
(Grand Canyon of Arizona)
Fotocromo, 31,3 x 62,6 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 24]
Timothy O'Sullivan
Cara sur de El Morro, Nuevo México, 1873
(South side of Inscription Rock, NM)
Fotografía a la albúmina, 20,3 x 27,5 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 25]
William Bell
Vista sur del Gran Cañón, río Colorado, paso Sheavwitz, 1872
(Looking South into the Grand Cañon, Colorado River, Sheavwitz Crossing)
Fotografía a la albúmina, 27,4 x 20 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 26]
Según Karl Bodmer
Selección de grabados de la serie *Viajes en el interior de América del Norte*, 1839-1843
(Travels in the Interior of North America)
Aguatinta con trazos de aguafuerte y manera negra iluminada a mano sobre

papel, dimensiones variables
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza:

[Cat. 26.1]
Tab. II
Estructura funeraria para un jefe siux
(Funeral Scaffold of a Sioux Chief)
37,2 x 43,2 cm

[Cat. 26.2]
Tab. 3
Mássika, indio sac / Wakusasse, indio meskwaki
(Mássika, Saki Indian / Wakusasse, Musquake Indian)
43 x 59,5 cm

[Cat. 26.3]
Tab. 8
Wak-Tae-Geli. Guerrero dakota
(Wak-Tae-Geli. Dakota Warrior)
59,5 x 43,2 cm

[Cat. 26.4]
Tab. 12
Noápeh, un indio assiniboine, y Psihdjä-Sáhpa, un indio yankton
(Noápeh, an Assiniboin Indian and Psihdjä-Sáhpa, a Yanktonan Indian)
43 x 59, 5 cm

[Cat. 26.5]
Tab. 13
Mató-Tope. Un jefe indio mandan
(Mató-Tope. A Mandan Indian Chief)
59,5 x 43,2 cm

[Cat. 26.6]
Tab. 14
Mató-Tope. Ataviado con sus atributos bélicos
(Mató-Tope. Adorned with the Insignia of his Warlike Deeds)
59,5 x 43 cm

[Cat. 26.7]
Tab. XVII
Pehriska-Ruhpa. Indio hidatsa
(Pehriska-Ruhpa. Moenitarre Indian)
59,4 x 41,8 cm

[Cat. 26.8]
Tab. 18
Danza del búfalo de los indios mandan
(Bison-Dance of the Mandan Indians)
39,1 x 57,1 cm

[Cat. 26.9]
Tab. 19
Interior de la cabaña de un jefe mandan
(The Interior of the Hut of a Mandan Chief)
39 x 57 cm

[Cat. 26.10]
Tab. 20
Sih-Chidä y Mahchsi-Karehde. Indios mandan
(Sih-Chidä and Mahchsi-Karehde. Mandan Indians)
59,5 x 43,2 cm

[Cat. 26.11]
Tab. 21
Utensilios y armas indias, 1840
(Indian Utensils and Arms)
44 x 60,5 cm

[Cat. 26.12]
Tab. 22
Facsímil de una pintura india
(Facsimile of an Indian Painting)
44 x 60,5 cm

[Cat. 26.13]
Tab. 23
Pehriska-Ruhpa. Guerrero hidatsa con el traje de la danza del perro
(Pehriska-Ruhpa. Moennitarri Warrior in the Costume of the Dog Dance)
59,5 x 43,3 cm

[Cat. 26.14]
Tab. 24
Abdih Hiddisch. Jefe hidatsa
(Abdih Hiddisch. Minatarre Chief)
59,5 x 43,3 cm

[Cat. 26.15]
Tab. 25
Ídolos de los indios mandan
(Idols of the Mandan Indians)
57,2 x 39,3 cm

[Cat. 26.16]
Tab. 27
Danza de las cabelleras de los hidatsa
(Scalp Dance of the Minatarres)
39,1 x 57,1 cm

[Cat. 26.17]
Tab. 30
Tumbas de indios assiniboine en los árboles
(Tombs of Assiniboin Indians on Trees)
57 x 39,2 cm

[Cat. 26.18]
Tab. 31
Indios cazando búfalos, 1839
(Indians Hunting the Bison)
39,3 x 57,3 cm

[Cat. 26.19]
Tab. 32
Indios assiniboine
(Assiniboin Indians)
59,5 x 43,3 cm

[Cat. 26.20]
Tab. 33
Mujer de la tribu snake / Mujer de la tribu cree
(Woman of the Snake Tribe / Woman of the Cree Tribe)
43 x 59,4 cm

[Cat. 26.21]
Tab. 35
Excepcionales colinas del Alto Misuri II
(Remarkable Hills on the Upper Missouri II)
42 x 58 cm

[Cat. 26.22]
Tab. 42
Fuerte Mackenzie
(Fort Mackenzie)
49,9 x 64,8 cm

[Cat. 26.23]
Tab. 48
Utensilios y armas indios
(Indian Utensils and Arms)
44 x 60,5 cm

[Cat. 26.24]
Vig. X
Indios sac y meskwaki
(Saukie and Fox Indians)
27 x 36,3 cm

[Cat. 26.25]
Vig. XIII
Indios crow
(Crow Indians)
27 x 36,3 cm

[Cat. 26.26]
Vig. XIV
Ofrenda de los indios mandan
(Offering of the Mandan Indians)
43 x 60 cm

[Cat.26.27]
Vig. XV
Monumento mágico erigido por los indios assiniboine
(Magic Pile Erected by the Assiniboin Indians)
27 x 36,3 cm

[Cat. 26.28]
Vig. XVIII
Citadel Rock en el Alto Misuri
(The Citadel – Rock on the Upper Missouri)
27 x 36,3 cm

[Cat. 26.29]
Vig. XIX
Indio pies negros a caballo
(A Blackfoot Indian on Horseback)
27 x 36,3 cm

[Cat. 26.30]
Vig. XX
Mexxemahuastan. Jefe de los gros ventres de las praderas
(Mexxemahuastan. Chief of the Gros-Ventres des Prairies)
39,3 x 31,4 cm

[Cat. 26.31]
Vig. XXI
Pirámide de cuernos de ciervo en el Alto Misuri
(The Elkhorn Pyramid on the Upper Missouri)
27 x 36,3 cm

[Cat. 26.32]
Vig. XXII
Mähsette-Kuiuab. Jefe de los indios cree
(Mähsette-Kuiuab. Chief of the Cree Indians)
29 x 30 cm

[Cat. 26.33]
Vig. XXIII
Campamento de los viajeros
(Encampment of the Travellers)
27 x 36,3 cm

[Cat. 26.34]
Vig. XXIV
Mandeh-Pahchu. Un joven indio mandan
(Mandeh-Pahchu. A Young Mandan Indian)
39,2 x 30 cm

[Cat. 26.35]
Vig. XXV
Ischohä-Kakoschochatä. Danza de los indios mandan
(Ischohä-Kakoschochatä. Dance of the Mandan Indians)
27 x 36,3 cm

[Cat. 26.36]
Vig. XXVI
Encuentro de los viajeros con los indios hidatsa, 1842
(The Travellers Meeting with Minatarre Indians)
27 x 36,3 cm

[Cat. 26.37]
Vig. XXVII
Pachtüwa-Chtä. Un guerrero arikara
(Pachtüwa-Chtä. An Arrikkara Warrior)
39,3 x 31,3 cm

[Cat. 26.38]
Vig. XXVIII
Ptihn-Tak-Ochatä. Danza de las mujeres mandan
(Ptihn-Tak-Ochatä. Dance of the Mandan Women)
27 x 36,3 cm

[Cat. 26.39]
Vig. XXX
Carrera de caballos de indios siux
(Horse Racing of Sioux Indians)
27 x 36,3 cm

[Cat. 26.40]
Vig. XXXII
Faro de Cleveland en el lago Erie
(Cleveland Lighthouse on the Lake Erie)
27 x 36,3 cm

[Cat. 27]
George Catlin
Pa-ris-ka-roó-pa, Dos Cuervos, jefe, 1832
(Pa-ris-ka-roó-pa, Two Crows, a Chief)
Óleo sobre lienzo,
73,7 x 60,9 cm
Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.
Donación de Mrs. Joseph Harrison, Jr.

[Cat. 28]
Camisa, probablemente pies negros, anterior a 1869
Piel, crin, púa de puercoespín, tendón, pigmento y colorante, 82 x 58,5 x 20 cm
Museo de América, Madrid

[Cat. 29]
George Catlin
Hombre medicina realizando sus rituales sobre un moribundo, 1832
(Medicine Man, Performing His Mysteries over a Dying Man)
Óleo sobre lienzo, 73,7 x 60,9 cm
Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Donación de Mrs. Joseph Harrison, Jr.

[Cat. 30]
Mocasines de las Grandes Llanuras, 1869
Piel, tendón, púa de puercoespín y colorante, 29 x 14 cm
Museo de América, Madrid

[Cat. 31]
Bolsa de las Grandes Llanuras, probablemente siux o pies negros, 1876-1900
Pasta vítrea y tendón sobre piel, 12 x 15,5 cm
Museo de América, Madrid

[Cat. 32]
George Catlin
Shón-ka-ki-he-ga, Jefe Caballo, gran jefe pawnee, 1832
(Shón-ka-ki-he-ga, Horse Chief, Grand Pawnee Head Chief)
Óleo sobre lienzo, 73,7 x 60,9 cm
Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Donación de Mrs. Joseph Harrison, Jr.

[Cat. 33]
Pipa siux, c. 1850-1920
Madera, piedra roja (catlinita), tejido negro, seda roja, púa de puercoespín, pluma, crin de caballo, plomo, hilo y metal dorado, 89 x 13 cm
Museo Nacional de Antropología, Madrid

[Cat. 34]
George Catlin
Wash-ka-mon-ya, Danzante Veloz, guerrero, 1844
(Wash-ka-mon-ya, Fast Dancer, a Warrior)
Óleo sobre lienzo, 73,7 x 60,9 cm
Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Donación de Mrs. Joseph Harrison, Jr.

[Cat. 35]
Piel de las Grandes Llanuras, 1869
Colorante sobre piel, 190,5 x 161 cm
Museo de América, Madrid

[Cat. 36]
George Catlin
Caza del búfalo. Machos protegiendo a las crías, 1861-1869
(Buffalo Chase–Bulls Protecting the Calves)
Óleo sobre cartón montado sobre cartón, 47 x 63,6 cm
National Gallery of Art, Washington, D.C. Paul Mellon Collection, inv.: 1965.16.179

[Cat. 37]
George Catlin
Búfalo moribundo, 1861-1869
(Dying Buffalo Bull)
Óleo sobre cartón montado sobre cartón, 44,5 x 60,5 cm
National Gallery of Art, Washington, D.C. Paul Mellon Collection, inv.: 1965.16.206

[Cat. 38]
George Catlin
Caza de búfalos en la nieve. Ojibwa, 1861-1869
(Buffalo Chase in the Snow Drifts – Ojibbeway)
Óleo sobre cartón montado sobre cartón, 47,5 x 63,3 cm
National Gallery of Art, Washington, D.C. Paul Mellon Collection, inv.: 1965.16.129

[Cat. 39]
George Catlin
Vista interior de una cabaña medicina, ceremonia mandan O-kee-pa, 1832
(Interior View of the Medicine Lodge, Mandan O-kee-pa Ceremony)
Óleo sobre lienzo, 58,4 x 70,5 cm
Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Donación de Mrs. Joseph Harrison, Jr.

[Cat. 40]
Maraca, probablemente hopi, anterior a 1892
Pigmento sobre arcilla, 12 x 6,8 cm de diámetro
Museo de América, Madrid

[Cat. 41]
George Catlin
Danza del búfalo. Mandan, 1861
(Buffalo Dance – Mandan)
Óleo sobre cartón montado sobre cartón, 44,8 x 61,4 cm
National Gallery of Art, Washington, D.C. Paul Mellon Collection, inv.: 1965.16.82

[Cat. 42]
Tompkins Harrison Matteson

El último de su raza, 1847
(The Last of the Race)
Óleo sobre lienzo,
101 x 127 cm
Cortesía de The New-York Historical Society, Nueva York. Donación de Edwin W. Orvis

[Cat. 43]
William Tylee Ranney
El destacamento de exploradores, 1851
(The Scouting Party)
Óleo sobre lienzo,
55,8 x 91,4 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[Cat. 44]
Charles Wimar
El rastro perdido, c. 1856
(The Lost Trail)
Óleo sobre lienzo,
49,5 x 77,5 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[Cat. 45]
Charles M. Russell
Los piegan preparándose para robar caballos a los crow, 1888
(The Piegans preparing to Steal Horses from the Crows)
Óleo sobre lienzo,
57,2 x 94 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[Cat. 46]
Joseph Henry Sharp
Montando el campamento, Little Big Horn, Montana, 1899-1912
(Setting up Camp, Little Big Horn, Montana)
Óleo sobre lienzo,
30,5 x 45,7 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[Cat. 47]
Frederic Remington
Señal de fuego apache, c. 1904
(Apache Fire Signal)
Óleo sobre lienzo,
102 x 68,5 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[Cat. 48]
Frederic Remington
El trampero, 1903
(The Mountain Man)
Bronce pavonado,
71 x 49 cm
Colección Carmen Thyssen-Bormenisza

[Cat. 49]
Frederic Remington
La señal del búfalo, 1902
(The Buffalo Signal)
Bronce pavonado,
91 x 62 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

[Cat. 50]
D. F. Barry
Toro Sentado, 1885
(Sitting Bull)
Fotografía a la albúmina,
13,8 x 8 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 51]
Vestido lakota, c. 1900-1923
Vidrio, cuero e hilo,
130 x 165 cm
Museo Nacional de Antropología, Madrid

[Cat. 52]
Adolph F. Muhr / Frank A. Rinehart
Gerónimo (Goyaałé). Apache, 1898
(Geronimo (Guiyatle). Apache)
Fotografía, gelatina de plata, 25,5 x 20,5 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 53]
Adolph F. Muhr / Frank A. Rinehart
Hombre Nube. Assiniboine, 1898
(Cloud Man. Assiniboine)
Fotografía, gelatina de plata, 25,5 x 20,3 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 54]
Tocado, anterior a 1869
Cuero, crin, púa de puercoespín, asta, tendón, pigmento y fibra vegetal,
31 x 37 x 41 cm
Museo de América, Madrid

[Cat. 55]
Adolph F. Muhr / Frank A. Rinehart
Cara Blanca. Siux, 1899
(White Face. Sioux)
Fotografía, gelatina de plata, 25,3 x 20,2 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 56]
Maza comanche, c. 1850-1900
Piel, cuentas de vidrio, piedra, madera y crin de caballo, 17 x 83,5 cm
Museo Nacional de Antropología, Madrid

[Cat. 57]
Edward S. Curtis
Joseph. Nez percé, 1903
Fotografía, gelatina de plata, 21,4 x 16,4 cm

Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 58]
Edward S. Curtis
Haschogan (dios del hogar). El jorobado de la ceremonia yeibichai. Navajo, [1904]
(Haschogan (House God) – the Yeibichai Hunchback – Navaho)
Fotografía, gelatina de plata, 20,8 x 15,8 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 59]
Edward S. Curtis
Dioses de la guerra de la ceremonia yeibichai, c. 1904-1905
(Yeibichai War Gods)
Fotografía, gelatina de plata, 20,8 x 15,8 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 60]
Edward S. Curtis
La ceremonia yeibichai: el mendigo Tó neinilii, indio navajo, vestido con ramas de pícea, c. 1904-1905
(Yeibichai, the Beggar, Tonenili – Navajo Indian, Dressed in Spruce Branches)
Fotografía, gelatin de plata, 15,2 x 20,2 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 61]
Edward S. Curtis
Administrando la medicina. Navajo, 1905
(Giving the Medicine – Navaho)
Fotografía, 15,2 x 20,2 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 62]
Cinturón navajo, c. 1900-1950
Cuero, turquesa y plata, 8,6 x 101,5 cm
Museo Nacional de Antropología, Madrid

[Cat. 63]
Edward S. Curtis
El sacerdote de las serpientes, c. 1906
(The Snake Priest)
Platinotipo, 16,5 x 21,3 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 64]
Muñeca kachina hopi, c. 1900-1940
Madera de álamo, caolín, ocre, azurita, malaquita, hematites, hollín, lana blanca y hierro, 30,5 x 10 x 9,1 cm
Museo Nacional de Antropología, Madrid

[Cat. 65]
Edward S. Curtis
Un oasis en las Badlands, 1905
(An Oasis in the Badlands)
Fotografía, gelatina de plata, 15,2 x 20,2 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 66]
Edward S. Curtis
Invocación. Siux, c. 1907
(Invocation – Sioux)
Fotografía, gelatina de plata, 19,8 x 14,8 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 67]
Edward S. Curtis
Dos Silbidos [A]. Crow, c. 1908
(Two Whistles [A]. Apsaroke)
Fotografía, gelatina de plata, 20 x 14,9 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 68
Edward S. Curtis
Para la fortaleza y las visiones. Crow, c. 1908
(For Strength and Visions – Apsaroke)
Fotografía, gelatina de plata, 20,2 x 15,3 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 69]
Edward S. Curtis
Ofrenda del cráneo de búfalo. Mandan, c. 1908
(Offering the Buffalo Skull – Mandan)
Fotografía, gelatina de plata, 20,2 x 15,3 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 70]
Edward S. Curtis
La ofrenda. San Ildefonso, c. 1927
(The Offering – San Ildefonso)
Fotograbado, 20,2 x 15,7 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 71]
Edward S. Curtis
Ceremonia curandera arikara. Los patos, c. 1908
(Arikara Medicine Ceremony – The Ducks)
Fotografía, gelatina de plata, 15,3 x 20,3 cm
Prints & Photographs

Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 72]
Edward S. Curtis
Vuelo de flechas, 1908
(The Flight of Arrows)
Fotografía, gelatina de plata, 15,4 x 20,2 cm
Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

[Cat. 73]
Miguel Ángel Blanco
393. Desierto blanco en Nuevo México, 20-11-1990
4 páginas de papel de estraza y papel hecho a mano con sellos de letras. Caja: esqueleto de víbora y arena de yeso cristalizado de las dunas del White Sands National Monument, Nuevo México, 133 x 197 x 18 mm
Colección del artista

[Cat. 74]
Miguel Ángel Blanco
929. La Rumorosa, 8-10-2004
6 páginas de papel verjurado y papel vegetal con estampación fotográfica y con frotaciones de cactus. Caja: esqueletos de cactus secos de La Rumorosa, piedras graníticas y arena del desierto de Mexicali, Tijuana, México, 200 x 285 x 50 mm
Colección del artista

[Cat. 75]
Miguel Ángel Blanco
1093. The Juniper Tree, 23-7-2010
8 páginas de papel verjurado y papel vegetal con impresiones fotográficas y superposiciones de arena. Caja: ramas y semillas de *Juniperus osteosperma* y tierra del Monument Valley, Arizona. Semillas volantes del Monte Sagrado de Taos, Nuevo México, 200 x 285 x 60 mm
Colección del artista

[Cat. 76]
Miguel Ángel Blanco
1094. El ojo del albaricoquero en Bishop's Lodge, 26-7-2010
8 páginas de papel verjurado y papel vegetal con impresiones fotográficas. Caja: nudo de madera seca del gran albaricoquero (*Prunus armeniaca L.*) en la sierra de la Sangre de Cristo en Santa Fe, Nuevo México, sobre grafito de Oaxaca, 166 x 245 x 60 mm
Colección del artista

[Cat. 77]
Miguel Ángel Blanco
1095. Pow-wow. El vuelo del faisán salvaje de Iowa a Albuquerque, 28-7-2010
6 páginas de papel verjurado y papel Velin de grabado con frotaciones y gofrados de acículas y cortezas de pino. Caja: alas de faisán salvaje de Iowa, acículas de pino de Nativo Lodge en Albuquerque, Nuevo México, selenita de Marruecos y ulexita de California sobre relieve de arena del Monument Valley, Arizona, 220 x 420 x 52 mm
Colección del artista

[Cat. 78]
Miguel Ángel Blanco
1096. The Petrified Forest, 31-7-2010
8 páginas de papel de amate de Morelos, México, y papel vegetal con impresiones fotográficas en color alterado. Caja: xilópalos del Bosque Petrificado y astillas de Holbrook, Arizona, calcopirita irisada de México y tierra del Monument Valley, Arizona, 200 x 285 x 52 mm
Colección del artista

[Cat. 79]
Miguel Ángel Blanco
1104. Gran Cañón, 3-3-2011
4 páginas de papel de amate y papel de lokta de Bután con dibujo a lápiz y cera. Caja: esquisto, piedra del Gran Cañón del Colorado, Arizona, pepita de oro de Willow Creek, condado de Humboldt, California, y arena del Monument Valley, Arizona, sobre resina roja, 80 x 150 x 40 mm
Colección del artista

[Cat. 80]
Miguel Ángel Blanco
1120. Ala de águila que se despliega, 25-11-2012
4 páginas de papel de pochote, México y papel con aceite de linaza con dibujo y auras de plumas. Caja: ala derecha de águila real (*Aquila chrysaetos homeyeri*) o águila dorada y ala derecha de faisán dorado (*Chrysolophus pictus*) sobre parafina, 305 x 400 x 60 mm
Colección del artista

[Cat. 81]
Miguel Ángel Blanco
1145. Secuoya roja, 17-6-2015
4 páginas de papel de amate teñido y papel de pochote, México. Con diagramas y líneas de fuego. Caja: xilópalo de secuoya arizónica del periodo cretácico del Bosque Petrificado, Arizona, y cuernas de ciervo sobre tierra del Monument Valley, Arizona, 362 x 362 x 60 mm
Colección del artista

[Cat. 82]
Miguel Ángel Blanco
1146. 33 lágrimas de apache, 19-6-2015
4 páginas de papel reciclado cubierto de arena y quemaduras. Caja: gotas de obsidiana recogidas al pie de la montaña Apache Leap en Superior, Arizona, y roseta de ciervo sobre arena, 300 x 420 x 50 mm
Colección del artista

[Cat. 83]
Miguel Ángel Blanco
1147. Señales, 23-6-2015
4 páginas de papel de amate cubierto de tierra de Monument Valley, Arizona, y *collage* con placas de mica. Caja: rodaja de *Pinus aristata* (5.000 años) de Schulman Grove en las White Mountains, California, corteza de secuoya gigante (*Sequoiadendron giganteum*) del Bosque Gigante, condado de Tulare, Sierra Nevada, California, y espejo de mica, Brasil, sobre resina y tierra del Monument Valley, 245 x 150 x 50 mm
Colección del artista

[Cat. 84]
Miguel Ángel Blanco
1148. Máscara, piel de árbol, 28-6-2015
4 páginas de papel de fibras vegetales con xilografías. Caja: dos piedras moki de los indios hopi de Utah y cortezas de cerezo silvestre del valle de la Fuenfría, Madrid, sobre sílice y parafina, 400 x 600 x 45 mm
Colección del artista

[Cat. 85]
Miguel Ángel Blanco
654. Plumas muro, 30-9-1996
6 páginas de papel reciclado con aurografías. Caja: plumas de cuervo y hojas de pino en cera y resina negra, 431 x 640 x 42 mm
Colección del artista

Los cráneos de animales y la cabeza naturalizada de bisonte presentes en la exposición pertenecen a la colección del Museo Nacional de Ciencias Naturales (CSIC), Madrid, al igual que el geófono colocado en la instalación sonora *Tatanka*. La muestra incluye además un apartado dedicado a la cultura popular donde se exponen carteles, carteleras y fotografías de películas del Oeste del archivo gráfico de la Filmoteca Española, numerosos objetos de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, así como libros, cómics y álbumes de cromos de la colección de Alfredo Lara, de la colección Rodríguez Sáiz y de la colección de Miguel Ángel Blanco.

EXPOSICIÓN

Comisario
Miguel Ángel Blanco

Coordinadoras
Marta Ruiz del Árbol
Blanca Uría

Registro
Lucia Cassol

Montaje, producción y difusión
Museo Thyssen-Bornemisza

Diseño gráfico y señalización
tipos móviles

Esta exposición está cubierta mayoritariamente por la Garantía del Estado.

CATÁLOGO

Edita
Museo Thyssen-Bornemisza

Ensayos
Miguel Ángel Blanco
Alfredo Lara

Coordinación editorial
Departamento de publicaciones del Museo Thyssen-Bornemisza
Ana Cela
Catali Garrigues
Ángela Villaverde

Diseño gráfico
tipos móviles

Preimpresión
Museoteca

Impresión
TF Artes Gráficas

Encuadernación
Ramos

© de la edición: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2015 ★ © de los textos: sus autores ★ © de las fotografías: véanse créditos fotográficos

© Miguel Ángel Blanco, VEGAP, Madrid, 2015

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en todo ni en parte, registrada, ni transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

ISBN: 978-84-15113-76-8
Depósito legal: M-33790-2015

El Museo Thyssen-Bornemisza ha tratado de localizar a los propietarios de los derechos de todas las obras artísticas y textos reproducidos. Pedimos disculpas a todos aquellos que nos ha sido imposible contactar.

Créditos fotográficos © 2015. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence: fig. 1 ★ © 2015. Photo National Portrait Gallery Smithsonian/Art Resource/Scala, Florence: fig. 4 ★ © Bridgeman Art Library: p. 53 ★ © New-York Historical Society: cats. 13, 16 y 42 ★ Archivo General de Indias, Sevilla: cats. 1, 2, 3, 4 y 5 ★ Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, fotografías Hélène Desplechin: cats. 26.1, 26.6, 26.8, 26.9, 26.11, 26.13, 26.14, 26.18, 26.27, 26.35, 48, 49, pp. 154, 160 y 168 (izquierda) ★ Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, fotografías Hélène Desplechin / Pepe Loren: cats. 11, 14, 43, 45 y 46 ★ Colección de Alfredo Lara: pp. 149, 150, 155, 156, 159 (centro y abajo), 163 (arriba, centro izquierda y abajo), 165, 166, 167 y 169 ★ Colección de Miguel Ángel Blanco: pp. 159 (arriba), 160 y 168 (derecha) ★ Colección Rodríguez Sáiz: p. 163 (centro derecha) ★ Filmoteca Española: pp. 144, 145, 146, 157, 158, 161 y 162 ★ Fotografía Pablo Linés: cats. 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, pp. 170 y 171 ★ Image courtesy of the Prints & Photographs Division, Library of Congress: cats. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 50, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71 y 72 ★ Museo de América, Madrid: cats. 28, 30, 31, 35, 40 y 54 ★ Museo Nacional de Antropología, Madrid, fotografía Arantxa Boyero Lirón: cats. 33, 56 y 64; fotografía Mª Dolores Hernando Robles: cat. 51; fotografía Miguel Ángel Otero: cat. 62 ★ Museo Naval: cats.: 6 y 7 ★ Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, fotografías Hélène Desplechin: cats. 9, 10, 12, 15, 44 y 47 ★ National Gallery of Art, Washington, D.C.: cats. 36, 37, 38 y 41; figs. 2 y 3 ★ National Museum of American Indian, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: fig. 5 ★ Servicio fotográfico MNCN-CSIC: pp. 172, 192 y 193 ★ Smithsonian American Art Museum: cats. 27, 29, 32, 34 y 39

**ESTE LIBRO SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR
EL 27 DE OCTUBRE DE 2015,
BAJO LA INFLUENCIA
DE LA LUNA COMANCHE**