

Marisa Peiró Márquez

Asia-Pacífico en la obra
del artista mexicano
Miguel Covarrubias (1904
-1957)

Departamento
Historia del Arte

Director/es
David Almazán Tomás
Manuel García Guatas

EXTRACTO

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

El presente documento es un extracto de la tesis original depositada en el Archivo Universitario.

En cumplimiento del artículo 14.6 del Real Decreto 99/2011, de 28 de enero, por el que se regulan las enseñanzas oficiales de doctorado, los autores que puedan verse afectados por alguna de las excepciones contempladas en la normativa citada deberán solicitar explícitamente la no publicación del contenido íntegro de su tesis doctoral en el repositorio de la Universidad de Zaragoza. Las situaciones excepcionales contempladas son:

- Que la tesis se haya desarrollado en los términos de un convenio de confidencialidad con una o más empresas o instituciones.
- Que la tesis recoja resultados susceptibles de ser patentados.
- Alguna otra circunstancia legal que impida su difusión completa en abierto.



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral [Extracto]

ASIA-PACÍFICO EN LA OBRA DEL ARTISTA
MEXICANO MIGUEL COVARRUBIAS (1904-1957)

Autor

Marisa Peiró Márquez

Director/es

David Almazán Tomás
Manuel García Guatas

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

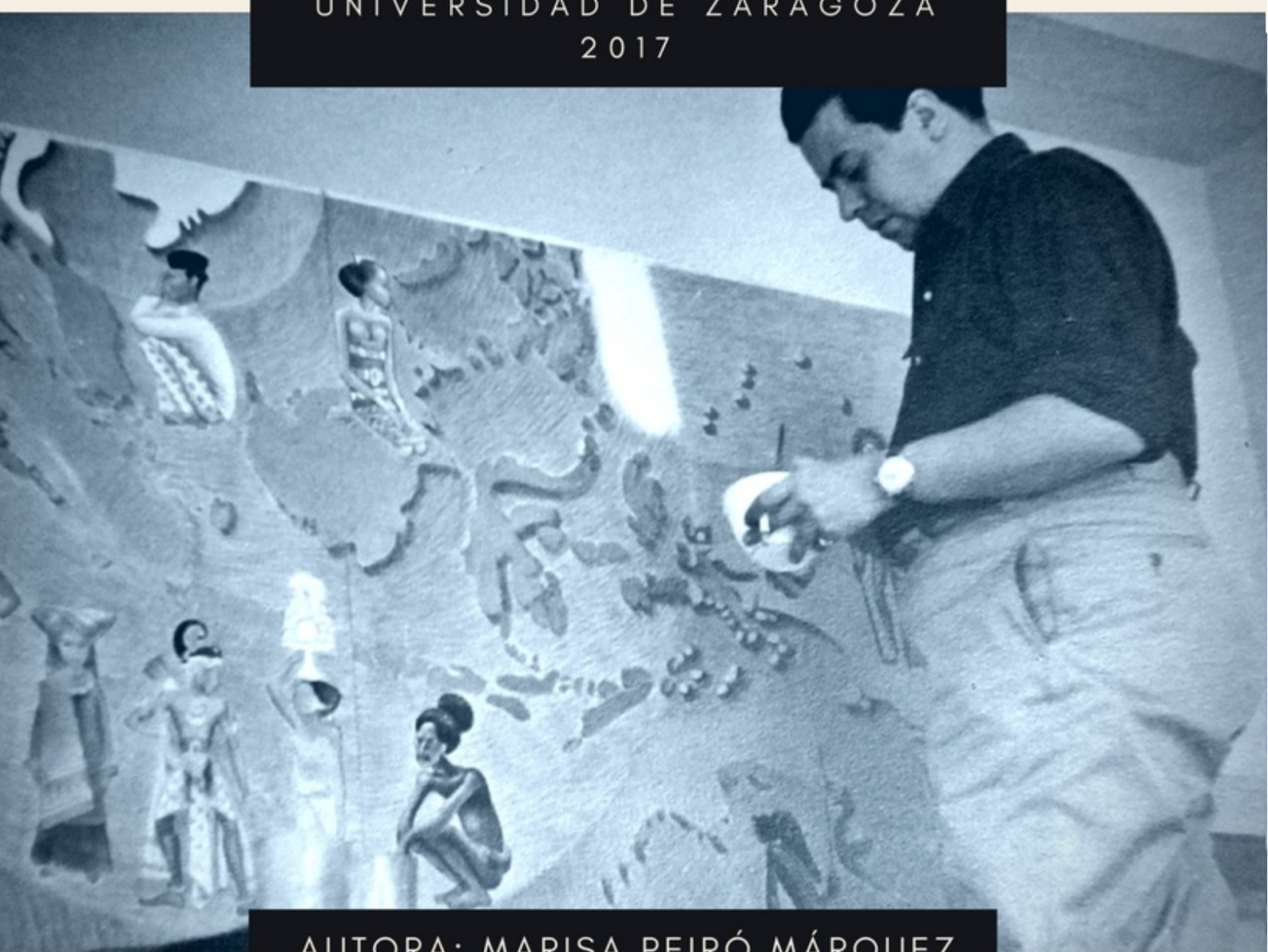
Historia del Arte

2018

VERSIÓN REDUCIDA

ASIA-PACÍFICO EN LA OBRA DEL ARTISTA MEXICANO MIGUEL COVARRUBIAS (1904-1957)

TESIS DOCTORAL
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
2017



AUTORA: MARISA PEIRÓ MÁRQUEZ

Directores: V. David Almazán Tomás
Manuel García Guatas

La presente se trata de una edición editada, destinada a la difusión de la tesis doctoral en línea, en la que las imágenes aparecen en negro para garantizar la correcta salvaguarda de los derechos de autor de las mismas. La versión completa puede consultarse en -a través de- la Universidad de Zaragoza (España).

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
○ Presentación del trabajo	6
○ Estado de la cuestión	15
○ Objetivos del trabajo	27
○ Metodología de trabajo	29
○ Sistematización de las partes	35
○ Agradecimientos	37
2. MIGUEL COVARRUBIAS, VIAJERO EN ASIA Y EL PACÍFICO	39
○ El primer viaje (1930-1931)	41
▪ El camino a Bali: Japón, China, Filipinas...	
▪ La estancia en Bali: actividades y tónica general	47
▪ La estancia en Bali y sus escapadas a China y Java	51
▪ El regreso a casa: Sumatra – París – Nueva York.	53
○ El segundo viaje (1933-1934)	55
▪ El regreso a Bali: de Nueva York a Bali, adentrándose en China	
▪ El regreso a Bali: la estancia de investigación	63
▪ El regreso a casa: conociendo Malasia y Java	57
3. MIGUEL COVARRUBIAS, COLECCIONISTA	69
○ La colección asiática de Covarrubias	76
○ La colección de Asia-Pacífico	81
▪ Sudeste asiático	81
• Bali	81
• Otras islas de Indonesia	92
• Otros lugares del Sudeste asiático	96
▪ China	97
▪ Otras regiones de Asia- Pacífico	104
▪ Conclusiones	105
4. MIGUEL COVARRUBIAS, CREADOR	108
○ Miguel Covarrubias, ilustrador de revistas	110

▪ Condé Nast	111
• <i>Vanity Fair</i>	111
• <i>Vogue</i>	125
▪ Publicaciones Hearst	138
• <i>Harper's Baazar</i>	138
• <i>Town & Country</i>	141
▪ Time Inc.	145
• <i>Life</i>	145
• <i>Fortune</i>	154
▪ Crowell-Collier Publishing Company	159
• <i>The American Magazine</i>	159
• <i>Collier's</i>	161
▪ Otros grupos editoriales	164
• <i>Asia</i>	164
• <i>Theater Arts Monthly</i>	169
• <i>The Lamp</i>	172
▪ Otras publicaciones mexicanas	175
• <i>Tricolor</i>	175
• <i>Nuestro México</i>	179
• <i>Futuro</i>	181
▪ Publicaciones chinas	183
○ Miguel Covarrubias, ilustrador de libros	185
▪ <i>Heat</i> (1926)	186
▪ <i>Java-Java</i> (1928)	187
▪ <i>Chine</i> (1931)	188
▪ <i>China</i> (1932)	200
▪ <i>Typee</i> (1935)	202
▪ <i>Island of Bali</i> (1937)	220
▪ <i>Madame Flowery Sentiment, a novel</i> (1937)	250
▪ <i>The Young Concubine</i> (1942)	251
▪ <i>Arts of the South Seas</i> (1946)	253
▪ <i>All men are brothers</i> (1948)	263
▪ Proyectos no realizados	327
○ Miguel Covarrubias, pintor	330
▪ Miguel Covarrubias, pintor de caballete	333
• Bali	338
• Java	393
• Filipinas	395
• Japón	396
• Siam / Camboya	397

▪ Miguel Covarrubias, muralista	399
• URSS – Norte y centro de Asia	421
• Japón y Corea	432
• China	437
• Himalaya	442
• Subcontinente indio y Ceilán	444
• Indochina y Malasia peninsular	450
• Indonesia	455
• Filipinas	462
• Micronesia	465
• Melanesia	466
• Australia	472
• Polinesia	476
○ Miguel Covarrubias y el arte comercial	488
▪ Anuncios realizados para empresas	488
▪ Encargos para la promoción turística internacional	496
▪ Diseños para moda	514
○ Miguel Covarrubias, creador de dibujos y bocetos	525
5. MIGUEL COVARRUBIAS, DIFUSOR DE FORMAS Y CONTENIDOS	605
○ Covarrubias, difusor de estilos y temáticas	605
○ Covarrubias, difusor de conocimientos e ideas	630
▪ Covarrubias, académico sobre Bali	631
▪ Covarrubias, promotor de China	637
▪ Covarrubias, experto en los Mares del Sur	656
▪ Covarrubias, impulsor de ideas panpácificas y difusionistas	669
6. CONCLUSIONES	686
7. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE OBRAS PUBLICADAS DE COVARRUBIAS RELATIVAS AL ÁREA DE ASIA-PACÍFICO	700
8. BIBLIOGRAFÍA	703

1. INTRODUCCIÓN

Presentación del trabajo

La presente tesis doctoral, *Asia-Pacífico en la vida y obra del artista mexicano Miguel Covarrubias (1904-1957)*, realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universal de Zaragoza y dirigida por los doctores Vicente David Almazán Tomás y Manuel García Guatas, tiene por objeto estudiar la profunda e interdisciplinaria relación del Miguel Covarrubias Duclaud con diferentes elementos relacionados con la macro-región geográfica de Asia-Pacífico.

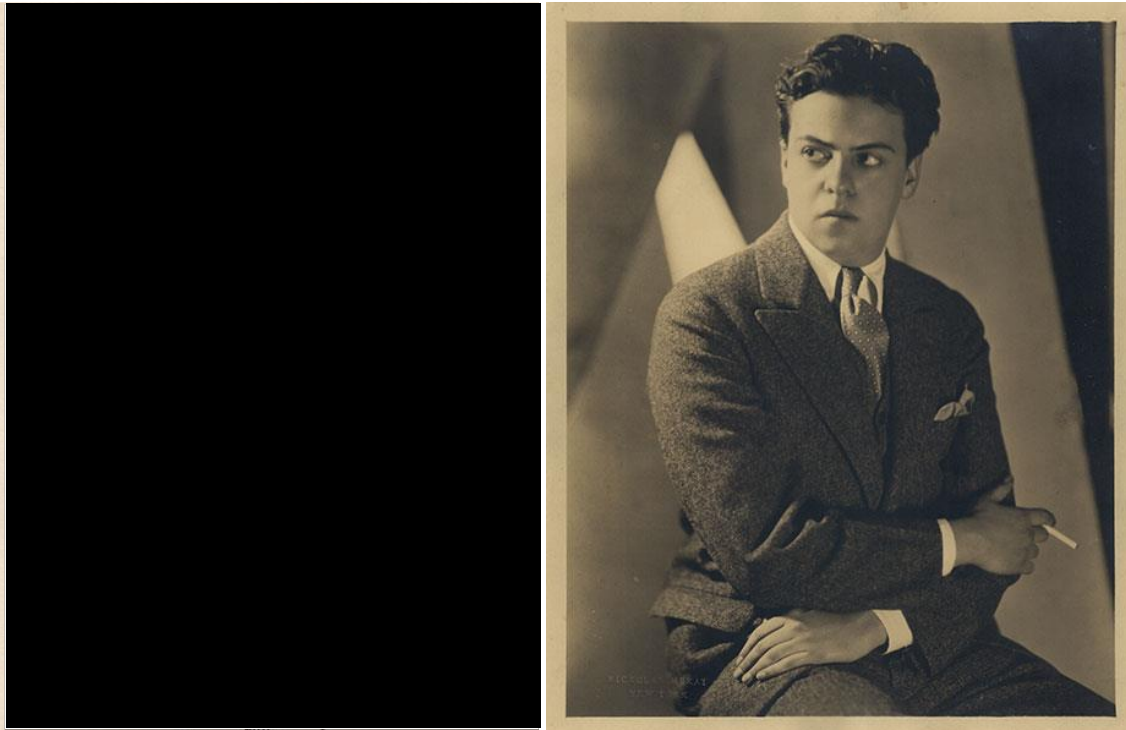
A pesar de su temprana muerte, durante el segundo tercio del siglo XX Covarrubias fue una de las figuras más polifacéticas de la historia cultural de México y Estados Unidos, cuya trayectoria como pintor, caricaturista, dibujante, ilustrador, diseñador teatral, docente, museógrafo y autor de importantes estudios antropológicos y etnológicos –entre otras muchas disciplinas–, le hizo alcanzar un gran reconocimiento. Nuestro trabajo se centra en el análisis y estudio de las relaciones que este artista y antropólogo mantuvo con Asia-Pacífico (en especial, aunque no únicamente, con los tres ámbitos culturales con los que tuvo un contacto más estrecho: China, Bali y los llamados Mares del Sur) y de las consecuencias que tales relaciones tuvieron en su trayectoria personal y, especialmente, en su producción artística. En la presente tesis doctoral, realizamos el análisis de esta relación desde la perspectiva de la Historia del Arte, dividiéndolo, para ello, en cuatro facetas de la vida de Covarrubias: la de viajero en Asia y Oceanía, la de coleccionista de arte y artesanías de Asia-Pacífico, la de creador de obras artísticas de toda clase con temática de estas regiones,¹ y, finalmente la de difusor de ideas y formas plásticas sobre las mismas en el ámbito plástico y académico.

Miguel Covarrubias Duclaud nació en la ciudad de México el 22 de noviembre de 1904, hijo de José Covarrubias Acosta y Elena Duclaud Fuero, en una familia acomodada del alto funcionario del Porfiriato. Los años de la Revolución pasaron sin demasiado ajetreo por la vida de la familia Covarrubias Duclaud, ya que el padre conseguiría mantener varios puestos importantes durante la sucesión de los diferentes gobiernos, por ejemplo, Secretario de Obras Públicas, Director de la Lotería Nacional de México. El joven Miguel y sus hermanos recibirían una esmerada educación, pero la formación de Miguel dio un giro inesperado cuando, a los catorce años de edad, un percance con su maestro –de una escuela de curas franceses– le obligó a dejar los estudios.

Para su fortuna, su padre le consiguió un trabajo como cartógrafo de la Secretaría de Comunicaciones de México, donde comenzó a demostrar sus habilidades para el dibujo. Sería aquí donde empezó a establecer las relaciones que pronto harían que sus primeras caricaturas comenzaran a ser publicadas en varias publicaciones estudiantiles, como *Policromos*, de Xavier Villaurrutia, *Cáncer*, de Raúl Fournier o *La Falange*, de Jaime Torres Bodet. Sería también entonces cuando empieza a desarrollar su gusto por los ambientes nocturnos, involucrándose tanto en el entorno del teatro mexicano, como en el ámbito del arte post-revolucionario; en Los Monotes, cantina regentada por uno de los hermanos de José Clemente Orozco, Covarrubias conocería, y trabaría amistad, con algunos de los protagonistas de la vanguardia mexicana, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, o el propio Orozco, Roberto Montenegro y, sobre todo, Adolfo Best-Maugard, que se convertiría en uno de sus más preciados amigos. También en este lugar

¹ Como ilustraciones para revistas y libros, publicidad, diseños de moda, murales, pinturas de caballete y todo tipo de ilustraciones y dibujos.

entablaría relación con el poeta, crítico y periodista José Juan Tablada, abanderado del modernismo mexicano y elemento neurálgico del arte y literatura mexicano en Nueva York, que será esencial para el futuro desarrollo de Covarrubias en el país vecino. Durante estos años, los primeros de la década de 1920, Covarrubias continuaría realizando caricaturas para publicaciones mexicanas, en estos momentos ya de una considerable importancia, como *El Herald*, *El Mundo* y *El Universal Ilustrado*, y, en 1923 colaboraría en las ilustraciones del singular método de dibujo *Tradicción, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, obra magna de su amigo Best-Maugard, en la que se postulaba una novedosa forma de entender, codificar y difundir el arte desde una estrategia “puramente mexicana”.²



A la izquierda, autocaricatura de Miguel Covarrubias en *The Prince of Wales and other famous Americans* (1925); a la derecha, fotografía de Miguel Covarrubias en Nueva York (c.1928), por Nickolas Muray (AMC, n° 32775).

A mediados de ese mismo año Tablada, desde Nueva York, conseguiría una modesta ayuda para que Miguel pudiera trasladarse a los Estados Unidos en calidad de agregado cultural de tercera del consulado mexicano. Así, en julio de 1923, Covarrubias cruzó por primera vez la frontera de Estados Unidos, país en que cosecharía sus mayores éxitos. A pesar de las numerosas complicaciones de su nueva situación –entre las que se incluía no manejarse con el idioma–, Covarrubias pronto conocería a las personas adecuadas, que le garantizarían una rápida colocación y éxito. Así, además de estar en contacto con muchos otros jóvenes emigrantes mexicanos (como Rufino Tamayo, Carlos Chávez, Octavio Barreda o el propio Best-Maugard), Covarrubias pronto se ganó la amistad de Carl van Vechten, una de las figuras más relevantes de las agitadas e intelectualmente productivas veladas neoyorquinas. Fotógrafo, crítico y ocasional novelista, Van Vechten estaba en contacto habitual con personajes de la talla de Alfred Stieglitz, Alexander Woollcott,

² Best-Maugard, Adolfo. *Método de Dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del Arte Mexicano*. México D.F., Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, 1923.

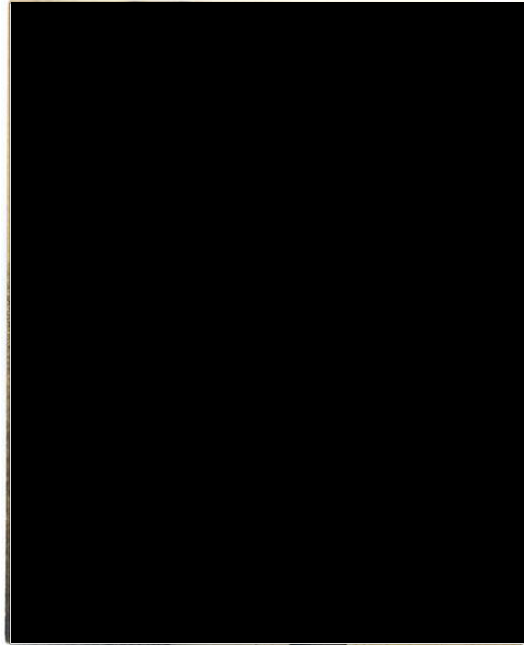
Eugene O'Neill, Sherrill Schell o Frank Crowninshield, editor artístico de *Vanity Fair*, quien daría su primera gran oportunidad a Miguel.

En mitad de lo que fue la época dorada de la caricatura en la prensa y en el ámbito editorial, Miguel Covarrubias consiguió publicar una página con sus caricaturas en el número de enero de 1924 de *Vanity Fair*, iniciando así una colaboración casi continua con la revista que duraría más de una década y a partir de la cual Covarrubias saltaría rápidamente a la fama. Las caricaturas de Covarrubias, individuales o en series, poblarían las páginas de *Vanity Fair*, junto a la de otros caricaturistas de la talla de Ralph Barton, Paolo Garretto, Vladimir Bobritsky, Leon Carlin, Will Cotton, Constantin Aladjálov o Jean Carlu, lo que hizo que enseguida Miguel fuera requerido para participar en otras publicaciones, como *Vogue*, *Life* o *The New Yorker*, y le granjearían tanta fama que en 1925 Miguel Covarrubias conseguiría publicar su primer libro, una galería de caricaturas de celebridades, titulada *The Prince of Wales and other famous Americans*, que se convertiría en el primero de las varias decenas de libros ilustrados por el autor, que en los años siguientes publicarían para editoriales de gran renombre, como Alfred A. Knopf, Covici-Friede, The Heritage Press y The Limited Editions Club o Random House.

También en 1925, Miguel se estrenó en el mundo del teatro, diseñando los vestuarios y escenarios de la obra *Androcles y el león*, de George Bernard Shaw, para el Theater Guild y para la *Revue Nègre* de Josephine Baker, para cuyo estreno en el Teatro de los Campos Elíseos de París Covarrubias viajaría a la capital francesa, entrando en contacto con importantes artistas y literatos. Pero lo que sin lugar a dudas supondría un cambio en la vida del joven artista sería conocer a la bailarina Rose Rolando –nombre artístico de Rosemonde Cowan–, que se convertiría de inmediato en su pareja y, varios años después, en su primera esposa.³

³ Rosemonde Cowan, que en lo sucesivo llamaremos Rosa Rolanda o Rosa Covarrubias, nace en 1898 en Azusa (California), hija de Henry Charles Cowan y Guadalupe Ruelas, de origen mexicano. Tras graduarse como bailarina clásica en 1914, consigue un puesto en la compañía de Marion Morgan en la Universidad de Berkeley, con la que en 1916 viajará a Nueva York, en donde participará en varias obras incluso debutará como coreógrafa; será entonces cuando cambie su apellido al artístico “Rolanda”, tomado de una pariente lejana, aunque en los años siguientes ajustará su nombre de Rose a Rosa y de Rolanda a Rolando. Desde finales de la década de 1910, Rosa estará asentada en Nueva York, en donde en 1918 dejará la compañía de Morgan para comenzar a aparecer en numerosos espectáculos de Broadway –incluso viajará a Europa con una de las giras de las Ziegfeld Follies–, llegando a aparecer en *Vanity Fair* como uno de los rostros más importantes de la danza contemporánea, junto a Martha Graham y Anna Pavlova. En 1919 vivirá un romance con el director de cine francés Maurice Torneur, quien le había encomendado coreografías y secuencias de danza para varias de sus películas; con él viajará en 1926 a Puerto Rico, para el rodaje de la película *Aloma of the South Seas*. En 1923, durante la preparación de un sketch de tema mexicano para las Garrick Gaieties, conoce a Miguel Covarrubias, con el que más tarde establece una relación sentimental que duraría al menos treinta años. En 1926 viajan a México juntos para conocer a la familia de Miguel, y ahí conoce a Edward Weston y a Tina Modotti, quienes le enseñan a usar la cámara fotográfica; ese mismo año visita también París y Cuba junto a Miguel, y al año siguiente viajarán también al norte de África. Es en aquellos momentos cuando Rosa se inicia en la pintura y va abandonando progresivamente la danza, realizando su última actuación en 1929, aunque trabajará ocasionalmente como coreógrafa más adelante. Inevitablemente desde el inicio de su relación, y especialmente tras su matrimonio en 1930, muchas de sus actividades y logros irán unidos a los de Miguel, lo que ha hecho que sus singularidades hayan sido descuidadas por la historiografía. Durante mucho tiempo, Rosa actuará como ayudante, consejera, y en cierta medida, agente de Miguel, organizando la vida de su siempre ocupado y no siempre formal y cumplidor marido. Junto a Miguel, Rosa realizará dos vueltas al mundo, en las que da rienda suelta a algunas de sus grandes pasiones, como la gastronomía, la danza y, sobre todo, la fotografía, convirtiéndose en una documentalista de primera. Tras estos viajes, la pareja se trasladará a México en 1935, mudándose al n.º 5 de la calle Reforma en Tizapán, San Ángel (en la Ciudad de México), en donde se asentarán definitivamente al año siguiente, emprendiendo una ambiciosa reforma para habilitar la casa para las inquietudes en ambos;

Junto a Rosa, Covarrubias volvería a París, visitando también el norte de África y Cuba, mientras que sus dibujos de los músicos, bailarines y habitantes del Harlem comenzaban a ser conocidos y admirados entre críticos y aficionados. De hecho, en 1927 aparecería el segundo libro de ilustraciones de Miguel, *Negro drawings*, que se convertiría en una obra esencial para comprender el desarrollo del Renacimiento del Harlem. Durante toda la década de 1920, Covarrubias dedicaría su trabajo a la caricatura y a la ilustración de libros, pero tras su matrimonio con Rosa el 24 de abril de 1930, se diversificarían sus intereses. Gracias al dinero del premio que recibió por un anuncio realizado para la compañía de pianos Steinway & Sons, los Covarrubias pudieron partir a una prolongada luna de miel, en un que los llevaría a la lejana isla de Bali, por la que habían quedado fascinados tras escuchar sobre ella a sus amigos Alexander y Nettie King. En aquellos momentos Bali comenzaba a figurar ante los ojos del mundo y los Covarrubias se encontraron con una isla que les maravilló y sorprendió sobremanera, hasta el punto de alargar su estancia en la misma durante varios meses y de llevarse un buen puñado de experiencias, amistades, obras artísticas y, sobre todo, bocetos y anotaciones, de vuelta consigo.



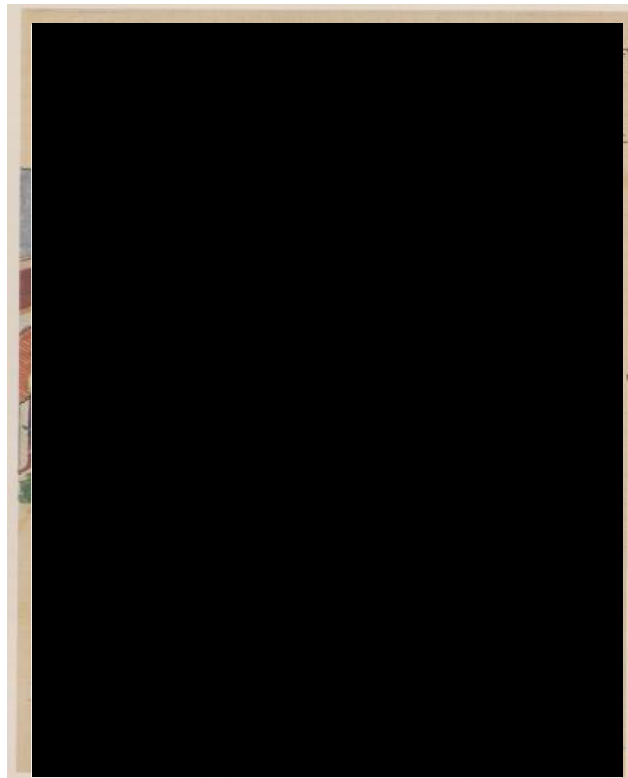
Miguel y Rosa Covarrubias (c. 1930), por Nickolas Muray. AMC, n.º 27002.

en este inmueble tendrían lugar importantes veladas sociales en las que se darían cita algunos de los personajes más importantes de la vida intelectual y cultural mexicana de aquellos momentos. Asentados en México, los Covarrubias –acompañados por personajes como Salvador Novo, Roberto Montenegro, Andrés Henestrosa o el Dr. Atl– realizarán numerosos viajes al istmo de Tehuantepec, en el estado de Oaxaca, y Rosa se irá progresivamente mexicanizando, adoptando un aspecto folclórico tradicional mexicano y volviéndose una experta en la historia, la cultura, la artesanía y la gastronomía mexicana; a partir de sus mediáticas veladas, Rosa adquirirá una merecida fama como cocinera, demostrando en aquellos momentos lo aprendido en sus viajes por el mundo. Tanto es así que, en 1947, The Heritage Press le encarga un libro de cocina que nunca llegaría a publicarse, y cuya elaboración retomaría varias décadas más tarde, tras la muerte de Miguel. Junto a Miguel, Rosa conoce también la arqueología mexicana y se involucra en ella; además de las visitas semanales a Tlatilco, juntos viajan a los sitios arqueológicos de La Venta –en donde se quedan con Mathew Stirling– y Palenque, a cargo de Alberto Ruz Lhullier. Será precisamente Rosa quien medie para lograr la financiación de la excavación por parte de Nelson Rockefeller, con el que había tramado amistad años antes en Nueva York, y con el que es posible que Rosa mantuviera un romance; durante tres veranos, Rosa trabajará como ayudante de Ruz en Palenque. Durante las décadas de los 1930 a 1950, Rosa irá adquiriendo también una progresiva fama como pintora y artista surrealista, además de diseñar joyas para William Spratling, continuar su trabajo como coreógrafa y escenógrafa y de entrenar a las jóvenes bailarinas de la sección de danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, de la que Miguel había sido nombrado directo. Rosa no se entendería de la nueva relación amorosa de Miguel con Rocío Sagaón, una de las bailarinas a su cargo, hasta 1952, un golpe del que ya no se repondría; a partir de ese momento se vuelve cada vez más impulsiva e inestable –llegando a sentir un odio por todo lo mexicano y volviendo a expresarse en inglés–, especialmente tras que Miguel abandone Tizapán en 1955; este periodo coincide con sus mejores obras como artista. Como veremos más adelante, al no estar formalmente divorciada de Miguel, según la legislación americana le hubiera correspondido todo su patrimonio, pero un juez concede la mitad a los cuatro hermanos de Miguel. En 1965, años después la muerte de Miguel, financiada por los Rockefeller, Rosa regresa a Bali. El 25 de marzo de 1970 fallece Rosa, dejando a Luis Barragán como único sucesor y albacea testamentario.

Tras esta vuelta al mundo, en la que también tuvieron ocasión de conocer Filipinas, China –especialmente, Shanghái– y de volver a encontrar a sus conocidos en París, de vuelta en Nueva York Covarrubias sería recibido como un intrépido viajero y explorador, convencido representante de los cada vez más habituales exotismos que aparecían tanto en la baja como la alta cultura estadounidense. Tras conocer el color y la luz de Bali, Covarrubias se aventuró por primera vez –o, al menos, seriamente– en el mundo de la pintura, y una exposición en la *Valentine Gallery* de Nueva York le consagraría en esta disciplina.

En medio de numerosos viajes a su México natal, la idea de escribir un libro sobre Bali, en el que poder explicar de manera cómoda a un público general las grandezas de la isla, aparecía cada vez con más fuerza entre los pensamientos de Covarrubias. Para poder llevarlo a cabo solicitó una beca de creación artística a la Fundación John Simon Guggenheim, que le sería concedida y que le permitiría regresar en 1933 a su querida isla, en la cual pasó casi un año investigando y realizando el trabajo de campo para la que se convertiría en su obra magna: *Island of Bali* (1937), el primero de los libros completamente escrito e ilustrado por Covarrubias, que se convertiría en un verdadero *best seller*, generando una auténtica balimanía entre la sociedad estadounidense.

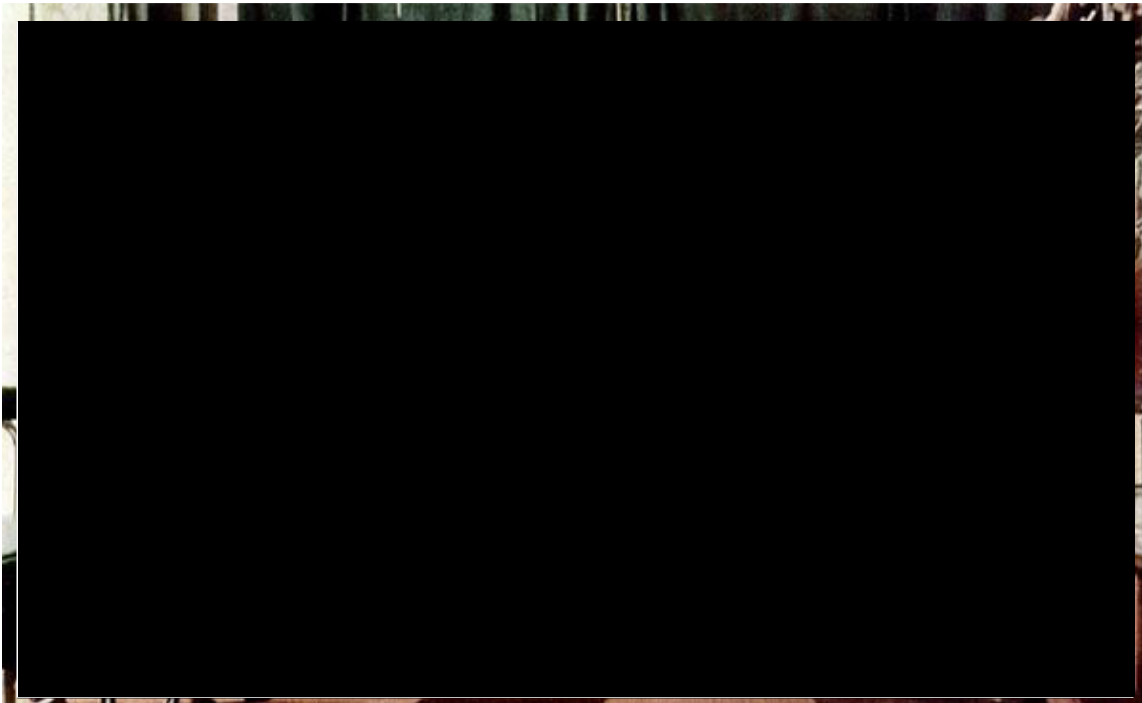
Aunque esta obra conllevó su consagración como antropólogo y etnógrafo, Covarrubias no cesó en ningún momento de continuar realizando ilustraciones y caricaturas para revistas y libros, diversificando sus intereses temáticos originales (celebridades, afroamericanos) y comenzando a incluir temas más “exóticos” (mexicanos, africanos, asiáticos, etc.). A su vuelta de Bali, Covarrubias renovarían su interés por su México natal, que veía entonces con otros ojos, interesándose cada vez más por las culturas indígenas y el pasado arqueológico de la república mexicana, pero un nuevo y diferente encargo requirió de toda su atención. Pronto le sería encargada la realización de un grupo de mapas murales para la *Pacific House*, edificio principal de la Exposición Internacional de San Francisco de 1939 –también conocida como del



Plano y fachadas de la casa Covarrubias en Tizapán, por Miguel Covarrubias. Lápiz, tinta y acrílico sobre papel (Colección Museo Casa Estudio Luis Barragán).

Golden Gate–. Asesorado por antropólogos de la talla de Ralph Linton y Alfred L. Kroeber., y con la ayuda técnica de Antonio Ruiz “El corcito”, Covarrubias consiguió elaborar un grupo de seis mapas murales en los que se presentaría a los pueblos, las artes, la fauna y la flora, la economía, las viviendas nativas y los medios de transporte de la cuenca del Pacífico (es decir, de América, Oceanía y buena parte de Asia), que alcanzarían un gran éxito entre el público y la crítica y cuyo estilo consagraría a Covarrubias como muralista y cartógrafo, realizando numerosos mapas murales en los años siguientes.

Tras su experiencia en San Francisco, Covarrubias partió al istmo de Tehuantepec, en el sur de México, quedando prendado de esta región tanto como lo estuvo de Bali. Por ello, volvió a solicitar una beca a la Fundación Guggenheim, para escribir un libro sobre el istmo (*Mexico South: the Isthmus of Tehuantepec*), que finalmente se publicaría en 1946 y que serviría para consagrar a Miguel como experto mexicanista. En la década de 1940, Miguel se instaló definitivamente en México, volviendo a ser una de las grandes estrellas del ambiente cultural en el que se había formado; a mediados de la década anterior, la pareja había adquirido una vivienda con jardín en el n.º 5 de la calle reforma de Tizapán, en el mexicano barrio de San Ángel, en la que recibirían a sus abundantes, célebres e importantes amistades, constituyéndose así como unos de los más importantes protagonistas de la vida cultura cultural e intelectual mexicana.



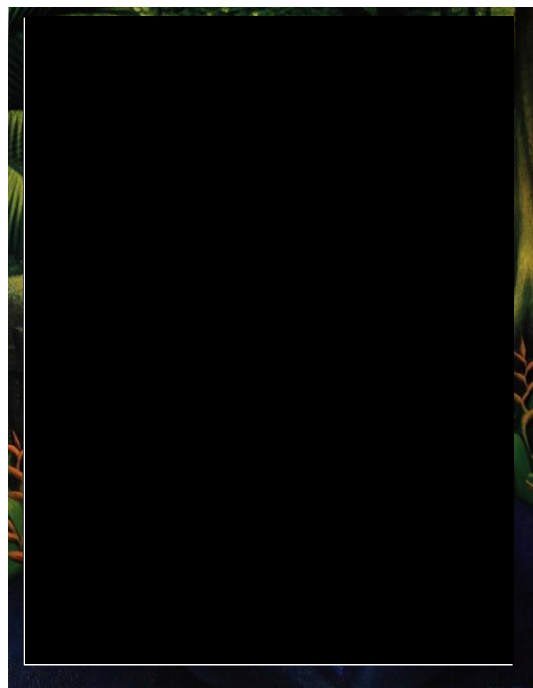
Fotografía publicada en Life, en la que aparecen Alfa y Beta Ríos, Rosa Covarrubias, Diego Rivera, Nickolas Muray, Miguel Covarrubias y Frida Kahlo (1939).

Pero las ambiciones de Miguel también abarcaban el ámbito de las exposiciones y los museos. Durante la década de los 1940, Covarrubias tuvo ocasión de tomar parte en una serie de exposiciones pioneras en sus respectivos campos, como *Veinte Siglos de Arte Mexicano* (1940) en Museum of Modern Art de Nueva York – en la que se encargó de la sección de Arte Popular–, *Indian Art of United States* (1941) –celebrada en el mismo museo–, *El arte indígena de Norteamérica* (1945) –celebrada en el Museo Nacional de Antropología de México– o *Arts of the South Seas* (1946) –celebrada en el Museum of Modern Art de Nueva York–. Paralelamente, fue desarrollándose en Miguel un interés por la arqueología, iniciado seguramente con sus tempranas adquisiciones de antigüedades locales y artes populares. Su insistencia y su conocimiento sobre los descubrimientos arqueológicos que se venían desarrollando en Tlatilco hicieron que en 1941 fuera nombrado director de la campaña arqueológica; ahí comenzaría a desarrollar sus teorías sobre los orígenes de las civilizaciones mesoamericanas, que se verían enriquecidas con sus visitas al sitio de La Venta (Tabasco), y que canalizaron en la Segunda Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, celebrada en Tuxtla Gutiérrez en 1942, en la que Alfonso Caso y Covarrubias postularán sus teorías sobre los

olmecas como “cultura madre” de toda el área mesoamericana.⁴ Su progresiva expertización en varios ámbitos haría que, a partir de la década de los 1940, Covarrubias fuera requerido, en calidad de eminencia, para impartir docencia de varias materias en la Escuela Nacional de Antropología e Historia; además, se encargaría coordinar la especialidad de Museografía de la misma –pionera en el mundo–, y de participar en las importantes reformas museográficas que colocaron al Museo Nacional de Antropología de México como uno de los más avanzados y modernos del planeta.

Esta pluralidad de actividades hizo que Covarrubias se fuera dispersando del que era su sustento económico principal –la ilustración de libros y revistas–, para disgusto de Rosa, y que durante estos años Miguel acumulase numerosos retrasos y desatenciones en sus encargos. A pesar de ello, pertenecen a este periodo algunas de sus mejores obras, como *The eagle, the jaguar and the serpent* (1946), primero de una serie de tres libros dedicados al arte precolombino de toda América y en los que daría rienda suelta a sus inquietudes difusionistas, o *All men are brothers* (1948), una edición de lujo ilustrada de uno de los grandes clásicos de la literatura china, para cuya realización, Covarrubias realizaría un profundo estudio de la cultura y el arte chinos. Tanto fue así que surgió –o quizás, revivió– en Miguel una profunda y apasionada admiración por China, que catalizaría en la década siguiente en la fundación de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular, asociación pionera en su tiempo y clave para fomentar el conocimiento de la cultura china en un país ya de por sí sinóforo, y que manifestaría el punto álgido de la creciente politización de Covarrubias durante los años de la postguerra.

En 1950, Miguel ocupó la dirección de la sección de danza del Instituto Nacional de Bellas Artes. Los años de su mandato están considerados como la época dorada del ballet mexicano, y bajo su dirección se llevaron a cabo numerosos ballets de temas nacionales, para algunos de los cuales Miguel realizaría diseños de vestuario y/o iconografía (caso de *Antígona*, *Los cuatro soles*, *Tonantzintla* o *Huapango*, entre otros), muchas veces de su propio bolsillo. Fue ahí donde conoció a una de las jóvenes y prometedoras bailarinas, Rocío Sagaón, con la que iniciará una relación amorosa que le llevará a separarse de Rosa y a abandonar la casa de Tizapán para establecerse con sus hermanas. En una ceremonia por la iglesia falta de toda garantía legal, Rocío Sagaón y Covarrubias se convertirían en marido y mujer, pero la supuesta felicidad de la pareja duraría poco. El 4 de febrero de 1957, en medio de un periodo de intensa efervescencia artística e intelectual, Miguel Covarrubias fallecería prematuramente como consecuencia de una septicemia, a los 53 años de edad, en un hospital de la Ciudad de México.



Autorretrato (c.1953). Miguel Covarrubias. Colección particular.

⁴ Sociedad Mexicana de Antropología. *Mayas y olmecas: Segunda reunión de Mesa Redonda sobre problemas antropológicos de México y Centro América ... Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 27 de abril a 1.º de mayo de 1942*. México D.F., Editorial Stylo, 1942.

Con su muerte, muchos de sus proyectos quedarían inconclusos o inéditos, y su colección se dispersaría rápidamente. A pesar de su fama en vida, la temprana muerte de Miguel y su amplitud de miras temática y disciplinar, hicieron que su figura no se viera lo suficientemente reconocida y estudiada en los años siguientes. Las décadas en las que Covarrubias trabajó fueron algunas de las más convulsas de la historia contemporánea, y lógicamente el devenir de las contiendas mundiales formó parte de sus inquietudes, condicionando la realización de muchas de sus obras. Además de incansable viajero y coleccionista, Covarrubias fue también un prolífico creador sumamente influyente, tanto en el ámbito plástico como en el intelectual, afectando a ámbitos tan diversos como la caricatura, la cartografía, la etnografía, la publicidad o la moda.

Precisamente, la realización del tipo de obras que abordamos en esta tesis doctoral y su trascendencia, así como su selecto e importante círculo social,⁵ sitúan a Covarrubias como una figura clave para entender movimientos socio-artísticos del momento como el Orientalismo –especialmente en el ámbito mexicano, en el que los estudios sobre el tema son apenas incipientes–,⁶ o, incluso, para comprender el paso de la antropología, etnografía y museografía tradicional a la moderna. Por ello, su estudio nos parece necesario no solo para situar la poco conocida figura de Covarrubias en su correcto lugar

⁵ En cuanto al círculo personal de Covarrubias y sus relaciones con el marco Asia-Pacífico, podemos destacar su relación con Sinmay Zaw, los hermanos Zhang Guangyu y Zhang Zhengyu, Mai Mai Sze, Lee Ya-Ching, Lin Yutang, Sono Osato, Osamu Noguchi, Ni Polok, Mrinalini Sarabhai, Vijaya Lakshmi Pandit, Pearl S. Buck, Walter Spies y Philip Youtz, entre otros.

⁶ El Orientalismo, definido por Edward Said como la particular manera en la que Occidente se ha relacionado y ha interpretado Oriente –comprendido este desde la frontera con los países musulmanes del Próximo Oriente y el norte de África hasta el límite del Océano Pacífico, ha sido una corriente estética e ideológica que ha recibido importantes estudios en el caso europeo y, en menor medida, estadounidense, pero que todavía carece de un buen corpus de literatura especializada en lo que respecta a América Latina, limitándose los existentes a aspectos concretos del mismo, y estando en muchos casos ligados a la literatura. Para nuestro estudio, entendemos el Orientalismo como una serie de actitudes que se manifiestan en las expresiones ideológicas, artísticas y literarias que diversos personajes realizan sobre Oriente, a las que deben sumarse los fenómenos del viaje a Oriente y del coleccionismo de piezas de valor artístico y/o anecdótico procedentes del mismo. A nuestro parecer, el caso del Orientalismo mexicano difiere tanto del europeo como del norteamericano, debido, en parte, a las diferencias las relaciones físicas y de poder entre América y Asia y entre Europa y Asia producidas tanto durante el periodo colonial como durante el independiente, que fueron completamente redefinidas durante el porfiriato y el periodo post-revolucionario. A nuestro parecer, dentro del Orientalismo mexicano podrían establecerse dos corrientes principales (que en no pocas ocasiones, como es en el caso de Miguel Covarrubias, aparecen de la mano):

- Un Orientalismo de tipo artístico-estético, más ligado al europeo (y, por tanto, a la burguesía), en el que el Oriente se define, generalmente, como un “otro” exótico, tan extraño como sensual y cautivador. Dentro de este tipo podemos encontrar muchas de las aproximaciones literarias, a las que el extrañamiento producido por el continente asiático enriqueció sobremanera (caso de la obra de José Juan Tablada u Octavio Paz), pero también a los coleccionistas de obra asiática (como Dolores Olmedo, Alvar Carrillo Gil, Tablada o el propio Covarrubias) y a los creadores de obra de temática asiática, de los que Covarrubias parece ser el principal representante.
- Un Orientalismo de tipo ideológico-político, que conlleva la aceptación, integración y revalorización de “elementos orientales” dentro de los idearios políticos nacionales revolucionarios y post-revolucionarios, y que parecen obedecer a una política de diferenciación de lo anterior. A este tipo de Orientalismo sería al que respondían personajes como José Vasconcelos, Francisco I. Madero, Vicente Lombardo Toledano, Diego Rivera o, durante los últimos años de su vida, también Covarrubias.

Para más información, véase Said, Edward W. *Orientalismo*. Madrid, Libertarias-Prodhufi, 1990; Nagy-Zekmi, Silvia (coord.). *Moros en la costa: orientalismo en Latinoamérica*. Madrid, Iberoamericana, 2008 o Peiró Márquez, Marisa y Lacasta Sevillano, David. “En ti se juntan España con China, Italia con Japón”: una perspectiva histórica sobre el Orientalismo hispanoamericano y la presencia oriental en México (1565-1968)”, actas del III Congreso Virtual sobre Historia de la Caminería, Archivo Diocesano de Jaén, 2015, realizado este último durante el proceso de nuestra tesis doctoral.

dentro de la Historia del Arte Mexicano, sino dentro de la historia y la historiografía de los *area studies* y *oriental studies* americanos.

Como se desprende del inicio del nuestro texto, resulta evidente nuestro interés personal por el personaje y su obra como motivo principal de la elección temática de la tesis. Nuestro interés por la figura de Covarrubias se remonta al quinto curso de la Licenciatura en Historia del Arte, cuando, tras conocer sus visiones sobre el arte de las vanguardias surgió la posibilidad de realizar una investigación sobre su persona para la asignatura de “Arte Americano Precolombino e Hispánico”, cuyo volumen final adelantó buena parte del trabajo que realizaríamos al año siguiente, como colofón al Máster de Estudios Avanzados en Historia, en el que abordamos la relación, personal, cultural y artística de Miguel Covarrubias con China.⁷

En esta ocasión, en la elección de la figura de Covarrubias y su estudio como tema de la tesis doctoral confluían, en realidad, muchos de nuestros intereses personales,⁸ pero la matización geográfica de la presente tesis estaría, en el fondo, motivada por la existencia, tradición y solvencia de una de las líneas de investigación del Departamento de Historia del Arte, el estudio de las Artes de Fuera de Europa –especialmente, de Asia Oriental– y de su relación y trascendencia en Occidente.

Además de resultar una delimitación geográfica conveniente –y necesaria, aun y cuando, como podrá comprobarse, el volumen y los resultados del trabajo han sobrepasado las expectativas iniciales–, un estudio de las características como el que aquí presentábamos estaba todavía por realizar, pues a pesar de la extensa bibliografía sobre el autor que abordaremos en el apartado siguiente, se han realizado pocas aproximaciones globales a su persona, y ninguna verdaderamente extensiva desde el ámbito de un departamento universitario en Historia del Arte. Precisamente por todo ello, nos planteamos realizar una tesis doctoral que contemplase la figura de Covarrubias y su relación con esta parte del mundo desde una perspectiva histórico-artística, sin perder de vista sus relaciones con campos afines como la antropología, la etnografía, la museografía o la didáctica. Como veremos a continuación, el presente constituye el primer estudio global y pormenorizado en abarcar la relación de interdisciplinar y multiestratégica de Covarrubias con el conjunto de la región, así como en hacerlo desde el ámbito de la Historia del Arte.

⁷ Nuestra pasión por el Extremo Oriente y por las artes visuales, cultivada ya desde la Licenciatura, se haría más presente cuando durante Master en Estudios Avanzados en Historia del Arte cursamos los módulos de especialización en Lenguaje y Cultura Audiovisual y Relaciones Artísticas entre Oriente y Occidente. Más adelante, ya durante el desarrollo de la tesis, nos involucramos en varios proyectos de investigación y de divulgación vinculados a la cultura y las artes de Asia y del Pacífico, muchos de ellos especialmente vinculados a la cultura japonesa. Por ese motivo, durante el último año, hemos cursado también el Diploma de Especialización en Estudios Japoneses de la Universidad de Zaragoza.

⁸ Las causas que han determinado la elección de esta temática para nuestra tesis pueden sintetizarse en nuestro especial interés por muchos temas generalmente tildados de “primitivos” o “exóticos” (adjetivo que queda, en muchas ocasiones abocado a la descripción de muchas de las culturas de Asia y del Pacífico), compartido –como podrá verse– con Covarrubias, los movimientos primitivistas en las artes de los siglos XIX y XX, los medios de comunicación de masas y los productos visuales que de ellos derivan –como la ilustración o la publicidad– (desgraciadamente, todavía considerados por muchos como un arte menor a pesar de su tremendo impacto en la iconosfera), además de un particular interés por la Historia, el Arte, la Cultura visual, la Arqueología y la Antropología de las décadas centrales del siglo XX.

Estado de la cuestión

A pesar de la tremenda importancia del personaje, el estudio de la vida y la obra de Miguel Covarrubias ha sido, como veremos a continuación, tardío y desigual. Repartido –como le sucedió a él mismo– principalmente entre dos países y dos idiomas (Estados Unidos y México, el inglés y el español), muy pocas obras han afrontado un estudio global o completo, centrándose únicamente en uno o varios de los focos de especial interés: su papel como antropólogo, sus caricaturas, sus dibujos del Harlem, y más tardíamente, su relación con el mundo de la danza; muy pocas publicaciones escapan a estos sectores, de entre las que debemos separar algunas mexicanas, en ocasiones pobladas de entrevistas y testimonios sentimentales de algunos de sus amigos y colegas de profesión, que aunque de gran valor documental y biográfico, no siempre aportan demasiado a un estudio científico de su obra. Cabe decir que si bien hay grandes estudiosos y comunicadores que han contribuido a este estudio, solo una mínima parte –y muy reciente– se ha hecho desde el ámbito universitario, algo relativamente extraño teniendo en cuenta el apoyo gubernamental de otras muchas publicaciones.⁹

Resulta casi imposible cuantificar las informaciones publicadas sobre Miguel Covarrubias en el transcurso de su vida,¹⁰ algo que no debería extrañarnos si nos atenemos a un testimonio del pintor José Clemente Orozco en el que relata que la obra de Covarrubias se vendía más cara que la de Picasso.¹¹ Sin embargo, nos parecen particularmente evocadoras, por su riquísimo tono literario, las realizadas por el literato mexicano José Juan Tablada,¹² así como algunos de los prólogos y reseñas que para sus libros escribieran otros compañeros de aventuras y profesión.¹³ Evidentemente, también

⁹ A pesar de que hay numerosas exposiciones y colecciones que han incluido una o varias obras de Covarrubias, aquí solo reseñaremos las monográficas o semi-monográficas, así como los catálogos que no sean únicamente enumeraciones o descripciones formales.

¹⁰ Hemos considerado relevantes algunas como: Cosío, Daniel, “Nuevo estilo de caricaturas del señor Miguel Covarrubias”, *El Mundo*, n.º 402, 19 de mayo de 1923; Caballero Puck, “Miguel Covarrubias y sus caricaturas neoyorkinas”, *El Universal Ilustrado*, 21 de Febrero de 1924; “La exposición de dibujantes”, *El Universal Ilustrado*, 7 de mayo de 1925; Alí, B., “La obra del Chamaco en Nueva York”, *El Universal Ilustrado*, 6 de Junio de 1925; Ramos, S., “Ensayos estéticos: la caricatura”, *Forma*, n.º 1, octubre de 1926; Villaurrutia, Xavier, “Un cuadro de la pintura mexicana actual”, *Ulises: Revista de curiosidad y crítica*, n.º 6, febrero de 1928, pp. 5-12; Fernández Bustamante, Adolfo “Miguel Covarrubias el gran caricaturista mexicano”, *Nuestro México*, n.º 6, agosto de 1932; Iglesias Castellot, A., “Un artista mexicano vuelve a triunfar en los Estados Unidos”, *El Universal*, 28 de diciembre de 1937; Bejarano, J.M., “México vale más por Miguel Covarrubias”, *Letras de México*, n.º 22, 1 de enero de 1938; Purrington, C., “Covarrubias y Bali”, *Letras de México*, n.º 25, 1 de marzo de 1938; Morta, J. A., “Crónica cultural: un libro de Miguel Covarrubias”, *El Nacional*, 11 de febrero de 1948; “Covarrubias, Miguel”, *Novedades*, 23 de mayo de 1949; “Arte Moderno de México”, *Novedades*, 5 de junio de 1949.

¹¹ Orozco, José Clemente, y Charlot, Jean. *El artista en Nueva York: (cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos)*. México D.F., Siglo XXI, 1971, p. 64.

¹² Tablada, José Juan. “New York de día y de noche: Miguel Covarrubias; el hombre que descubrió a los negros en los Estados Unidos; La belleza en donde nadie la había visto.” *El Universal*, 30 de noviembre de 1924; “Nueva York de día y de noche: Mexicanos en Nueva York.- La Metamorfosis de Tata Nacho.- Best Maugard.- Tata Nacho y Covarrubias.- El Rancho Mexicano.” *El Universal*, 31 de mayo de 1925; “El arte criollo en Nueva York”, *Social*, 1926; “Recent Activities in Mexican Art”, *Parnassus*, vol.2, n.º 4, abril de 1930, pp. 16-18,48.

¹³ El literato y fotógrafo Carl Van Vechten escribiría la introducción de Covarrubias, Miguel, *The Prince of Wales and Other Famous Americans*, Nueva York, A.A. Knopf, 1925. pp. 1-6; el caricaturista Ralph Barton y el editor y crítico Frank Crowninshield escribieron en Covarrubias, Miguel, *Negro Drawings*. Nueva York, A. A. Knopf, 1927, pp.1-14; el pintor Diego Rivera escribiría el prólogo del catálogo de su exposición de pinturas y dibujos balineses en la Valentine Gallery de Nueva York: *Paintings, Water Colors, Drawings of Bali by Miguel Covarrubias*. Nueva York, Valentine Gallery, 1932, etc.

resultan de gran valor las entrevistas que concediera en vida el propio Covarrubias,¹⁴ y, es importante destacar que también fue incluido en varias antologías de pintura mexicana contemporáneas.¹⁵

Tras su muerte, que sí suscitó un gran interés hemerográfico,¹⁶ la obra y la vida Miguel Covarrubias cayeron en un relativo olvido, tanto periodístico como científico. Como excepción, nos resultan muy interesantes las entrevistas que al poco tiempo su muerte realizara la escritora y periodista mexicana Elena Poniatowska, que aunque personales y sentimentales se consideran hoy una de las fuentes de estudio más certeras y cercanas.¹⁷

En los años posteriores al fallecimiento del artista, podemos destacar todavía un gran interés por él en el ámbito hemerográfico, en general dirigido a asuntos como el polémico destino de su colección,¹⁸ y a la traducción al español del libro *El águila, el jaguar y la serpiente* en 1961,¹⁹ entre otros asuntos.²⁰

En 1976 se produciría un primer acercamiento científico a los quehaceres de Covarrubias, todavía muy parcial, *Miguel Covarrubias y el romanticismo en la antropología*, un

¹⁴ Entre ellas, destacan Bretal, Máximo, “Cinco minutos con el chamaco Covarrubias”, *Revista de revistas: El semanario nacional*, n.º 1144, abril de 1932; Piñó Sandoval, Jorge. “Balí, Covarrubias y el libro sin nombre”, ¿?, ¿1937? (ejemplar conservado en el AMC n.º 21250); del Valle, Rafael Heliodoro, “Diálogo con Miguel Covarrubias”. *Revista de la Universidad de México*, n.º 10059, 1947. pp. 6-8; Pitz, Henry C., “Miguel Covarrubias of Mexico City”. *American Artist*, enero de 1948.

¹⁵ Quizás la más célebre de todas ellas sea la siguiente, que, aunque modesta dedica varias páginas a nuestro artista: Mérida, Carlos. *Modern Mexican Artists*. México D.F., Frances Toor Studios, 1937.

¹⁶ Véase, entre otras: “Falleció ayer el famoso pintor y caricaturista Miguel Covarrubias”, *Excélsior*, 5 de febrero de 1957; “Falleció el gran dibujante Miguel Covarrubias”, *El Nacional*, 5 de febrero de 1957; “Del Museo de Historia partirá el sepelio de Miguel Covarrubias hoy”, *Novedades*, 5 de febrero de 1957; “Miguel Covarrubias Duclaud fue sepultado en el Francés”, *Excélsior*, 6 de febrero de 1957; Henestrosa, Andrés, “La nota cultural”, *El Nacional*, 6 de febrero de 1957; del Valle, Rafael Heliodoro, “En breves palabras”, *El Nacional*, 7 de febrero de 1957; Henestrosa, Andrés, “El Chamaco Covarrubias”, *Novedades*, 9 de febrero de 1957; Cadena, M., “Miguel Covarrubias, el Chamaco”, *Revista de Revistas*, 24 de febrero de 1957; Crespo de la Serna, Jorge Juan, “Miguel Covarrubias”, *Novedades*, 24 de marzo de 1957; Nelken, Margarita, “Exposición homenaje a Miguel Covarrubias”, *Novedades*, marzo de 1957; Scherer García, Julio, “Primeras reparaciones en el Museo de Antropología”, *Excélsior*, 19 de mayo de 1957; Caso, Alfonso, “El mapa de Covarrubias”, *El Universal*, 25 de mayo de 1957.

¹⁷ Poniatowska, Elena, “Homenaje a Miguel Covarrubias. Entrevistas a Octavio Barreda, Adolfo Best Maugard y Rosa Rolando”, *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 28 de abril de 1957, “Fernando Gamboa y Daniel Rubín de la Borbolla hablan de Miguel Covarrubias”, *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 5 de mayo de 1957, “Alfonso Caso, Harry Block y Diego Rivera hablan de Miguel Covarrubias”, *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 12 de mayo de 1957, “Raoul Fournier, Carlos Solórzano y Justino Fernández hablan de Miguel Covarrubias”, *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 19 de mayo de 1957.

¹⁸ Por ejemplo: “El bello arte de los pueblos primitivos, en una exhibición”, *Excélsior*, noviembre de 1958; “El tesoro de Covarrubias, expuesto en el Museo; la viuda lo reclama”, *Excélsior*, 22 de noviembre de 1958; Atamoros, N., “¿Dónde están 975 piezas arqueológicas?”, *Excélsior*, 23 de julio de 1969.

¹⁹ Por ejemplo: “Un acontecimiento editorial. México rescata a Miguel Covarrubias traduciéndolo por primera vez al español”, *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 15 de octubre de 1961; Leiva, R., “El águila, el jaguar y la serpiente”, *El Nacional*, 1961; Rodríguez, A., “La Universidad rescata importante obra de Covarrubias”, *Gaceta de la Universidad*, 22 de enero de 1962.

²⁰ Por ejemplo: Garrido, J. S., “Buenos días, mis amigos”, *Novedades*, 4 de febrero de 1958; del Valle, Rafael Heliodoro, “Covarrubias y su mundo artístico”, *Novedades*, 1958; Valdiosera, R., “Un gran estudioso de la arqueología mexicana”, *Impacto*, 27 de mayo de 1959; “Declaraciones de don Luis Covarrubias”, *Impacto*, 1 de junio de 1959; Valencia, R., “Miguel Covarrubias”, *El Mundo* (Tampico), 31 de mayo de 1960; Aguilar Zinser, C., “Miguel Covarrubias: la maravilla del lápiz”, *Excélsior*, 16 de enero de 1971; “Enorme colección de dibujos y grabados”, *Excélsior*, 18 de septiembre de 1971.

extenso artículo de Andrés Medina, dedicado al campo de la Antropología,²¹ que como sería uno de los primeros en suscitar interés, y posiblemente el que ha sido fruto de mayor exégesis en México hasta fechas recientes.

Serán tres grandes exposiciones las que hagan comenzar el interés científico por Covarrubias, y las que vertebran su todo el estudio inicial; una de ellas se realizará en los Estados Unidos, y las otras dos, en México. Además, estas servirán para iniciar variadas líneas de investigación que demostrarán el diferente cariz que adoptará la investigación en estos dos países. La primera de todas sería una breve exposición realizada en 1981 en la Galería Metropolitana de la Universidad Nacional Autónoma de México,²² que suscitó un ligero interés por la figura de Covarrubias en su país de origen.²³ Sin embargo, la primera exposición verdaderamente importante, aunque parcial, fue la realizada en National Portrait Gallery de Washington en 1984, *Miguel Covarrubias Caricatures*, que como cuenta su conciso título se dedicó a la caricatura de Miguel, la disciplina que mayor éxito le dio en los Estados Unidos, por lo que no es extraño que recibiera esta atención. Esta exposición, un verdadero hito en la historiografía de Covarrubias, generó, además de una abundante hemerografía²⁴ el excelente catálogo *Miguel Covarrubias Caricatures*,²⁵ que incluía también textos de su colega y amigos Al Hirschfeld, Bernard R. Reilly Jr. y Alan Fern, que fue publicado al año siguiente.

En este mismo año de 1985 se leería una tesis doctoral²⁶ en la George Washington University de la homónima ciudad, *Miguel Covarrubias' Drawings and Caricatures of Harlem*,²⁷ que abría el camino del estudio de la implicación de Covarrubias en el Renacimiento del Harlem, que de aquí en adelante será el tema predilecto de las tesis doctorales norteamericanas sobre el artista.

Parece ser que fue este hecho, la recuperación americana y el olvido mexicano,²⁸ lo que propició que comenzara a organizarse en México la que fue considerada como la

²¹ Medina, Andrés, "Miguel Covarrubias y el romanticismo en la antropología", *Nueva Antropología* I, n. 4, 1976. pp. 11-42. Medina continuaría estudiando y desarrollando la figura de Covarrubias como antropólogo, al que dedicó un capítulo en: Medina, Andrés, *Recuentos y figuraciones: ensayos de antropología mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. pp. 203-218.

²² Esta exposición generó un escueto catálogo (Balmori, Santos. *Miguel Covarrubias: dibujos y pinturas*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Dirección de Difusión Cultural y Coordinación de Artes Plásticas, 1981), que a nuestro parecer no aportó nada significativo al estudio de la figura de Covarrubias.

²³ Belkin, A., "Víctimas de nuestra amnesia", *UnomásUno*, 5 de septiembre de 1982; Cárdenas, G., "Veinte ensayos de arte mexicano", *Revista de la ENAP*, año I, n. 1, octubre de 1984; Magdaleno, V., "Desde los grandes caricaturistas del siglo pasado hasta los de la actualidad", *El Día*, 30 de mayo de 1984.

²⁴ "Caricaturas de famosos estadounidenses, de Miguel Covarrubias, en Washington", *Excelsior*, 12 de diciembre de 1984; "Exposición en memoria del célebre Miguel Covarrubias", *Excelsior*, 13 de diciembre de 1984; Monsiváis, Carlos, "Miguel Covarrubias: la caricatura de las celebridades, el retrato de los pueblos", *Proceso*, n.º 425, 24 de diciembre de 1984.

²⁵ Cox, Beverly J. y Anderson, Denna Jones. *Miguel Covarrubias Caricatures*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1985. Con textos de Al Hirschfeld, Bernard R. Reilly Jr. y Alan Fern.

²⁶ En lo sucesivo, traduciremos como "tesis doctoral" las disertaciones que en Estados Unidos dan derecho a un título de "Doctor of Philosophy". Quizás deba recordarse que los programas de doctorado estadounidenses no tienen las mismas características que los europeos y consecuentemente tampoco las tienen sus tesis.

²⁷ Grana, Theresa C. "Miguel Covarrubias' Drawings and Caricatures of Harlem", Tesis doctoral de la George Washington University, 1985.

²⁸ Zamarripa, A., "Covarrubias, caricaturista mexicano, triunfó en el extranjero, pero no aquí", *Excelsior*, 31 de enero de 1985; Reilly Jr., Bernard F., "Homenaje en Nueva York, olvido en México", *UnomásUno*, suplemento *Sábado*, 9 de febrero de 1985.

exposición definitiva sobre Covarrubias,²⁹ *Miguel Covarrubias: homenaje*, planeada para coincidir en 1987 con el 30 aniversario de la muerte del artista. Cuando finalmente se celebró, en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de Ciudad de México, no solo fue muy aclamada,³⁰ sino que generó, a modo de catálogo, la publicación más seria sobre Covarrubias realizada hasta aquel momento, *Miguel Covarrubias: homenaje*,³¹ la cual incluía diferentes ensayos, no solo del propio Covarrubias y de algunos de sus afamados amigos y colaboradores (Andrés Henestrosa, Fernando Gamboa, Fausto Ybarra, Daniel F. Rubín de la Borbolla, Eusebio Dávalos Hurtado, o Guillermo Arriaga), de un mayor tono sentimental, sino también de las investigadoras que de aquel momento en adelante dedicarían casi la totalidad de su estudio a la obra del artista: Sylvia Navarrete y Adriana Williams. Esta exposición y este catálogo desarrollaron todo un nuevo vórtice de interés hacia la figura de Covarrubias, que se manifestó, como veremos, tanto en la literatura científica como en la periódica,³² aunque podemos señalar que a partir de aquí nos centraremos únicamente en la literatura científica.

Sería precisamente la propia Sylvia Navarrete la que en 1993 marcara un nuevo hito en el estudio de Covarrubias, con su *Miguel Covarrubias - artista y explorador*,³³ que de nuevo volvía a ser el más serio de los estudios realizados hasta el momento, y que además incluía una gran cantidad de imágenes inéditas, además de una detallada y completísima bibliografía, algo que resulta de vital interés para ulteriores investigaciones. Este estudio artístico se completaría con la llegada del panorama de una pieza que todavía faltaba: en 1994 aparece *Covarrubias*,³⁴ de Adriana Williams, una monumental biografía realizada gracias a abundante e inédito material de archivo y numerosas entrevistas, que debería ser considerada como el libro básico y absolutamente necesario sobre Covarrubias, aunque esta está concebida como una biografía cronológica y no como un estudio histórico-artístico de la obra del artista; sin embargo, ninguno de los anteriores libros o artículos había aglutinado tanta información reseñable, que en su mayor parte sigue vigente en la actualidad; si bien el libro tiene un carácter más literario que visual, sacó a la luz innumerables informaciones hasta entonces confinados a los múltiples archivos, privados o no, que contienen la obra y los efectos de Miguel Covarrubias. Williams, amiga de la difunta Rosa Rolando-Covarrubias, se definió ya aquí como la mayor experta en

²⁹ Idalia, M., "Artistas mexicanos consagrados desde años atrás recibirán un homenaje", *Excélsior*, 5 de marzo de 1985; Driben, L., "Muestra antológica para un cincuentenario" *UnomásUno*, suplemento *Sábado*, 23 de marzo de 1985.

³⁰ Abelleira, A., "Reúnen por primera vez la obra integral de Covarrubias" (1ª parte), *La Jornada*, 10 de febrero de 1987, "Reúnen por primera vez la obra integral de Covarrubias" (2ª parte), *La Jornada*, 11 de febrero de 1987, "Televisa y Arte Contemporáneo editan libro sobre Covarrubias", *La Jornada*, 21 de abril de 1987; Tibol Raquel, "Las lecciones de Miguel Covarrubias", *Universidad de México*, n. 436, mayo de 1987; López Bosch, "Homenaje a Miguel Covarrubias en México", *El Sol*, 15 de noviembre de 1987.

³¹ García-Noriega y Nieto, Lucía (coord.), *Miguel Covarrubias: homenaje*. México, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1987. Textos de Andrés Henestrosa, Fernando Gamboa, John L. Brown, Sylvia Navarrete, Olivier Debrouse, Adriana Williams, Fausto Ybarra, Daniel F. Rubín de la Borbolla, Rafael Abascal, Eusebio Dávalos Hurtado, Guillermo Arriaga, Patricia Aulestia de Alba y Miguel Covarrubias.

³² Quizás los ejemplos de mayor interés sean: de Neuville, Antonio, "Arte: la universidad de Miguel Covarrubias", *Novedades*, 15 de julio de 1987; Navarrete, Sylvia, "Entre la obra de Miguel Covarrubias", *La Jornada Semanal*, 8 de febrero de 1987; Sesín, S., "Sentó Miguel Covarrubias bases para que se tome en cuenta en la arqueología el criterio artístico", *UnomásUno*, 14 de febrero de 1987; Cardoza, P. "Miguel Covarrubias (El de la danza)", *UnomásUno*, 28 de febrero de 1987; Emerich, L. C., "Alrededor del sello de Miguel Covarrubias", *Novedades*, 17 de marzo de 1987.

³³ Navarrete, Sylvia, *Miguel Covarrubias - artista y explorador*. México D.F., Ed. Era, 1993.

³⁴ Williams, Adriana, *Covarrubias*. Austin, University of Texas Press, 1994.

Covarrubias, puesto que sigue ostentando en la actualidad, dado que esta biografía no ha sido, en ningún momento superada.

Una interesante y muy poca explorada vía fue la que abrió, en 1998, Rita González con *Cine mexperimental: 60 años de medios de vanguardia en México*,³⁵ en donde dedicó un capítulo a la escasa y desconocida producción cinematográfica de Covarrubias, que rodó varias películas documentales de sus viajes a Bali y el istmo de Tehuantepec.³⁶

Otra exposición de la National Portrait Gallery de Washington, *Celebrity Caricature in America*, tuvo lugar en 1998 y se ocupó de situar las caricaturas de Covarrubias al nivel de sus contemporáneos, algo que se reiteró en su espléndido catálogo, que por supuesto dedicó una sección al mexicano.³⁷ Por su parte, el Museo Mexicano de San Francisco, a colación de una exposición realizada a principios del año 2000, publicó una breve texto sobre la colección de Miguel y Rosa Covarrubias.³⁸

También a finales de los noventa se realizaron otras tesis doctorales que de nuevo pusieron el énfasis en la implicación de Covarrubias en la representación de las minorías: *Crossing Borders: Miguel Covarrubias and the Re-representation of the Other*,³⁹ de 1996, hacía un comentario más general aunque mucho más profundo, mientras que *When Harlem was in Vanity Fair: the Harlem Renaissance in the Mainstream American Press, 1920-1929*,⁴⁰ hacía un estudio del Renacimiento del Harlem dentro de importantes publicaciones norteamericanas, estudiando la obra de Miguel en revistas como *Vanity Fair*.

También en 1999, De la Torre Villar incluía a Covarrubias dentro de su *Ilustradores de libros: guion biobibliográfico*,⁴¹ que aunque no hacía más que repetir y sistematizar muchos de los datos ya expuestos previamente, confería por fin al artista la categoría de ilustrador, algo que consideramos relevante en el cambio en la percepción de su figura.

El año 2002 vería profundizar sustancialmente la implicación de Miguel Covarrubias en el Renacimiento del Harlem y en la configuración de la imagen del *new negro* con dos tesis doctorales, una de la University of Cincinnati, “*Enter, the New Negro*”: *Illustrations of African Americans by Miguel Covarrubias, 1924-1929*,⁴² más monográfica, y otra de la Boston University, *Emigrants in Harlem: New Perspectives on Miguel Covarrubias and Winold Reiss*,⁴³ mucho más panorámica y a la par profunda; en esta línea está también

³⁵ González, Rita, *Cine mexperimental: 60 años de medios de vanguardia en México*. Santa Mónica, Smart Art Press, 1998.

³⁶ Algunas de estas películas se conservan, editadas y restauradas por José G. Benítez Muro, en la Cineteca Nacional de México. A partir de las mismas se hicieron, también una serie de documentales en VHS sobre la figura de Miguel Covarrubias.

³⁷ “Miguel Covarrubias: Caricature and Modernism in Vanity Fair” en Reaves, Wendy Wick, *Celebrity Caricature in America*. New Haven, National Portrait Gallery y Smithsonian Institution, 1998, pp. 158-180.

³⁸ *La Colección Rosa Y Miguel Covarrubias; the Rosa and Miguel Covarrubias Collection*, January 29 - April 23, 2000. San Francisco, The Mexican Museum of San Francisco, 2000.

³⁹ Masuoka, Susan N., “Crossing Borders: Miguel Covarrubias and the Re-representation of the Other”, Tesis Doctoral de la University of California, 1996.

⁴⁰ Crochan, Merry Alice, “When Harlem was in Vanity Fair: the Harlem Renaissance in the Mainstream American Press, 1920-1929”, Tesis Doctoral de la University of Victoria, 1999.

⁴¹ De la Torre Villar, Ernesto, *Ilustradores de libros: guion biobibliográfico*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma De México, 1999, pp. 147-164.

⁴² Criswell, Amber Lucero, “Enter, the New Negro”: *Illustrations of African Americans by Miguel Covarrubias, 1924-1929*”, Tesis Doctoral de la University of Cincinnati, 2002.

⁴³ Rubin, Sydelle Iris, “Emigrants in Harlem: New Perspectives on Miguel Covarrubias and Winold Reiss”, Tesis doctoral de la Boston University, 2002.

la aportación de Martha Jane Nadell, quien en 2004 publicaría *Enter the New Negroes: Images of Race in American Culture*,⁴⁴ dando una gran importancia a la figura de Covarrubias.⁴⁵

Este año 2004 fue uno de los más productivos en la historiografía sobre el artista. Del lado estadounidense apareció *The Covarrubias Circle: Nickolas Muray's Collection of Twentieth-century Mexican Art*⁴⁶, publicación ligada a la exposición "Miguel Covarrubias: A Certain Clairvoyance" que se realizó en el Ramson Center de Austin, perteneciente a la University of Texas. Esta obra enfatizaba la importancia de conocer los movimientos sociales de Covarrubias, y aunque sea un hecho que no hemos destacado previamente, hay que decir que puede extraerse valiosa información de su correspondencia con importante personalidades, o bien de los propios diarios que estos escribieran; quizás los casos más vistosos sean los de José Juan Tablada⁴⁷ o Carl Van Vechten⁴⁸. En el lado mexicano también aparecerían algunas publicaciones muy importantes, como *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes*⁴⁹, de Sylvia Navarrete y Alberto Tovalín, un verdadero homenaje a la figura del artista donde Navarrete profundiza sus investigaciones sobre el artista; o, fruto de este renovado interés, se publicaba, auspiciado por Antonio Saborit, *Miguel Covarrubias: vida y mundos*, que no era más que una edición crítica, con algunas fotografías y láminas a color, de las célebres entrevistas que ya publicara Elena Poniatowska entre de 1957.⁵⁰ En este mismo año, apareció *La revista Dyn (1942-1944). Sus principales contenidos*,⁵¹ una profunda aproximación a esta importante revista en la cual Miguel Covarrubias desarrolló un papel muy activo: esta publicación, además de profundizar en el ya reiteradamente conocido papel de Covarrubias como antropólogo, hizo también algo muy importante al destacarle dentro de una de sus más olvidadas facetas: la de editor.⁵²

También en 2004, Margarita Tortajada publicaba *Bailar la patria y la Revolución*⁵³, una aproximación a la danza revolucionaria en México, donde se desatacaba el papel de

⁴⁴ Nadell, Martha Jane, *Enter the New Negroes: Images of Race in American Culture*. Cambridge, Harvard University Press, 2004.

⁴⁵ Nadell también escribiría un brevísimo ensayo monográfico sobre Covarrubias, *From Harlem to Hurston, Miguel Covarrubias's images of African Americans*, incluido en el catálogo de una exposición itinerante que comercializa el Ramson Center de Texas titulada "Miguel Covarrubias: caricaturista": Reaves, Wendy Wick, Lindauer, Margaret A. y Nadell, Martha Jane, *Miguel Covarrubias, caricaturista*. Austin, Humanities Texas, 2005.

⁴⁶ Heinzelman, Kurt y Mears, Peter. *The Covarrubias Circle: Nickolas Muray's Collection of Twentieth-century Mexican Art*. Austin, University of Texas Press, 2004.

⁴⁷ Tablada, José Juan, *Cartas a Genaro Estrada, 1921-1931*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma De México, 2001.

⁴⁸ Van Vechten, Carl, *The Splendid Drunken Twenties: Selections from the Daybooks, 1922-1930*. Champaign, University of Illinois Press, 2003.

⁴⁹ Navarrete, Sylvia, y Tovalín Ahumada, Alberto, *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes*. Puebla, Universidad de Las Américas, CONACULTA e Instituto Nacional de Arqueología e Historia, 2004.

⁵⁰ Poniatowska, Elena, *Miguel Covarrubias: vida y mundos*. México D.F., Ediciones Era, 2004.

⁵¹ Rolland, Phillipe, Y Gay, Julián Pascual, "La revista Dyn (1942-1944). Sus principales contenidos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXVI*, n.º 84, 2004, pp. 53-92.

⁵² Esta misma vía es la que tomaría otra publicación mucho más reciente, de la misma temática: Garza Usabiaga, Daniel, "Anthropology as Science, Anthropology as Politics: The Lessons of Franz Boas in Wolfgang Paalen's Amerindian Number of DYN", *Anales Del Instituto de Investigaciones Estéticas XXXIII*, n.98, 2011, pp. 175-200.

⁵³ Tortajada Quiroz, Margarita, "Bailar la patria y la Revolución", *Casa del Tiempo*, agosto de 2004, pp. 56-65. Más adelante, Tortajada volvería a abordar el legado de Covarrubias en la danza mexicana en Tortajada, Margarita, Ángel Rodríguez, María de Jesús y Lynton, Anadel. *Lazos y ecos de la obra de Miguel Covarrubias: Arriaga, Castro, Sagaón: homenaje una vida en la danza*. México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, CONACULTA, 2013.

Covarrubias a la cabeza del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, algo que, ya había hecho, aunque nunca en una obra monográfica, el gran investigador de la danza Alberto Dallal.⁵⁴

En 2005 aparecía una singular e irremplazable obra, un catálogo conjunto para cuatro exposiciones que se realizaron en 2004, con motivo del centenario del nacimiento de Miguel Covarrubias, en diferentes lugares de México: *Homenaje nacional, Miguel Covarrubias: cuatro miradas*⁵⁵. Dicho catálogo incluye varios ensayos temáticos de gran valor, algunos sumamente novedosos, como “Yólotl Bali, Yólotl Tehuantepec”, que destaca su papel como antropólogo, “Geografía de un Ilustrador”, que realizaba un recorrido por las diferentes áreas geográficas de las ilustraciones de Covarrubias y “El Chamaco y otros famosos mexicanos”, que estudiaba sus caricaturas de importantes figuras de la vida cultural mexicana. Todo el libro estaba realizado con un enorme cuidado y una insuperable calidad editorial, dando a conocer, además, muchas obras pertenecientes a colecciones privadas.

A partir de aquí, desde la segunda parte de los 2000 hasta la actualidad, ha sido, sin duda, el momento de los estudios parciales, pero, por lo general, sumamente concisos y profundos. Por ejemplo, en 2005, Carlos Molina, dentro de su *Fernando Gamboa y su particular versión de México*,⁵⁶ destacaba el papel de Covarrubias como museólogo, apuntando por primera vez esta faceta, que sin duda necesita de un estudio en profundidad. También en 2005 se publicaba *Covarrubias in Bali*,⁵⁷ donde Adriana Williams estudiaba mucho más detenidamente los viajes de Covarrubias a Bali y sus repercusiones, mientras que Chong ofrecía un detallado catálogo de la obra balinesa del artista, incluyendo también algunas imágenes inéditas de sus cuadernos de viaje.⁵⁸ Sin embargo, igualmente relevante a pesar de su brevedad es *The China I Knew*⁵⁹ –también aparecida en 2005–, una cuidada y limitada edición tipográfica de una selección, por parte de Adriana Williams, del diario que escribiera Rosa Covarrubias recordando uno de sus viajes a China, que nos ofrece abundante información de carácter biográfico.

Durante estos años resurgiría el interés por el estudio de la obra de Covarrubias en San Francisco, gracias a dos libros: *Covarrubias: esplendor del Pacífico*,⁶⁰ una reedición crítica de la versión editorial de los mapas murales que Covarrubias pintase para la Exposición internacional de San Francisco de 1939 (que incluía un largo texto del propio Covarrubias),⁶¹ y *Miguel Covarrubias en México y San Francisco*,⁶² similar al primero pero que destacaba también su labor como coleccionista de arte precolombino.

⁵⁴ Por ejemplo, en: Dallal, Alberto. *La danza contra la muerte*. México D.F., Universidad Autónoma de México, 1979.

⁵⁵ Ayala Canseco, Eva María (coord.). *Homenaje nacional, Miguel Covarrubias: cuatro miradas = National homage, Miguel Covarrubias: four visions*. México D.F., Editorial RM, CONACULTA y Museo Soumaya, 2005.

⁵⁶ Molina, Carlos, “Fernando Gamboa y su particular versión de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXVII*, n.87, 2005. pp. 117-143.

⁵⁷ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*. Singapur. Editions Didier Millet, 2005.

⁵⁸ Algo después, Williams publicaría una muy breve síntesis relacionada: Williams, Adriana. “Mexican painter Miguel Covarrubias in Bali”, *Arts of Asia*, vol. 37, n.º 5, 2007, p. 129.

⁵⁹ Covarrubias, Rosa, *The China I Knew*. San Francisco, Protean Press, 2005.

⁶⁰ Anaya Dávila Garibi, Graciela, y de María y Campos, Alfonso, *Covarrubias: esplendor del Pacífico*. México D.F., CONACULTA, 2006.

⁶¹ Covarrubias, Miguel, *Pageant of the Pacific*. San Francisco, Pacific House, 1940.

⁶² Contreras, Carlos, y Dahlhaus, Dolores, *Miguel Covarrubias en México y San Francisco*. México D.F., Instituto Nacional De Arqueología e Historia y Museo Nacional de Antropología, 2007.

En 2007, la investigadora Alicia Azuela de la Cueva publicaba *Peace by Revolution: una aproximación léxico-visual al México revolucionario*,⁶³ uno de los análisis monográficos (en este caso, sobre el susodicho libro) más profundos de la historiografía de Covarrubias. También en 2007, Adriana Williams y Carlos Monsiváis iniciaban otra nueva línea de investigación, con la publicación de *Rosa Covarrubias: una americana que amó México*,⁶⁴ biografía de la compañera, esposa y ex mujer de nuestro artista, con la que vivió y trabajó durante casi treinta años, y que colaboró activamente en gran parte de su obra; esta obra resultaba fundamental para un mejor entendimiento de la figura de Miguel.⁶⁵ Williams también publicaba ese 2007 un breve artículo titulado *Miguel Covarrubias y la cultura de las estrellas*,⁶⁶ que repasaba de nuevo la relación, personal y pictórica de Miguel con la élite social norteamericana.

Otra publicación monográfica sobre un libro, *Picturing Uncle Toms Cabin from Harlem 1938*,⁶⁷ en este caso sobre una reedición ilustrada del clásico de Harriet Beecher Stowe, ponía de nuevo el acento sobre la implicación de Covarrubias en el cambio de la representación del colectivo afroamericano en los Estados Unidos. Por su parte, María Xochitl Galindo Villavicencio, en el ámbito de la Universidad Nacional Autónoma de México, realizaba ese mismo año una Tesis de Licenciatura sobre la visión de Covarrubias del arte tarasco.⁶⁸

Durante la última década, Covarrubias ha ido apareciendo progresivamente en más y más publicaciones, incluyendo muchas de carácter divulgativo⁶⁹ –que se sumaron a las de carácter infantil–,⁷⁰ así como en varios compendios dedicados a otros temas.⁷¹ No

⁶³ Azuela de la Cueva, Alicia, “Peace by Revolution: una aproximación léxico-visual al México revolucionario”, *Historia Mexicana* 56, n.º 4, 2007. pp. 1263-1307.

⁶⁴ Monsiváis, Carlos y Williams, Adriana, *Rosa Covarrubias: una americana que amó México*. Barcelona y Puebla, Lunewerg y Universidad de las Américas, 2007.

⁶⁵ Esta línea de estudio se ha continuado en el 2011 con la realización de la exposición monográfica *Rosa Rolanda (1898-1970): una orquídea tatuada y la danza en las manos*, realizada en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, que dio lugar al interesante catálogo: Sánchez Soler, M., y Coronel Rivera, Juan, *Rosa Rolanda (1898-1970): una orquídea tatuada y la danza en las manos*. México D.F., CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2011.

⁶⁶ Williams, Adriana, “Miguel Covarrubias y la cultura de las estrellas”, *Americas*, agosto de 2007, pp. 38-43.

⁶⁷ Lindenberger Wellen, Laura A., “Picturing Uncle Toms Cabin from Harlem 1938”, *Religion and Culture Web Forum*, marzo de 2010. Disponible en: <http://divinity.uchicago.edu/martycenter/publications/webforum/032010/Picturing%20Uncle%20Toms%20Cabin%20from%20Harlem%201938.pdf> [último acceso el 02/10/2017].

⁶⁸ Galindo Villavicencio, María Xochitl. “La influencia del arte tarasco en el estilo de Tenochtitlan, según las apreciaciones de Miguel Covarrubias”, Tesis de Licenciatura de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

⁶⁹ Por ejemplo, el binomio formado por Miguel y Rosa Covarrubias aparecerá en varios compendios de parejas de artistas mexicanos, como Rodríguez, Clementina, Campusano, María y Goldberg, Diana. *Parejas en el arte mexicano*. México D.F, MVS Editorial, 2011 y Comisarenco, Mirkin D. Codo a Codo: *Parejas de artistas en México*. México D.F., Universidad Iberoamericana, 2013.

⁷⁰ Entre las obras de carácter infantil que versan sobre Miguel Covarrubias, podemos citar Benítez Muro, José G. y Montelongo, Julieta. *¡Viva Miguelito! Los mundos del Chamaco Covarrubias*. México D.F., CONACULTA, 2001, el libro ilustrado Montelongo, José y Monroy, Manuel. *Miguel Covarrubias: Un Torbellino De Curiosidad*. México D.F., Ediciones SM, 2004 así como Orozco, Rebeca. *El Chamaco Covarrubias*. México D.F., Ediciones Tecolote, 2007.

⁷¹ Por ejemplo, González Rubio, Javier. *Forjadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1939-2009*. México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010. También apareció un apartado sobre Covarrubias en la monografía sobre joyería mexicana Morrill, Penny C. *William Spratling and the Mexican Silver Renaissance: Maestros De Plata*. Nueva York, Harry N. Abrams, 2002.

obstante, con la salvedad de algunos ejemplos previamente mencionados, será durante los últimos años cuando se comience a hacer una verdadera exégesis puramente académica de la vida y obra de Covarrubias. Por una parte, encontraremos obras que, aunque breves, revelarán una buena cantidad de material inédito. Dos ejemplos, en ámbitos muy diferentes, son el artículo *The Olmec Notebooks of Miguel Covarrubias*⁷², donde el afamado antropólogo Michael D. Coe comentaba y enseñaba al mundo unos cuadernos de Covarrubias que habían llegado a sus manos; y *Miguel Covarrubias: Sketches: Bali – Shanghai*,⁷³ catálogo de una exposición celebrada en Bali en el que Bruce W. Carpenter y Adriana Williams publicaban muchos de los bocetos inéditos de los viajes de Covarrubias a Bali y Shanghai, algo que permitirá indagar en el proceso creativo del autor, a la par que abría la vía de investigación de Covarrubias y China, que, precisamente en aquel momento, continuamos a partir de la realización de nuestro Trabajo Fin de Máster, que, bajo el título *Miguel Covarrubias (1904-1957) y China: relaciones artísticas y culturales*,⁷⁴ defendimos en 2013.

Precisamente, paralelamente, durante el tiempo en el que desarrollábamos nuestra investigación, fueron perfilándose, de forma completamente autónoma, dos de las líneas de investigación que abordamos en esta tesis doctoral, como son la relación de Covarrubias con China –iniciada con la publicación del mencionado libro de bocetos– y la relación de Covarrubias con Asia-Pacífico, y que además constituyen algunas de las investigaciones más pulcramente concienzudas hasta el momento. A lo largo de varios años en los que fue publicando algunos adelantos, Paul Bevan desarrolló una tesis doctoral sobre la evolución del arte gráfico chino del periodo de entreguerras, en el que, como bien analiza en su texto, la figura de Covarrubias jugó un papel muy importante. Si bien en esta tesis⁷⁵ se aprecia que Bevan conoce profundamente el arte chino del periodo y realiza la exégesis de oscuras y difíciles de encontrar fuentes locales, su obra debe entenderse como una visión global –algo corta para la magnitud del tema abordado–, en la que Covarrubias constituye únicamente un interesante, aunque breve, apartado.

En lo que refiere al ámbito de Covarrubias y los Mares del Sur, más allá de unas breves aunque interesantes excepciones,⁷⁶ Gabriela Anahí Luna Velasco y Mónica Alejandra Ramírez Bernal son los investigadores que más, y mejor, han investigado e interpretado la obra y labor de Covarrubias. Luna Velasco, tras haber realizado en el 2011 una

⁷² Coe, Michael D., “The Olmec Notebooks of Miguel Covarrubias”, *Mesoweb*, 2012. Disponible en línea en: <http://www.mesoweb.com/olmec/publications/Covarrubias.pdf> [último acceso el 09/19/2017]

⁷³ Williams, Adriana, y Carpenter, Bruce W., *Miguel Covarrubias: Sketches: Bali – Shanghai*. Yakarta, Red & White Publishing with Island Arts, 2012.

⁷⁴ Peiró Márquez, Marisa. “Miguel Covarrubias (1904-1957) y China: relaciones artísticas y culturales”. Trabajo Fin de Máster de la Universidad de Zaragoza, 2013.

⁷⁵ Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in Shanghai 1926-1938: from art-for-art’s-sake to wartime propaganda”, Tesis Doctoral de The School of Oriental and Asiatic Studies, University of London, 2013. Más recientemente, Bevan publicaría el interesante Bevan, Paul Graham. *A modern miscellany: Shanghai cartoon artists, Shao Xunmei’s circle and the travels of Jack Chen, 1926-1938*. Leiden, Brill, 2016.

⁷⁶ En el catálogo de la exposición *Moana: culturas de las islas del Pacífico* (2010), Rafaella Cedraschi dedicaba unas páginas a la labor curatorial de Covarrubias en el Museo Nacional de las Culturas, recapitulando algunas de sus incursiones en el mundo oceánico. Cedraschi, Rafaella. “Hilando la memoria. La colección de Oceanía en el Museo Nacional de las Culturas” en Mondragón, Carlos (ed.), *Moana: culturas de las islas del Pacífico*. México D.F., INAH, 2010. pp. 101-108. Más recientemente, Nancy C. Lutkehaus dedicaría unas páginas a los murales de Covarrubias para la Exposición Internacional de San Francisco. Lutkehaus, Nancy C., “Miguel Covarrubias and the Pageant of the Pacific: The Golden Gate International Exposition and the Idea of the Transpacific, 1939-1940”, en Hoskins, Janet y Nguyen, Truong T. *Transpacific Studies: Framing an Emerging Field*. Honolulu, University of Hawai’i Press, 2014.

meritoria Tesis de Licenciatura sobre la visión etnográfica de la danza en *Island of Bali*,⁷⁷ en 2015 concluyó la interesante y concisa –además de magistral en su aparato gráfico– Tesis de Maestría titulada “Oceanía en México, el intercambio entre el Museo Field de Chicago y el Museo Nacional de Antropología (1948-1952)”,⁷⁸ que versa sobre el mencionado asunto, en el cual Covarrubias desarrolló un singular y principal papel. Por su parte, Ramírez Bernal, tras debutar con una exhaustiva Tesis de Licenciatura sobre la relación del Primitivismo con los Mapas de Covarrubias,⁷⁹ en su reciente Tesis de Maestría, titulada, “El océano como paisaje: Pageant of the Pacific: serie de mapas murales de Miguel Covarrubias”,⁸⁰ abordó de manera soberbia el carácter ideológico de los murales de Covarrubias para la Exposición Internacional de San Francisco de 1939.

También durante estos últimos años se han abordado otras facetas de Covarrubias, tanto mediante meticulosas y reflexivas tesis doctorales como en meros trabajos de síntesis introductorios.⁸¹ Así pues, recientemente se terminaron dos tesis doctorales que, si bien no afectan intrínsecamente al desarrollo de la nuestra ni abordan la figura de Covarrubias desde una perspectiva monográfica, resultan muy interesantes para interpretar y comprender la posición estelar del mexicano en los Estados Unidos. Por una parte, Marco Antonio Martínez –quien durante los últimos años había estado ya exponiendo algunos adelantos al respecto–, con su tesis *Estéticas del desplazamiento: artistas Mexicanos en Nueva York (1920-1940)*, profundizaba en los procesos creativos de tres mexicanos desplazados en Nueva York por muy diferentes motivos: el escritor José Juan Tablada, el coreógrafo José Limón y el propio Covarrubias.⁸² Por su parte, Alexandra Davis Weiss, mediante su tesis *The artist-as-celebrity: Picturing artistic fame in "Vanity Fair", "Vogue", and "Harper's Bazaar" magazines, 1921–1951*, presentaba una necesaria reflexión sobre figura del “artista-celebridad” y de la presencia de reproducciones de obras de arte contemporáneo y tratamiento del mismo en las citas revistas, de las cuales Covarrubias sería uno de los ilustradores estrella.⁸³

La misma diferencia de profundidad existen también en los recientes catálogos de exposiciones: mientras que *Miguel Covarrubias y Bali*,⁸⁴ realizado tras la exposición de 2013 en el Museum Pasifika de Bali no aportó nada al conocimiento, reproduciendo únicamente textos e imágenes del artista, el catálogo de la exposición *Miguel*

⁷⁷ Luna Velasco, Gabriela Anahí. “La Isla de Bali”. Danza y etnografía bajo la mirada de Miguel Covarrubias.”, Tesis de Licenciatura de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México, 2011.

⁷⁸ Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México. El intercambio entre el Museo Field de Chicago y el Museo Nacional de Antropología (1948-1952)”, Tesis de Maestría de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

⁷⁹ Ramírez Bernal, Mónica Alejandra. “¿Qué hay de moderno en lo salvaje?: Miguel Covarrubias y la moderna experiencia de lo primitivo: estudio del mapa mural Geografía del arte popular mexicano”. Tesis de Licenciatura de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

⁸⁰ Ramírez Bernal, Mónica Alejandra. “El océano como paisaje: Pageant of the Pacific: serie de mapas murales de Miguel Covarrubias”. Tesis de Maestría de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

⁸¹ Dentro de estos últimos, podemos citar Cortés Navarro, Luz María. “Artistas gráficos mexicanos y sus impresos: el caso de Miguel Covarrubias y Ernesto García Cabral”, Tesis de Maestría de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2013 y Bueno, Daniel. “Miguel Covarrubias e Andrés Guevara: a influência do cubismo na ilustração editorial do início do século XX”, *Anuário de Literatura*, vol. 19, n.º 1, 2014, pp. 175-187.

⁸² Martínez, Marco Antonio. “Estéticas del desplazamiento: artistas mexicanos en Nueva York (1920-1940)”, Tesis Doctoral de la Universidad de Princeton, 2015.

⁸³ Weiss, Alexandra Davis. “The artist-as-celebrity: Picturing artistic fame in "Vanity Fair", "Vogue", and "Harper's Bazaar" magazines, 1921–1951”, Tesis doctoral de la University of Pennsylvania, 2012.

⁸⁴ *Miguel Covarrubias and Bali. Den Pasar, Museum Pasifika, 2013.*

Covarrubias: drawing a cosmopolitan line,⁸⁵ realizada en el Georgia O'Keeffe Museum, de Santa Fe, sí incluyó interesantes textos analíticos de expertos en la materia como Alicia Inez Guzmán, Khristaan D. Villela, Janet Catherine Berlo y Carolyn Kastner.

Por nuestra parte, desde que dimos los primeros pasos en el campo de la investigación, hemos ido realizando diversas ponencias y publicaciones, muchas de las cuales han versado sobre algunos aspectos de la vida de Covarrubias. Así, tras nuestro mencionado Trabajo Fin de Máster sobre Covarrubias y China, expusimos nuestros resultados a comienzos de 2014 con las ponencias “China en la obra del artista y viajero Miguel Covarrubias (1904-1957)”⁸⁶ y “Miguel Covarrubias y China: un Estado de la Cuestión – Miguel Covarrubias and China: an state of the Art”,⁸⁷ realizadas, respectivamente en el IV Foro Español de Investigación Asia Pacífico celebrado en Granada, y en el Taller de Jóvenes Investigadores en Arte, Cine y Cultura Visual Moderna y Contemporánea de China, realizado en la Universidad Autónoma de Barcelona.

En lo sucesivo, paralelamente al desarrollo de la investigación doctoral, hemos ido exponiendo y publicando algunos fragmentos de la misma, bien abordando aspectos monográficos de la misma o colocando a Covarrubias en un contexto. Dentro del primer caso podríamos encontrar algunas aproximaciones panorámicas al tema de nuestra tesis, como “Asia-Pacífico en la obra del artista mexicano Miguel Covarrubias (1904-1957): una introducción”,⁸⁸ ponencia introductoria realizada en Daroca en 2014, o de la más reciente ponencia “Miguel Covarrubias (1904-1957) en Asia-Pacífico: viajero, artista y etnógrafo de lo “exótico” en Estados Unidos y México”,⁸⁹ defendida en 2017 en Valladolid. También hemos ido abordando aspectos concretos que aparecerán desarrollados a lo largo de estas tesis, como la representación que Covarrubias realizó de la India en los murales de la Exposición Internacional del Golden Gate,⁹⁰ la labor de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular –que ayudaría a fundar Covarrubias–,⁹¹ o su faceta como coleccionista, que pusimos en relación con este carácter compartido por algunos de sus contemporáneos mexicanos.⁹²

⁸⁵ Kastner, Carolyn. *Miguel Covarrubias: drawing a cosmopolitan line*. Georgia O'Keeffe Museum. Austin, University of Texas Press, 2014. Más recientemente, Kastner volvió a retomar el mismo tema del Covarrubias cosmopolita con Kastner, Carolyn. “The Cosmopolitan Circles of Miguel Covarrubias”, *American Art*, vol. 30, n.º 1, primavera de 2016, pp. 11-15.

⁸⁶ Peiró Márquez, Marisa. “China en la obra del artista y viajero Miguel Covarrubias (1904-1957), IV Foro Español de Investigación Asia Pacífico (FEIAP), Universidad de Granada, 6 y 7 de febrero de 2014.

⁸⁷ Ponencia “Miguel Covarrubias y China: un Estado de la Cuestión – Miguel Covarrubias and China: an state of the Art”, Taller de Jóvenes Investigadores en Arte, Cine y Cultura Visual Moderna y Contemporánea de China, Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental (CERAO), Universidad Autónoma de Barcelona, 5 de marzo de 2014.

⁸⁸ Peiró Márquez, Marisa. “Asia-Pacífico en la obra del artista mexicano Miguel Covarrubias (1904-1957): una introducción”, en Castán Chocharro, Alberto (coord.), *Jornadas de Investigadores Predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 311-318.

⁸⁹ Peiró Márquez, Marisa. “Miguel Covarrubias (1904-1957) en Asia-Pacífico: viajero, artista y etnógrafo de lo “exótico” en Estados Unidos y México”, III Jornadas Académicas del Colectivo Latinoamericano de Valladolid, Universidad de Valladolid, 17 de febrero de 2017.

⁹⁰ Peiró Márquez, Marisa. “La India para las masas: lo típico y lo tópico en los murales de la Exposición Internacional del Golden Gate (1939-1940)”, *Indi@logs. Spanish Journal of India Studies*, vol. 2, 2015, pp. 93-113.

⁹¹ Peiró Márquez, Marisa. Ponencia “La Sociedad mexicana de amistad con la China Popular: orígenes, funciones y principales logros en la difusión cultural”, V Foro Español de Investigación Asia Pacífico (FEIAP), Casa Asia (Barcelona), 27 y 28 de junio de 2016.

⁹² Peiró Márquez, Marisa. “Colecciones y coleccionistas de arte asiático en la Ciudad de México (1910-1970): un panorama general”, II Jornadas de Investigadores Predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón. Sede de la Fundación Santa María, Albarracín (Teruel), 25 y 26 de noviembre de 2016. *En prensa*.

Por último, en septiembre de 2017, en el marco de la I Jornada de Investigación en Estudios Latinoamericanos de Zaragoza, defendimos la comunicación “Señoras of Mexico: construcción del arquetipo tehuano en el middlebrow estadounidense del periodo de entreguerras”,⁹³ tema tangencial al de la presente tesis doctoral pero que sirve para colocar a Covarrubias en el contexto internacional que tanta fama dio a su obra.

No obstante, y para concluir, no debemos olvidar que, durante los meses que se estaba llevando a cabo la redacción final de esta tesis –a finales de agosto de 2017– se celebró en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México el Coloquio Internacional “Miguel Covarrubias: encuentros entre antropología, geografía y arte”,⁹⁴ al que desgraciadamente –por estar convocado con muy poco tiempo– no pudimos asistir, pero que ha servido para demostrar que Covarrubias es una figura sobre la que todavía queda mucho por investigar y escribir, poniendo de manifiesto la vigencia del tema y la importancia de la figura de Miguel Covarrubias en un contexto inter y transnacional, visión que compartimos y que desarrollaremos en esta tesis doctoral que aquí presentamos.

⁹³ Peiró Márquez, Marisa. “Señoras of Mexico: construcción del arquetipo tehuano en el middlebrow estadounidense del periodo de entreguerras”, I Jornada de Investigación en Estudios Latinoamericanos de Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Zaragoza), 29 de septiembre de 2017.

⁹⁴ El evento académico, realizado el 23 y 24 de agosto de 2017 en la Sala Francisco de la Maza del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en la Ciudad de México, reunió a muchos de los principales investigadores que han abarcado recientemente la figura de Covarrubias. Además de una conferencia de Adrian Vickers titulada “Word and Image in Miguel Covarrubias’ Island of Bali”, se presentaron diecisiete ponencias sobre el artista. Las que guardaron una mayor relación con el tema de nuestra tesis doctoral fueron las de Nancy Luktehaus (“Pacific Rim Fusions: Miguel Covarrubias / Visual anthropologist of Pacific Cultures”), Judith Ernestine Bosnak (“El Baile Barong en “La Bali holandesa”. Paraíso recobrado a través de los discursos orientalistas de Miguel Covarrubias y sus redes artístico/académicas”, Zheng Shengtian (“Chinese artist Ye Quianyu, Weng Rulan and Miguel Covarrubias”), Paul Bevan (“Miguel Covarrubias and the impact of his work on the artists of Shanghai”) y Eleonora Charans (“Knowing by Drawing. René d’Harnoncourt and Miguel Covarrubias. The case of the illustrations within the catalogue of the show Arts of the South Seas”). También presentaron ponencias Daniel Garza Usabiaga, Ellen Hooble, Óscar Flores, Renato González Mello, Valeria Espitia Ducoing, Mónica Ramírez Bernal, Jesús Israel Baxin Martínez, Antonio Saborit, Anahí Luna, Rocío Gress y Rita Eder. Las ponencias fueron transmitidas en línea en por el Instituto de Investigaciones Estéticas a través de un canal de YouTube, plataforma en la que continúan disponibles.

Objetivos del trabajo

Como ya hemos mencionado, nuestra intención general a nivel académico era cubrir una importante parcela del estudio de la figura de Miguel Covarrubias con la macro-región de Asia-Pacífico, en la que existían notables lagunas, omisiones y equivocaciones. Por ello, los objetivos principales de este trabajo son:

- Estudiar la figura de Covarrubias desde la perspectiva del artista polifacético, y valorar su trascendencia en las artes y la cultura, especialmente en México y Estados Unidos. Valorar si esta trascendencia se extendió al ámbito español.
- Estudiar los viajes y estancias que Covarrubias realizó por Asia-Pacífico, para comprender y valorar la importancia que estos pudieron tener en la formación de sus colecciones artísticas, en las creaciones artísticas del mexicano y en su formación teórica y empírica como antropólogo.
- Estudiar, localizar y cuantificar la influencia que el artista ejerció, como consecuencia de sus viajes, en las escenas artísticas locales de algunos lugares que visitó (Bali, Shanghái), y valorar la intensidad, permeabilidad y durabilidad de dicha influencia.
- Estudiar otras posibles vías, conexiones y vínculos sociales establecidos por el artista que le llevaran al conocimiento de la realidad política, social y cultural de los lugares de Asia-Pacífico que visita.
- Abordar el estudio de la faceta de Covarrubias como coleccionista de arte no-occidental y de materiales sobre esta temática, recomponiendo algunos aspectos generales de su desaparecida colección –lo que nos permitirá valorarla y situarle en su contexto-, investigando y analizando, para ello, el panorama del coleccionismo de este tipo de piezas en México en aquello periodo. Valorar si esta colección artística y material pudo servirle como fuente de inspiración para su obra o como medio de conocimiento para su producción ensayística, ayudando así a comprender su formación empírica.
- Reflexionar sobre las repercusiones que los contactos físicos y culturales con Asia-Pacífico tuvieron en Covarrubias como artista y creador.
- Realizar una identificación y catalogación de las imágenes de temática asiática y oceánica producidas por Miguel Covarrubias, adentrándonos en los diferentes formatos y tipologías (pinturas murales y de caballete, ilustración para libros y revistas, diseños de publicidad y folletos, bocetos, etc.), iconografías, características formales e iconologías.
- A través de los materiales, estudiar el proceso de documentación y creación técnico-artística del artista, así como sus motivaciones y estrategias creativas y laborales.
- Establecer qué fuentes existieron para la realización de estas imágenes, así como la historia de la producción de mismas, intentando conocer las motivaciones de las diferentes personas y organizaciones implicadas. Comprobar la autenticidad y verosimilitud de la información.
- A través de esta información, analizar y valorar la imagen –así como su nivel de rigor y verosimilitud– de estas regiones que se transmitió al público, estudiando el impacto de dichas imágenes. Constatar si Covarrubias y las imágenes artísticas que produjo supusieron un punto significativo en la formación de una imagen popular sobre ciertas regiones Asia y el Pacífico en Occidente, valorando la novedad de las mismas.
- Estudiar y ubicar el papel y valor de la obra de temática asiático-pacífica dentro del contexto global de la producción artística de Covarrubias.
- Estudiar la trascendencia tanto del estilo formal como de las temáticas iconográficas de las obras de Covarrubias de la mencionada temática, especialmente sobre las

regiones de la que produjo una mayor cantidad de obras (Bali, China, Oceanía). Localizar y analizar las influencias y calcos de su obra en las producciones de otros artistas y establecer las posibles vías de difusión de estas iconografías, estableciendo los principales focos de influencia de Covarrubias.

- Investigar, enunciar y sistematizar la labor de Covarrubias en diferentes campos académicos, valorando su papel como investigador, etnógrafo, museógrafo, curador y escritor de textos científicos, estudiando su rigor y valorando sus aportaciones en estos campos, así como las implicaciones culturales e ideológicas de las mismas.
- Perfilar el papel de Covarrubias como gestor y difusor cultural, valorando la importancia y trascendencia de algunas de sus variadas iniciativas, que fueron desde la antropología balinesa al discurso panpacífico difusionista, pasando por actividades más netamente políticas como la Sociedad de Amistad de la China Popular. Valoran las implicaciones políticas de estas ideas y estudiar la manera en la que encajan dentro de la evolución ideológica del personaje.
- Cuantificar y valorar la influencia real de Covarrubias en las relaciones culturales y diplomáticas de la República China, la República Popular China e Indonesia con el resto del mundo.
- Interpretar y valorar el conjunto de diversas relaciones establecidas por Covarrubias con el ámbito de Asia-Pacífico, dentro del contexto cultural y político de su tiempo.
- Situar la figura de Covarrubias dentro del contexto global de la producción cultural y científica relativa al estudio del Asia-Pacífico, estudiando sus vinculaciones académicas y personales con importantes eminencias de ámbitos como, la sinología, la antropología americana y mexicana o el estudio de la cultura balinesa, lo que permitirá no solo conocer mejor sus fuentes y motivaciones sino analizar el significativo ambiente de creación artística e intelectual en el que se desarrolló.
- Y, en definitiva, valorar y situar la figura de Covarrubias dentro del contexto cultural en el que se desenvuelve –analizando, predominantemente, el marco mexicano y estadounidense–, estudiando su relevancia y trascendencia en campos tan variados como la pintura, la caricatura, la ilustración de libros, la etnografía, antropología, museografía, y, especialmente dentro de los ámbitos de las corrientes primitivas y de los *Oriental Studies*.

Metodología de trabajo

Para la realización de esta tesis doctoral hemos seguido la metodología habitual que se aplica en la investigación de Historia del Arte, para lo cual hemos considerado necesario llevar a cabo las siguientes labores, de la manera lo más sistemática posible, con el fin de enfrentarnos a la investigación con eficiencia:

- a) Búsqueda y obtención de la bibliografía
- b) Búsqueda, documentación y análisis de las fuentes
- c) Trabajo de campo
- d) Digitalización, sistematización y clasificación de la información.
- e) Procesamiento de la información y elaboración del texto de la tesis, incluyendo los trabajos de edición gráfica y maquetación.

El primer paso consistió en la búsqueda y obtención de la bibliografía, tanto de la específica sobre Miguel Covarrubias previamente mencionada en el estado de la cuestión, como de toda una serie de bibliografía más o menos general sobre Historia, Arte, Literatura, Antropología, Etnografía, Museografía y Relaciones Internacionales –entre otros ámbitos–, especialmente vinculada a países como México, Estados Unidos, China e Indonesia, y especialmente concerniente a la época contemporánea, consecuente con los años de actividad de Covarrubias. Lógicamente, también se buscó bibliografía sobre ciertos temas particulares que resultaban relevantes para aspectos concretos de la tesis doctoral.

Para la búsqueda de la bibliografía hemos utilizado –combinados con otros sistemas mismos– esencialmente dos catálogos colectivos online: *Rebiun*, para el caso español, y, *Worldcat*, para el caso internacional, que además especialmente útil pues recoge cualquier tipo de publicación o material de archivo y facilita el acceso a parte de él. Para el ámbito nacional, debemos mencionar también el Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación de la Universidad de Barcelona (*CRAI*), la herramienta de búsqueda unificada de la Universidad de Zaragoza *AlcorZe* y el catálogo de la Red de Bibliotecas de Museos (*BIMUS*). Para parte del tema en específico de nuestra investigación, también ha resultado muy útil la Bibliografía sobre Arte Oriental Moderno y Contemporáneo (*MODERN AND CONTEMPORARY ASIAN ART: A Working Bibliography*) que recopila y actualiza la Sydney University, la más completa y actualizada del mundo.⁹⁵

La obtención de la bibliografía se ha llevado a cabo, esencialmente, de dos maneras diferentes: digital y física. En el primero de los casos, realizado tanto por la vía gratuita como la de pago, las herramientas gratuitas más útiles han resultado *Google Académico*, *Google Libros*, *Scirus*,⁹⁶ *Jstor*, *ProjectMuse* y *ProQuest*, entre otras. En cuanto a la vía física, para ella hemos hecho abundante uso del servicio de préstamo interbibliotecario de la Universidad de Zaragoza, adquirido el material correspondiente –muchas veces, la opción más necesaria tanto logística como económicamente–, y nos hemos desplazado a diferentes bibliotecas y centros de documentación en diferentes lugares del mundo. De entre las diferentes bibliotecas y centros de documentación visitadas, podemos destacar:

- En Zaragoza:

⁹⁵ La versión más reciente, que data del 2011, puede consultarse en línea en: http://sydney.edu.au/arts/art_history_film/documents/MCAA_bib_2011.pdf [último acceso el 28/09/2017]

⁹⁶ Motor de búsqueda de publicaciones científicas hoy desaparecido, que indexaba una enorme cantidad de repositorios permitiendo búsquedas muy acostadas, que desgraciadamente era eficiente para el mundo anglosajón.

- Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza. Si bien no contiene bibliografía específica sobre nuestro tema elegido, sí posee una ingente cantidad de bibliografía general, y además desde ella, como parte de la red universitaria, se nos da acceso a una enorme cantidad de bases de datos y repositorios digitales.⁹⁷
- Biblioteca de Aragón.
- Centro de Documentación del Museo Pablo Serrano, que contiene una gran cantidad de documentos adecuados para el estudio del arte contemporáneo.
- En España:
 - Biblioteca y Centro de Documentación del ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria)
 - Biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (Madrid).
 - Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, especialmente las bibliotecas de las facultades de Ciencias de la Información, Bellas Artes, Filología y Geografía e Historia (Madrid).
 - Biblioteca del Museo Nacional de Antropología (Madrid).
 - Biblioteca del Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).
 - Biblioteca del Museo de América (Madrid).
 - Biblioteca Tomás Navarro Tomás, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (Madrid).
 - Biblioteca Nacional de España (Madrid).
 - Hemeroteca Municipal de Madrid (Madrid).
 - Biblioteca y Archivo de la Fundación Universitaria Española (Madrid).
 - Biblioteca del Museo Nacional del Traje (Madrid).
 - Biblioteca del Museo Naval (Madrid).
 - Biblioteca-Archivo de la Fundación Ortega-Marañón (Madrid).
 - Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (Madrid).
 - Biblioteca del Centro Cultural de China en Madrid (Madrid).
 - Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes (Madrid).
 - Fondos del Centro-Museo ABC (Madrid).
 - Biblioteca de Cataluña (Barcelona).
 - Biblioteca del Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona).
 - Mediateca de Casa Asia (Barcelona).
 - Bibliotecas de la Universidad de Barcelona, especialmente la Biblioteca Central y la de Filosofía, Geografía i Història (Barcelona).
 - Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Barcelona, especialmente, la de la Facultad de Traducción e Interpretación (Cerdanyola del Vallès).
- En Reino Unido:
 - British Library (Londres).
 - Biblioteca de The School of Oriental and African Studies (Londres).
 - Biblioteca de The Cartoon Museum (Londres).
- En México:
 - Biblioteca Nacional de Antropología e Historia “Eusebio Dávalos Hurtado” (México D.F.).
 - Biblioteca “Daniel Cosío Villegas” de El Colegio de México (México D.F.).

⁹⁷ Esto mismo puede decirse de muchas otras bibliotecas, por lo que también aprovecharemos los recursos disponibles en cada ocasión.

- Biblioteca José Vasconcelos (México D.F.).
- Biblioteca Pedro Bosch Gimpera (México D.F.).
- Biblioteca de la Universidad de las Américas de Puebla y Archivo Miguel Covarrubias (Cholula).
- Bibliotecas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el especial la Biblioteca Central, la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Filosóficas y la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas. (México D.F.).

Una vez consultada la bibliografía, se ha fotografiado, fotocopiado o tomado notas de las informaciones que nos resultaron relevantes.

Además, hemos llevado a cabo la búsqueda y obtención de las fuentes. Para este trabajo, hemos considerado que requeríamos varios tipos de fuentes, tanto específicas sobre Miguel Covarrubias⁹⁸ como las relativas a otras personales o sucesos del momento, que nos permitan dibujar un panorama histórico más completo. En nuestro caso, la búsqueda y obtención de las fuentes sigue igualmente tanto la vía física como la digital, pero debemos destacar que, debido a la antigüedad y el valor de los documentos (algunos, de hace casi un siglo), resulta muy complicado su préstamo y, por supuesto, su compra, por lo que el trabajo ha sido en muchas ocasiones de necesaria consulta física.

Dentro del ámbito digital, aunque muchos de los motores de búsqueda y repositorios sirven igualmente para acceder a muchas fuentes, nos gustaría destacar una serie de elementos que nos han resultado especialmente útiles para la identificación y análisis de fuentes primarias y secundarias.

- El *ICAA Documents Project*,⁹⁹ un repositorio-proyecto de carácter colaborativo y gratuito, organizado por el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts de Boston, dedicado a la difusión de documentos para el estudio del arte latino y latinoamericano del siglo XX.
- The Research Center for Material Culture (RCMC), instituto de investigación del Tropenmuseum (Amsterdam), el Museum Volkenkunde (Leiden) el Afrika Museum (Berg en Dal), que tiene parte de la colección de estos museos digitalizada y accesible en línea.¹⁰⁰
- El catálogo en línea de la colección del Museo de Arte Metropolitano de Nueva York.¹⁰¹
- El catálogo en línea de las colecciones del Smithsonian Institute.¹⁰²

No obstante, la principal consulta de fuentes y documentación ha sido realizada de manera física, desplazándonos a diferentes bibliotecas y centros de documentación –que hemos mencionado previamente en el apartado de la bibliografía–, museos y colecciones privadas, pero entre los principales archivos consultados para nuestra tarea debemos mencionar, como lugares de vital importancia para el desarrollo de la tesis:

⁹⁸ Entre ellas, consideramos las propias fuentes producidas por el artista, como sus notas, efectos y correspondencia personales, además de la misma obra artística y literaria, además de otras fuentes como noticias aparecidas en la prensa, entrevistas concedidas, reseñas históricas de sus libros y exposiciones, etc.

⁹⁹ Disponible en línea en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/> [último acceso el 28/09/2017].

¹⁰⁰ Disponible en línea en: www.materialculture.nl [último acceso el 28/09/2017].

¹⁰¹ Disponible en línea en: <http://www.metmuseum.org/art/collection> [último acceso el 28/09/2017].

¹⁰² Disponible en línea, en: <https://www.si.edu/collections> [último acceso el 28/09/2017].

- El Archivo Miguel Covarrubias, conservado en la Sala de Colecciones Especial de la Universidad de las Américas de Puebla, en Cholula (México). Este archivo es el de mayor importancia para nuestra investigación pues contienen buena parte de los bocetos, recortes y otros efectos personales de Miguel Covarrubias, que suman varios miles de documentos.¹⁰³
- El Archivo de la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán,¹⁰⁴ ubicado en la Casa Luis Barragán en la Ciudad de México.
- El Archivo del Museo Nacional de las Culturas, ubicado en el museo del mismo nombre en la Ciudad de México.

A estas fuentes materiales debemos añadir los contactos y entrevistas personales, mantenidas tanto de manera física como telemática. Entre ellos, destacamos especialmente el caso de Adriana Williams –biógrafa de Miguel, coleccionista y amiga de Rosa Covarrubias, que tuvo la amabilidad de enviarnos materiales difíciles de conseguir–, M^a Elena Rico Covarrubias –sobrina del artista y heredera de sus derechos y de buena parte de su colección, a quien realizamos una profusa entrevista y que nos mostró su colección personal–, además de toda una serie de estudiosos y coleccionistas como Bruce W. Carpenter, Zheng Shengtian, Jon Rendell, etc. Además, ha sido muy importante el contacto con el personal de varios centros, que nos ha proporcionado valiosa información, como Xu Xiaodong y Ceci Lau de Art Museum de The Chinese University of Hong Kong (China), el Harry Ramson Center de Austin (Estados Unidos), el Mexican Museum de San Francisco (Estados Unidos), el Museo Nacional de las Culturas (México), la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán (México), el Museo Textil de Oaxaca (México), el Agung Rai Museum of Art de Ubud (Indonesia) y el Museum Pasifika de Nusa Dua (Indonesia).

Como en el caso anterior, una vez consultadas las fuentes, hemos grabado, fotografiado, fotocopiado o tomado notas de las informaciones que resultaran relevantes. Para un mejor y más rápido acceso, además para facilitar su almacenamiento e impresión, hemos digitalizado una gran cantidad imágenes y textos relevantes, gracias a diversas cámaras fotográficas y escáneres. Debido a la gran cantidad de artículos, información e ilustraciones recopilados, y para un mejor análisis de los datos, hemos utilizado varios ordenadores personales y un programa de base de datos, gracias a los cuales hemos podido realizar un mejor estudio de los materiales.

Una vez obtenida y clasificada la bibliografía y las fuentes relevantes, hemos procedido al trabajo de campo. Como tal, consideramos el estudio directo de la obra de Covarrubias (que como ya hemos indicado se presenta bajo una gran variedad de formatos) y de su colección asiática, además de otras piezas que pudieran resultar relevantes para nuestra investigación. Aunque en algunos casos esta labor ha resultado relativamente sencilla (como en el caso de los libros ilustrados, algunos de los cuales pueden adquirirse en su

¹⁰³ Parte de dicho archivo se encuentra digitalizado en línea en la siguiente dirección: <http://caterina.udlap.mx:8080/xmlLibris/projects/covarrubias/index.html> [último acceso el 28/09/2017].

¹⁰⁴ Como veremos más adelante, el famoso arquitecto sería el albacea testamentario de Rosa Covarrubias, y de ella recibiría el grueso de su herencia, incluyendo los bienes de Miguel Covarrubias que quedaron en la casa de Tizapán. De acuerdo a las diligencias del archivo, los documentos del mismo deberían citarse como “Archivo Miguel Covarrubias. Sala de Archivos y Colecciones Especiales, Dirección de Bibliotecas, Universidad de las Américas Puebla”; no obstante, hemos considerado que esta leyenda no era lo suficientemente concreta, por lo que en la presente tesis utilizamos las siglas AMC para referirnos a dicho archivo, en su ubicación citada, e incluimos, además, la numeración del documento en cuestión.

edición original sin mucha dificultad, o pueden consultarse en bibliotecas), en otros casos ha sido necesario trasladarse al lugar en el que estas piezas se custodian. Así, además de los lugares mencionados tanto previamente como a continuación, ha sido muy importante la visita a determinados museos.¹⁰⁵ Para el análisis de la obra de Covarrubias se ha realizado, siempre que se nos haya permitido, la toma de datos de interés (como medidas, formatos y datación) y se ha realizado un reportaje fotográfico y una descripción pormenorizada de las mismas. A continuación, se ha procedido a la sistematización y estudio de las imágenes, analizando las obras mediante el uso de un sistema combinado que amalgame los métodos formalistas, iconográfico-iconológico, la Historia del Arte como Historia de la Cultura y la Sociología del Arte, entre otros.

Como puede aducirse de muchos de los factores que aquí hemos mencionado, así como a la imposibilidad de acceder a muchos de estos materiales y fuentes desde Zaragoza, ha sido vital para la realización de esta tesis doctoral la realización tanto de viajes de investigación (destacamos, especialmente, las visitas exprofeso a Barcelona y Londres, además de varios viajes a Madrid y a varias ciudades mexicanas) como de dos estancias de investigación predoctoral, que combinaron tareas de búsqueda de bibliografía y fuentes con el propio trabajo de campo.

La primera de ellas fue realizada en el ámbito del Departamento de Historia de la Comunicación Social de la Universidad Complutense de Madrid, bajo la tutela de la Dra. Margarita Márquez, y durante los meses de marzo de junio de 2015, y tuvo un objetivo principalmente documental, que permitiera no ampliar la base bibliográfica y documental de nuestra tesis gracias a los materiales de especialidades que no existen en la Universidad de Zaragoza (como la Historia de la Comunicación Social o la Antropología) sino identificar y cuantificar la presencia de Covarrubias en el ámbito iconográfico e intelectual español. Para ello, Madrid se perfilaba como una ciudad ideal, debido a la presencia de múltiples bibliotecas, centros de documentación, archivos y museos que nos permitirían mejorar tanto nuestra documentación como nuestra formación.

A continuación, entre los meses de junio y octubre de 2015, realizamos una estancia en México D.F., en el ámbito del Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México, bajo la tutela del Dr. Amaury Alejandro García Rodríguez, para la cual nos fue concedida la Beca de Excelencia del Gobierno de México para Extranjeros. Esta estancia tenía como objetivo principal el acceso a materiales que se encontraban en suelo mexicano, entre los que debemos destacar los efectos personales del Archivo Miguel Covarrubias de la Universidad de las Américas de Puebla, en Cholula, en el cual llevamos a cabo una exhaustiva investigación o el Archivo de la Fundación de Arquitectura Tapatá Luis Barragán, además de una serie de piezas y obras relevantes diseminadas tanto en museos¹⁰⁶ como en colecciones privadas. Además, nos permitió realizar una serie de importantes contactos y entrevistas personales, completar nuestra búsqueda de fuentes y material bibliográfico en diferentes bibliotecas, archivos y centros de documentación y estudio, lo cual permitió, además, contextualizar de una manera más eficiente no solo en

¹⁰⁵ Además de los museos mexicanos que mencionamos en las siguientes líneas, y de las colecciones digitalizadas previamente mencionadas, debemos citar como muy útiles para nuestra investigación las visitas al Museo Nacional de Antropología de Madrid, al British Museum y al Victoria & Albert Museum de Londres y el Musée Guimet y Musée du Quai Branly –Jacques Chiraque de París.

¹⁰⁶ Entre los museos visitados para tal función, podemos destacar el Centro Cultural Isidro Fabela, el Museo Anahuacalli, el Museo de Arte Moderno, el Museo de la Caricatura, el Museo del Estanquillo, el Museo Dolores Olmedo, el Museo Frida Kahlo, el Museo Nacional de Antropología e Historia, el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, el Museo Nacional de las Culturas y el Museo Soumaya.

el entorno físico y cultural de Covarrubias sino familiarizarse con la génesis, desarrollo y estado de los estudios sobre Asia y Pacífico en la república mexicana. Para ello, debimos hacer incursiones fuera de la Ciudad de México en la que tenía base nuestra estancia, especialmente a la localidad de Cholula, pero también a museos de otras localidades como el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, el Museo Naval de Veracruz, el Museo Arqueológico de Xalapa, el Museo de Arte Textil de Oaxaca o el Museo William Spratling de Taxco.

Una vez obtenida y clasificada la bibliografía, las fuentes relevantes, y los resultados del trabajo de campo, los datos han sido convenientemente analizados y organizados en un fichero que facilita su consulta, empleando para ello un doble sistema:

- a. De una parte, hemos empleado un gestor de referencias bibliográficas, que permite su rápido almacenaje y su clasificación por temas, al tiempo que facilita su localización; para esta tarea, y por su versatilidad, hemos elegido el programa Zotero.
- b. De otro lado, hemos incluido los datos sobre las obras estudiadas, las propias obras y toda información que consideramos relevante, en una base de datos.

Realizadas todas las fases anteriores, se ha elaborado el ensayo propiamente dicho, en el que hemos tratado de alcanzar los objetivos marcados, ordenando la información según la estructura que exponemos en el siguiente apartado.

Lógicamente, un trabajo de las características que proponemos tiene notables y evidentes limitaciones, como son las temporales, logísticas, económicas e idiomáticas¹⁰⁷ que, consideramos, hemos logrado solventar, pero existen también otras que escapaban completamente a nuestras manos, como las pérdidas materiales¹⁰⁸ o el valor que todavía –y cada vez más poseen– las obras de Covarrubias. Terriblemente dispersas – tanto en colecciones públicas como privadas–, son muchos los coleccionistas recelosos de revelar sus posesiones, y lo mismo sucede con las casas de subastas, que, si bien eventualmente dan noticia de “nuevas obras”, no suelen revelar datos que podrían sernos más que útiles. y confiamos en que a partir de este método de trabajo hayamos podido cumplir nuestros objetivos de manera eficiente, y que, a partir del mundo, puedan surgir nuevas líneas de investigación.

¹⁰⁷ Si bien este estudio se centra especialmente en la vida, obra e influencia de Covarrubias en México y Estados Unidos –de lo cual el material derivado se encuentra en español, nuestra lengua nativa, y en inglés, que dominamos con solvencia–, no podemos olvidarnos ni de las fuentes y la bibliografía producida en otros idiomas. Aunque muy escasas y de carácter muy residual, estas existen en mandarín –sorprendentemente poco presente a pesar de las implicaciones de Covarrubias para con China–, francés, italiano, holandés o indonesio. Puesto que hablamos con fluidez el francés y el italiano, pero no las otras lenguas, hemos recurrido para ello a traductores y especialistas.

¹⁰⁸ Las pérdidas, que afectan casi siempre al corpus artístico de cualquier autor, son en este caso especialmente flagrantes. En el caso de las obras artísticas, quizás la más llamativa sea la desaparición de uno de los murales de la exposición de San Francisco, y poco se sabe del paradero de gran parte de la colección china de Covarrubias, mientras que la balinesa se diseminó muy pronto; en el apartado documental, no debemos olvidarnos que gran parte de la documentación de la China republicana fue destruida bajo el mandato de Mao y sus sucesores.

Sistematización de las partes

La presente tesis doctoral se centra en cuatro facetas de la vida de Miguel Covarrubias, relativas a su relación personal y laboral con Asia-Pacífico: la de viajero en Asia y Oceanía, la de coleccionista de arte y artesanías asiáticas y oceánicas, la de creador de obras literarias y artísticas con temática de estas regiones, y, finalmente la de difusor de ideas y formas plásticas sobre las mismas.

Así pues, tras este preceptivo cuerpo metodológico en el que se incluye una introducción con la presentación del personaje y la justificación y delimitación del tema, los objetos del trabajo, la metodología llevada a cabo, los agradecimientos y la presente sistematización de las partes, se presenta el cuerpo de la tesis doctoral, articulado en cuatro capítulos.

En el primer capítulo, bajo el título “Miguel Covarrubias, viajero en Asia y el Pacífico”, abordamos esta faceta del mexicano, deteniéndonos en las diferentes etapas de los dos viajes de Covarrubias a esta región del mundo, corrigiendo errores y rellenando lagunas gracias a la documentación recabada. Así, ahondaremos en sus viajes y sus escalas conocidas, intentando recomponer las actividades que Covarrubias llevó a cabo durante los mismos. El primero de estos (1930-1931) llevaría a Miguel y Rosa Covarrubias hasta Bali –en donde se quedarían durante nueve meses–, previo paso por lugares como Japón, China y Filipinas, y de vuelta a casa visitaría Sumatra y París, entre otras localizaciones. En su segundo viaje (1933-1934), que de nuevo tendría como destino la indonesia isla de Bali, los Covarrubias se adentrarían en China realizando un interesante circuito en compañía de importantes artistas y literatos, y tras una productiva estancia en Bali, volverían a casa conociendo Malasia y Java. A través de la documentación de esta faceta y la reconstrucción de estos viajes, podremos entender mejor muchos de los factores que se abordan en los siguientes capítulos, como su afán coleccionista o su aprecio por ciertas regiones del mundo, que se tradujo en obras de un gran rigor y creatividad.

En el segundo capítulo, bajo el título “Miguel Covarrubias, coleccionista”, abordaremos la faceta de Covarrubias como coleccionista de libros, materiales y obras de arte relativos al área de Asia-Pacífico. Aunque Covarrubias fue en su momento conocido como coleccionista, su carácter como tal, así como el grueso de su colección de esta región del mundo no había sido estudiado hasta el momento. En este apartado, recompondremos, en la medida de lo posible, esta colección, ofreciendo algunos datos generales sobre el carácter de las piezas coleccionadas y sus posibles vías de adquisición, además de identificar y analizar algunas de las obras conocidas de la colección, procedentes en su mayoría del Sudeste asiático (sobre todo, de Bali, Java y Sumatra) y China. Gracias a ello, podremos comparar el carácter de Covarrubias con otros importantes coleccionistas de arte asiático y oceánico del ámbito mexicano.

El tercer capítulo, que lleva por título “Miguel Covarrubias, creador” es, por mucho, el más extenso de todos, y ocupa el grueso de esta tesis doctoral. A pesar de su corta vida, Covarrubias fue desde muy joven un prolífico e incansable creador de todo tipo de obras de las más variadas temáticas, entre las que Asia-Pacífico tendría un protagonismo especial. A lo largo de este capítulo llevamos a cabo un análisis pormenorizado de los centenares de obras que Covarrubias produjo sobre esta región, dividiendo nuestro análisis según el medio para el que fueron realizadas. Así, en un apartado estudiaremos las ilustraciones de Covarrubias para revistas (como *Vanity Fair*, *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Town & Country*, *Life*, *Fortune*, *The American Magazine*, *Collier's*, *Asia*, *Theater Arts*

Monthly, The Lamp, Tricolor, Nuestro México o Futuro); estando el siguiente dedicado a analizar los libros de esta temática ilustrados por Covarrubias (a saber, *Heat, Java-Java, Chine, China, Typee, Island of Bali, Madame Flowery Sentiment, a novel, The Young Concubine, Arts of the South Seas y All men are brothers*, además de abordar una serie de proyectos que no llegó a realizar. En el apartado siguiente, abordaremos la figura de Covarrubias como pintor, estudiando tanto sus pinturas de caballete (que geográficamente corresponderán, esencialmente, a las regiones de Bali, Java, Filipinas, Japón y Siam), como su carácter como muralista, plenamente desarrollado en los seis murales que realizó para la Exposición Internacional de San Francisco de 1939, cuyo análisis abordaremos pormenorizadamente a partir de cada una de las diversas regiones geográficas representadas. A continuación, abordaremos la relación de Covarrubias con el arte de carácter comercial, analizando para ellos los anuncios que realizó para varias empresas, además de un importante encargo realizado para la promoción turística de Indonesia y de sus diseños para telas para los almacenes Franklin Simon & Co. Por último, abordaremos su exhaustivo trabajo como autor de dibujos y bocetos de toda clase, que analizaremos de acuerdo a la zona geográfica representada.

En último lugar, en el capítulo “Miguel Covarrubias, difusor de formas y contenidos” abordamos la trascendencia tanto de las obras como de las iniciativas, textos y acciones variadas de Covarrubias, siempre en relación con la región de Asia-Pacífico. Así, en un primer apartado, tratamos la figura de Covarrubias como difusor de formas y temáticas, analizando para ello sus repercusiones en los ámbitos chino, balinés y oceánico, tanto en Estados Unidos como en otros países relevantes (caso de China o Indonesia). A continuación, en otro apartado, analizamos la trascendencia de Covarrubias como académico y difusor de conocimientos e ideas, especialmente sobre las regiones de Bali, China y los llamados Mares del Sur, además de abordar su faceta como promotor de ideas panpacíficas y difusionistas. Covarrubias desarrollaría esta faceta tanto desde el ámbito divulgativo (fundó una sociedad para la difusión del arte y la cultura chinas en México, que organizaba actos culturales con conferencias, actuaciones y proyecciones, muy vinculada a su posición política) como desde el ámbito científico escrito (pues alcanzó un gran reconocimiento como antropólogo, siendo algunos de sus libros piedras angulares de sus respectivas materias, y, proponiendo algunas teorías novedosas) y museístico (curó y configuró la sección de las artes oceánicas del actual Museo Nacional de las Culturas de México). Este capítulo sirve, además, para comprender la evolución ideológica de Covarrubias y cómo esta afecta a sus visiones y realizaciones sobre Asia-Pacífico.

Por último, a este capítulo le siguen las preceptivas conclusiones en las que recapitularemos los aspectos más relevantes, tanto generales como puntuales, de la presente tesis doctoral. A ellas se suma una extensa bibliografía y webgrafía, que por motivos de espacio incluye únicamente las fuentes y bibliografía citadas en el texto, además de los archivos consultados.

Agradecimientos

No podríamos concluir esta presentación sin dedicar unas palabras a todas aquellas personas que, en mayor o menor medida, han prestado su colaboración para el correcto desempeño de este proyecto, sin cuya ayuda este no hubiera podido salir adelante. Lógicamente aquí no figuran todos los que son –aunque sí agradezco a todos los que están–, ya que el esfuerzo depositado en la realización de una tesis doctoral es una carrera de larga distancia en la que confluyen numerosos apoyos institucionales, intelectuales, económicos, logísticos, y, por supuesto personales.

En primer lugar, queremos agradecer al Dr. V. David Almazán Tomás, mentor académico, intelectual y director de esta tesis desde antes incluso que existiera, y que inagotablemente ha permanecido a nuestro lado durante todo este tiempo, sorteando los innumerables inconvenientes que fueron apareciendo durante el proceso. Sin él y sin su ayuda, somos muy conscientes de que esta tesis no existiría en absoluto, por lo que cualquier tipo de agradecimiento resulta injustamente breve. También nos gustaría agradecer al Dr. Manuel García Guatas, co-director de esta tesis, que nos brindó desde un primer momento su apoyo incondicional y puso a nuestra disposición todo lo que estaba en su mano para que esta investigación llegara a buen puerto. No menos importante, debemos agradecer a la Dra. Elena Barlés Báguena, no solo por su profunda involucración en ciertos aspectos de esta tesis y por su personal atención a los mismos, sino por ser la responsable de una larga estela académica de competentes profesionales y de un envidiable ambiente de trabajo en cual estamos muy felices de habernos podido incluir. Este agradecimiento se hace, por tanto, extensivo a todos aquellos profesionales y especialistas en Asia-Pacífico con los cuales hemos tenido ocasión de compartir investigaciones, eventos y experiencias a lo largo de estos años, y que hemos tenido ocasión de conocer gracias a que los doctores Barlés y Almazán incentivaron mi interés por el estudio de Asia Oriental. Y, por supuesto, debemos agradecer al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, que tuvo a bien acoger en su seno y en su programa de doctorado una tesis que poco tenía que ver con sus líneas habituales, habiendo sido muchos de sus profesores un singular apoyo para nuestras actividades de investigación a lo largo de estos últimos años.

También nos gustaría agradecer, de corazón, al Dr. Amaury Alejandro García Rodríguez, del Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México, quien fue nuestro tutor durante la estancia de investigación en México. A él le debemos el habernos brindado una experiencia irrepetible –en términos tanto académicos como personales–, gracias a sus sabios consejos y a su saber hacer. Gracias a su acogida y a su tutela logramos disfrutar de El Colegio de México, sin duda uno de los mejores centros de investigación del mundo, cuyos excelentes profesionales, materiales e instalaciones hicieron que me sintiera como en casa y facilitaron enormemente la realización de este trabajo. Para lograr esta irrepetible estancia debemos agradecer también, por supuesto, a la Secretaría de Relaciones del Gobierno de México y a sus trabajadores –en especial, a María Jesús Urtarán Cruces y a su implicación personal en nuestro caso–, por valorar nuestro trabajo y concedernos la beca que me dio la posibilidad económica de realizarse, y por su cálida y profesional acogida tanto en suelo español como mexicano. Una especial mención merecen también los doctores Judith Domínguez Serrano, Beatriz Alcubierre Moya y Miguel Alcubierre Moya, cuya ayuda y apoyó trascendió por mucho lo estrictamente académico.

El mismo agradecimiento lo extendemos a la Dra. Margarita Márquez Padorno, del Departamento de Historia de la Comunicación de la Universidad Complutense de Madrid, que fue nuestra tutora durante nuestra estancia de investigación en la misma y que tuvo a

bien disponer todo lo necesario para poder llevar a cabo una experiencia terriblemente enriquecedora académica y personalmente.

También nos gustaría destacar y agradecer la implicación en nuestra investigación de numerosos expertos y coleccionistas. Mención especial merecen las atenciones de María Elena Rico Covarrubias, quien nos abrió las puertas de su casa y de sus recuerdos, pero también de Bruce W. Carpenter, cuyos valiosos mensajes aclararon importantes cuestiones y, sobre todo, por la vital puesta en contacto con Adriana Williams, que desde que tuvo conocimiento del proyecto nos proporcionó información y documentación importante, a la que de otra manera nos hubiera sido imposible acceder. Nos gustaría destacar igualmente, la generosidad de numerosos coleccionistas privados, sin cuya disposición no habiéramos podido concretar nuestras pesquisas; de entre todos ellos merece una atención especial Jon Rendell, cuya impresionante colección rivaliza con la simpatía y disposición con la que durante este tiempo ha ido resolviendo nuestras dudas.

Por supuesto, nos gustaría agradecer a todo el personal de museos, archivos, bibliotecas y otros lugares que atendió nuestro caso y nuestras peticiones, que en muchas ocasiones no eran nada fáciles. De muchos no conocemos el nombre, pero creemos necesario subrayar la labor de María del Refugio Paisano Rodríguez y de Soni Stephanie Torres Salazar, trabajadoras de la Sala de Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad de las Américas de Puebla, en la que se encuentra el Archivo Miguel Covarrubias, quienes invirtieron mucho tiempo en nuestras consultas y dispusieron que todo pudiera desarrollarse adecuadamente con una envidiable diligencia y simpatía.

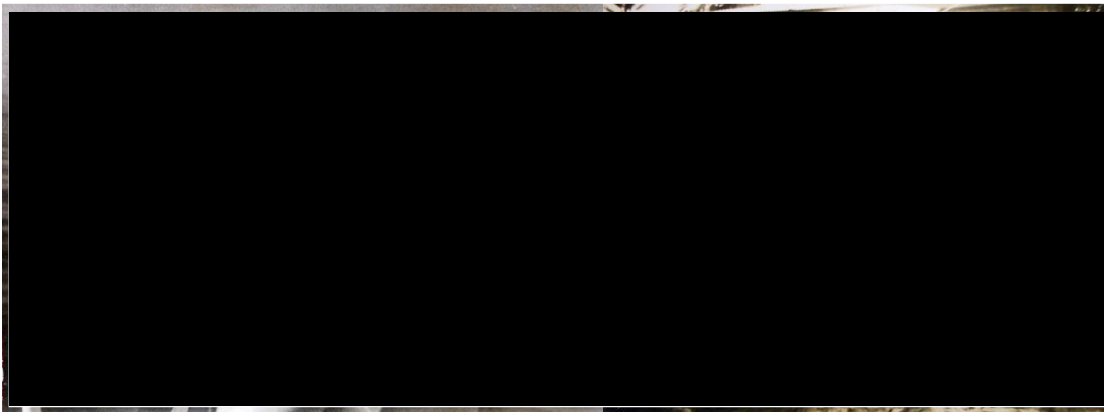
A medio camino entre el ámbito académico y el familiar se encuentra la otra persona que desde un primer momento hizo posible este trabajo: Antonio Peiró Arroyo, de la Universidad de Zaragoza, gran historiador, mejor padre, e inagotable fuente metodológica y multidisciplinar. Tanto él como mi madre María Luisa y mi hermana Laura han resultado un continuo punto de apoyo intelectual, económico, y, por supuesto, personal a lo largo del largo proceso que ha derivado en esta tesis.

No podríamos concluir nuestros agradecimientos sin nombrar expresamente a muchos de nuestros compañeros de doctorado, proyectos y estudios, que el destino quiso convertir también en amigos a pesar de mantener un estrecho vínculo profesional y/o académico, y sin cuyos consejos y búsquedas no podríamos haber llegado a este punto. Aunque son muchos más, de entre todos ellos me gustaría destacar a Alejandra Rodríguez Cunchillos, Ramón Vega Piniella, David Lacasta Sevillano, María Gutiérrez Montañés, María Galindo Rodríguez, Irene Ruiz Bazán, Carolina Plou Anadón, Laura Martínez Rodríguez, Daniel Rodríguez Fernández, Anabel Palacios Moreno, L. Enrique Santiago García, Laura M. Ballén Velásquez, Jorge A. López Cervantes y Miguel Á. Pérez Pérez. En último lugar, nos gustaría agradecer a todos los familiares, compañeros y amigos –en especial, a Isabel, a Raquel y a Miguel– que en algún momento se han involucrado en dicho proyecto o que nos han ayudado en su ardua confección (ya fuera en temas técnicos, lingüísticos, culturales o personales) ya que, sin su ayuda, la redacción del texto que han comenzado a leer, y que confiamos continúen leyendo con gusto, tampoco hubiera sido posible.

1. MIGUEL COVARRUBIAS, VIAJERO EN ASIA Y EL PACÍFICO

Miguel Covarrubias fue uno de los grandes viajeros de nuestro tiempo, no sólo por la cantidad de países que había conocido, sino por la profundidad con la que había penetrado en la cultura, la idiosincrasia y el espíritu de los pueblos. -Jorge Juan Crespo de la Serna (1957).¹⁰⁹

Esteta, *bon vivant*, pero, sobre todo, ansioso de conocimiento, el viaje fue para Miguel no sólo una vía para nuevos e inauditos recursos plásticos, sino la genuina forma de comprensión y aprehensión de lo novedoso y lo desconocido. En sus viajes, Miguel (y Rosa, que le acompañó casi siempre) no solo visita los principales hitos turísticos y se empapa de las culturas (gastronómicamente hablando inclusive), sino que se inmiscuye directamente en el Arte y las artes de cada país: conoce, observa, y toma notas, pero muchas veces visita también espectáculos y talleres, adquiere obras, y en ocasiones, confraterniza con los artistas locales, causando un gran estruendo tanto en sus *portfolios* como en sus corazones.



A la izquierda, Miguel rodando en uno de sus viajes, c. 1930 (AMC, n° 21527); a la derecha, Rosa en el rodaje de *Aloma of the South Seas*, c.1926 (AMC, n° 26991).

Para ello, no se vale únicamente de un amplio y afortunado círculo social –como ya se ha comentado–, sino que manifiesta un gran esfuerzo de integración al esforzarse en aprender la lengua del lugar. Numerosas fuentes destacan la capacidad de Covarrubias para los idiomas: además de ser bilingüe en español e inglés, habló también el francés y el zapoteco; a bordo del *Cingalese Prince*, recibió durante seis semanas lecciones de malayo –*lingua franca* de las antiguas Indias Holandesas Orientales– de un marinero javanés, siendo capaz de comunicarse fluidamente a su llegada a Bali. Más tarde, aprendería balinés, “varios dialectos del chino” (probablemente, mandarín y shanghainés), e incluso Crespo de la Serna afirma que “aprendió el Polinesio”.¹¹⁰

¹⁰⁹ Jorge Juan Crespo de la Serna en Poniatowska, Elena, *Miguel Covarrubias: vida y mundos*. México D.F., Ediciones Era, 2004, p. 46.

¹¹⁰ Además, entre sus apuntes y colección bibliográfica personal se encuentran también numerosos textos en alemán y holandés, por lo que no es descabellado pensar que a lo largo de los años adquiriese algún conocimiento de los mismos. Aunque no tenemos constancia de cómo o cuándo Covarrubias aprendió chino, sabemos que durante la época de sus viajes a China todavía no conocía la lengua, que en 1947 ya había tomado sus primeras lecciones, y que para la década de los 1950 debía poder mantener un nivel aceptable de conversación y era lector habitual, e incluso traductor, de publicaciones chinas; de este mismo periodo datan numerosos materiales para el aprendizaje del chino que se conservan en el archivo personal de Covarrubias custodiado en la Universidad de las Américas de Puebla. Poniatowska, Elena, *Miguel*

Covarrubias se siente cómodo viajando y aprovecha los largos trayectos en barco para dibujar y pintar, por lo que las obras que realiza durante los mismos son especialmente numerosas: de ellos no solo derivan centenares de bocetos y apuntes rápidos que toma durante sus visitas, sino también numerosas pinturas e ilustraciones más refinadas.

“Hombre del Renacimiento”, “ciudadano del mundo”, son algunos de los epítetos que acompañan a

Covarrubias en la bibliografía y hemerografía. Mexicano de nacimiento, y estadounidense de adopción, pasó su corta e intensa vida viajando frecuentemente entre las dos naciones,¹¹¹ pero tuvo también tiempo de realizar varios viajes a Centroamérica,¹¹² Europa,¹¹³ el norte de África,¹¹⁴ y dos vueltas al mundo: es en estas



Rosa y Miguel en una fotografía de estudio. Autor desconocido, (c. 1930).

Covarrubias: vida y mundos, op. cit., p. 46, Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*. Singapur. Editions Didier Millet, 2005, pp. 12-13 y Williams, Adriana, *Covarrubias*. Austin, University of Texas Press, 1994, p. 215; del Valle, Rafael Heliodoro, “Diálogo con Miguel Covarrubias”, *Revista de la Universidad de México*, n.º 10059, 1947, pp. 6-8.

¹¹¹ Llegando a Estados Unidos en el verano de 1923, se asentará en Nueva York hasta la década de los 1930. Hasta su partida definitiva de los Estados Unidos en 1940, combinará sus viajes al extranjero –tanto a México como a otros lugares– con otras estancias por el país, entre las que cabe destacar las que realiza en San Francisco, Taos (Nuevo México) y Chicago. Ya asentado en México, durante la década de los 1940 todavía realizará alguna escapada a Estados Unidos antes de 1950 –a los que volverá brevemente para el disfrute de una beca–, cuando se le deniega el visado por su condición política. Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, op.cit., pp. 111-112.

¹¹² Además de los numerosos viajes a México y las visitas a la Guatemala maya, los Covarrubias también visitarían el Caribe. En primer lugar, a principios de 1926 Rosa viajó hasta Puerto Rico para participar en el rodaje de la película de *Aloma of the South Seas* (dirigida por Maurice Torneur, su antiguo amante), en calidad de bailarina y coreógrafa. Pocos meses después, y saliendo del puerto de Veracruz, la pareja visitaría brevemente Cuba, en donde conocieron su música y su folclore de mano del editor José Antonio Fernández de Castro y el novelista Alejo Carpentier; Miguel partiría de Cuba hacia Nueva York el 2 de octubre de 1926. De este último viaje resultó una serie de ilustraciones que se publicarían el verano siguiente en *Vanity Fair*. Williams, Adriana, *Covarrubias*, op. cit., p. 46; Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, op.cit., p. 110. “List of manifest of alien passengers for the United”, Form 500 U.S. Department Of Labor, List 6, Nueva York, octubre de 1926.

¹¹³ Desde Cuba, Rosa partió hacia París, en donde Miguel se le uniría algo más tarde –todavía en 1926–. En la capital francesa, la pareja se reunió con sus conocidos, los fotógrafos Edward Steichen y Man Ray, para los que Rosa volvería a posar. Sabiendo que se quedarían unos cuantos meses, la pareja hizo de su residencia al Hotel Excelsior, en donde pasarían el resto del año y buena parte de 1927. En París, conocieron a personajes de la talla de Gertrude Stein, Andrés Segovia, Henri Matisse, Constantin Brancusi, Marc Allegret, Natalia Goncharova, Mihail Larionov, Louis Aragon, André Gide y Marc Chadourne. De la experiencia parisina resultarían tres series de ilustraciones para *Vanity Fair*, además de las –aparentemente– primeras incursiones de Rosa en el ámbito pictórico. Durante este periodo, Miguel aprovechó para adquirir mucho arte y artesanías africanas. Regresarían a Nueva York en 1928, zarpando del puerto de Cherburgo, en Normandía, el 19 de enero Williams, Adriana, *Covarrubias*, op. cit., p. 47.

¹¹⁴ En septiembre de 1927 sus amigos Alexander y Nettie King llegaron a París, y junto a Rosa y Miguel, partieron juntos a conocer el norte de África. Juntos, durante dos meses –incluyendo los días de viaje– los cuatro visitarían parte de Marruecos, Túnez, Argelia y Libia. De esta experiencia, también resultaría una serie de ilustraciones para *Vanity Fair*, que se publicaría unos meses después. *Ibíd.*, p. 47.

La mayoría de los datos que comentamos aquí se recogen, exhaustivamente en Williams, Adriana, *Covarrubias*, op. cit. y, especialmente, en Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, op.cit. Aunque la mayoría de datos están tomados de la obra de Williams, no podemos evitar señalar que la autora ofrece versiones contradictorias en sus diferentes obras; en las ocasiones en las que esto sucede, y en las

últimas dónde encajan sus viajes a Asia y al Pacífico, los más importantes no solo por su duración sino por los acontecimientos que los rodean.

Es Bali el elemento catalizador de estos dos viajes. En la primera ocasión, se convierte en un todavía intrépido e inaudito destino nupcial; la segunda, en un retorno y una estancia tan deseados como merecidos, que pudieron realizarse gracias a una beca de la Fundación Guggenheim, y que tendrían como objetivo la investigación para *Island of Bali*, el libro angular de Covarrubias, y que constituiría su viraje –casi sin retorno– al mundo de la pintura y, más especialmente, al de la antropología. Pero en estas odiseas, los Covarrubias no se contentan con su destino último –la isla de Bali– sino que pasan cortas y medianas estancias en diferentes regiones de Asia y del Pacífico: Java, Filipinas, pero especialmente en China y en los llamados Mares del Sur. De sus viajes nos quedan no demasiados efectos personajes, pero sí numerosas noticias, fotografías, testimonios, notas, bocetos, y algunos de los ya mencionados vídeos domésticos, a partir de los cuales intentamos en las siguientes páginas reconstruir el carácter y el valor de Covarrubias como viajero en Asia y el Pacífico.⁷

El primer viaje (1930-1931)

El camino a Bali: Japón, China, Filipinas...

Como hemos comentado previamente, los Covarrubias emprenden su primera vuelta al mundo como una luna de miel extendida, que pudo ser financiada gracias a los abundantes ingresos de Miguel – que acaba de recibir un premio del National Art Director's-.¹¹⁵ No obstante, debemos destacar que en ningún momento la pareja gozó de grandes lujos, pues Miguel prefería viajar en cargueros a los barcos de pasajeros, notablemente más caros; además, tuvieron mucha suerte con el alojamiento: como veremos después, en Shanghái se alojaron con unos viejos amigos, y en Bali pronto huyeron del único hotel de la isla, con la suerte de que su siguiente anfitrión, el príncipe Gusti Alit Oka, se negó a dejarse pagar un alquiler.

Casados el 24 de abril de 1930, su destino nupcial estuvo largamente planeado. Durante el último año, Miguel y Rosa habían quedado fascinados por todo aquello que escuchaban y leían de aquella lejana y recóndita isla de Bali. Precisamente habían sido sus padrinos de boda –y dueños de la casa en la que se celebraría la ceremonia–, Alexander y Nettie King, quienes varios meses antes sugirieron la isla como destino nupcial;¹¹⁶ en aquellos momentos, Alexander se encontraba ilustrando *The Last Paradise*,¹¹⁷ un libro que aparecería en el mercado poco después y que narra las aventuras de su autor, Hickman Powell, y del cineasta André Roosevelt en la isla de Bali.

que no es posible contrastar con otras fuentes directas –como correspondencia o crónicas hemerográficas–, nos decantaremos por la versión más reciente, entendiendo que los nuevos hallazgos siempre pueden modificar los previamente publicados. Asimismo, debemos destacar que muchos de los hechos que tuvieron lugar en Bali aparecen indistintamente relatados en una u en otra estancia, por lo que los hemos ubicado en la que nos resultan más probables.

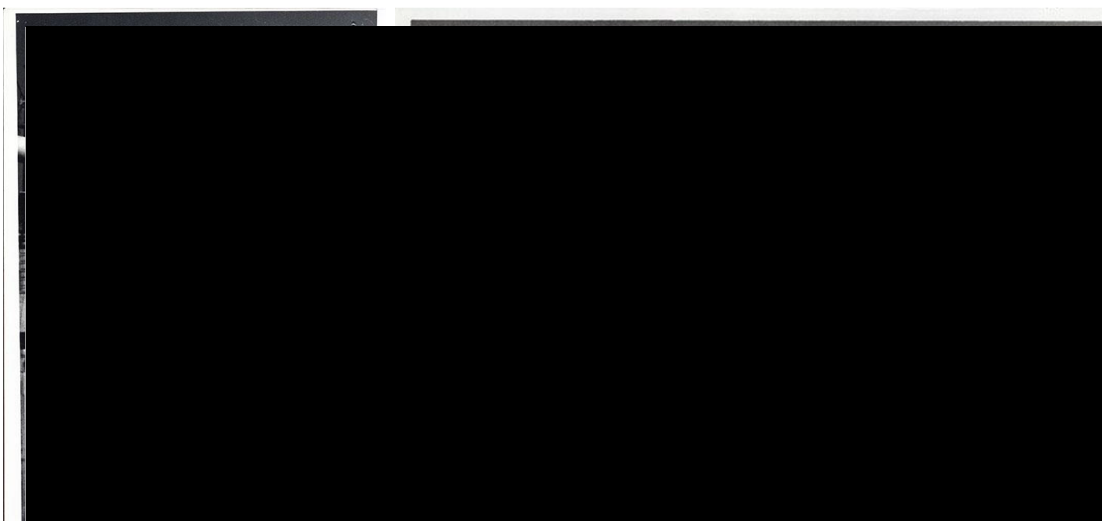
¹¹⁵ Williams, Adriana, *Covarrubias, op. cit.*, p. 60.

¹¹⁶ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali, op.cit.*, p. 11.

¹¹⁷ Powell, Hickman, *The Last Paradise*. Nueva York, J. Cape and H. Smith, 1930.

Alexander King prestó a Miguel el manuscrito de libro, así como una fotografías que Roosevelt había tomado en Bali.¹¹⁸ Viendo el interés de Miguel por la isla, King arreglaría una cena en la que Miguel y Rosa verían las ilustraciones que estaba realizando para el libro y, más importante, conocerían a André Roosevelt, quien habían viajado a Nueva York por negocios. En la cena, Roosevelt les contaría de historias de Bali, en donde había vivido desde 1924, y les mostraría escenas de una película que había terminado de rodar en Bali junto a Armand Denis.¹¹⁹

Completamente fascinados por las historias e imágenes de King y Roosevelt, los Covarrubias hicieron acopio de numerosos materiales sobre viaje, como el célebre libro de Gregor Krause sobre la isla,¹²⁰ cuyas fotografías cultivaron en Miguel la idea Bali como paraíso terrenal,¹⁴ o el artículo “Artist Adventures on the Island of Bali”,¹²¹ ilustrado con bellas fotografías, que le impresionó tanto que lo conservó hasta el momento de su muerte.¹⁶ Rosa, quien había coreografiado previamente bailes de temática asiática –similares a los creados por Isadora Duncan–¹²², quedaría igualmente fascinada por todas estas imágenes que les llegaban de la isla.



A la izquierda, Miguel a bordo de un barco (AMC, n° 5200); a la derecha, Rosa en el mismo barco (AMC, n° 5207).

¹¹⁸ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, *op.cit.*, p. 11.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 10. Indudablemente, se trataba de la película *Goona-Goona*, que no se estrenaría comercialmente hasta 1932.

¹²⁰ Gregor Krause (1883-1959) fue un médico alemán que trabajó para la Compañía de las Indias Holandesas y que residió en Bali entre 1912 y 1914; como resultado de su experiencia como médico rural escribiría un libro sobre la isla que adornó con una selección de 400 fotografías que había tomado durante su ejercicio: *Bali 1912* (1920). El Bali de Krause no era el de las fastuosas cortes balinesas, sino en la de las selváticas aldeas en las cuales –él trabajaría como médico en los *kampongs* de la aldea de Bangli–, siguiendo la tradición local, las mujeres realizaban sus tareas diarias desnudas de cintura para arriba. Covarrubias poseería dos ediciones de este famoso libro, tanto en el alemán original como en francés (Krause, Gregor, *Bali: volk, land, tanze, feste, tempel*. Munich, Georg Muller Verlag, 1926; Krause, Gregor, *Bali: la population, le pays, les danses, les fetes, les temples, L'art*. París, Editions Duchartre et van Buggenhoudt, 1930); es probable que también tuviera acceso a la edición en inglés, aparecida en 1926. Williams, Adriana, *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 60; Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, *op.cit.*, p. 11.

¹²¹ Knott, Franklin Price. “Artist Adventures on the Island of Bali”, *The National Geographic Magazine*, vol. 53, n° 3, marzo de 1928.

¹²² Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, *op.cit.*, p. 12.

Miguel y Rosa Covarrubias partieron a su luna de miel el 3 de mayo de 1930. A bordo del económico carguero Cingalese Prince –una elección más que modesta considerando el *income* familiar— la pareja visita puertos como Tokio, Yokohama, Kobe, Shanghái y Hong Kong, para después partir un par de semanas a Filipinas, antes de volver a Shanghái y continuar su periplo hacía las antiguas Indias Holandesas Orientales, pasando por Macasar, Sumatra y Java, para después arribar a Bali, tras unas seis semanas de viaje.

No queda demasiado claro hasta qué punto del viaje los Covarrubias permanecen a bordo del Cingalese Prince, pues el relato oficial no coincide completamente con los folletos promocionales de la Prince Line conservados; como mínimo, permanecieron a bordo del barco hasta llegar a Shanghái, aunque si tenemos en cuenta que en algunas ocasiones se hacía una parada inicial en Manila, quizás fue aquí donde los Covarrubias se desengancharon del carguero por primera vez. Fuere como fuere, realizaron la última parte de su viaje, entre Java y Bali, en un pequeño barco de la compañía holandesa K.P.M., como retomaremos más adelante. Tampoco queda demasiado claro qué parte del viaje realizaron en compañía de los actores Norman Foster y Claudette Colbert, que tenían, como ellos, el destino de su viaje en Bali, aunque solo debieron quedarse en la isla una semana.¹²³

Aunque poco sabemos sobre las ocupaciones de los Covarrubias durante el viaje en carguero,¹²⁴ se conserva documentación¹²⁵ que nos permite comprobar que algunas de las paradas del Cingalese Prince les permitieron disfrutar brevemente del paisaje y la cultura de cada uno de los sitios visitados. Por ejemplo, en al menos uno de los puertos japoneses, los Covarrubias tuvieron tiempo para visitar varias zonas de la ciudad –en uno de los vídeos se observan tanto mujeres con vestimenta tradicional en un barrio “a la antigua”, como tomas de uno mucho más moderno, a la manera de la Ginza tokiota– y disfrutar de espectáculos teatrales, así como de una sesión campestre de danzas y música de samisén con tres *maikos* que inmortalizaron fotográficamente. Seguramente, también se realizaron aquí muchos de los primeros bocetos de Covarrubias sobre Japón, breves apuntes sobre hombres y mujeres –especialmente *geishas* y *maikos*– del lugar, en tono caricaturesco, en los que se presta gran atención a la vestimenta. Además, Covarrubias copia en sus bocetos algunas inscripciones, como la de un anuncio de la cerveza japonesa Asahi.

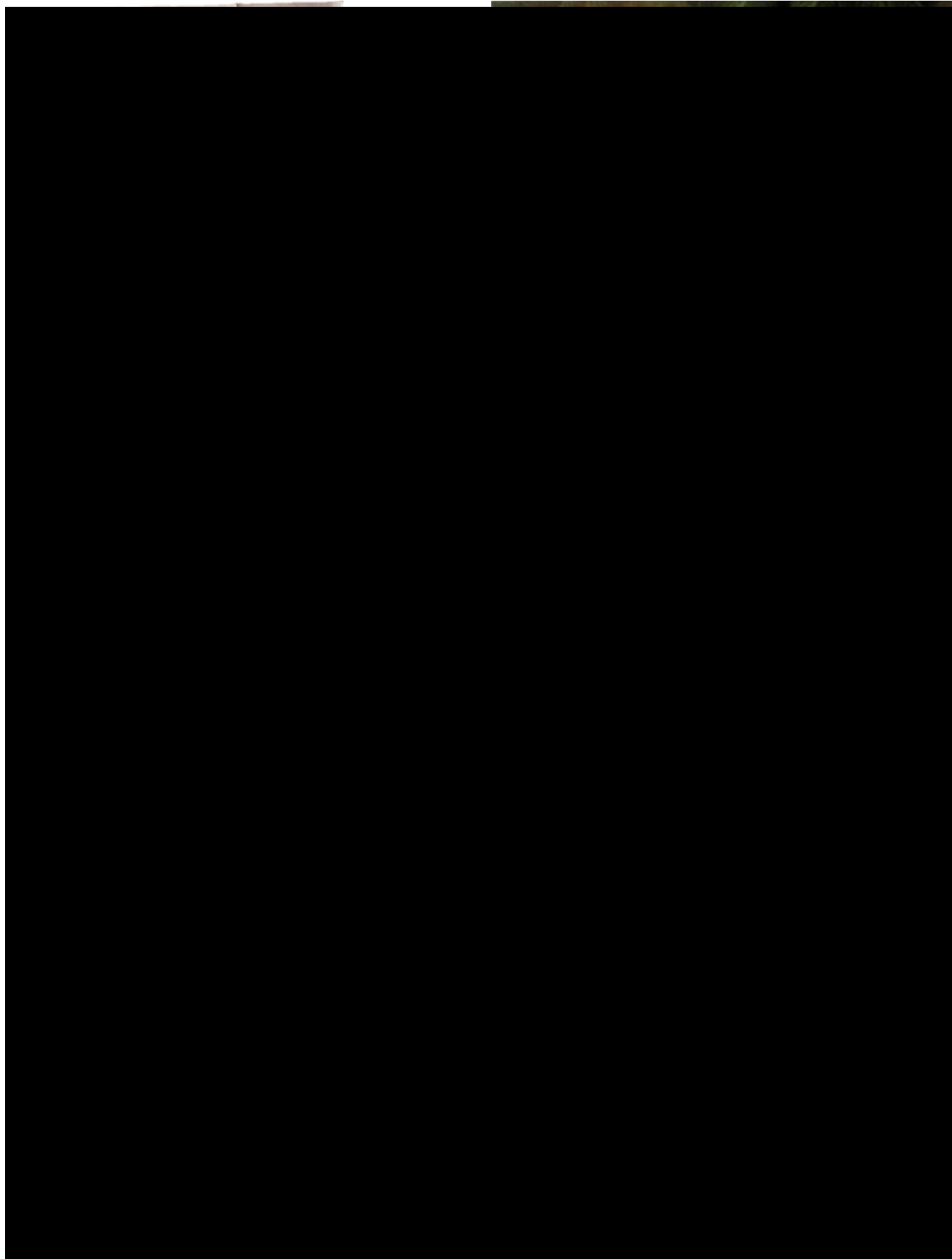


Folleto de la Prince Line, compañía que llevaría a los Covarrubias a Oriente, en el que se aprecian sus principales destinos (Colección particular).

¹²³ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, *op.cit.*, p. 13.

¹²⁴ Recordemos que durante este viaje tomaría lecciones de malayo con un marinero javanés. El malayo era en aquel entonces la lengua más utilizada por las clases mercantes, militares y por las profesiones liberales del archipiélago malayo. *Ibidem*, p. 12.

¹²⁵ Entre ella, se encuentran fotografías, fragmentos de vídeo doméstico y bocetos. Seguramente, parte de la colección de postales de Miguel también fue adquirida *in situ*.



Arriba, a la izquierda, boceto con varias ilustraciones que Covarrubias realizó durante el viaje (1930). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Pareja de filipinos con ropas locales (c.1930). Gouache y acuarela sobre papel (Colección particular). Debajo, a la izquierda, boceto de japonesas con la inscripción アサヒビ-ウ “Asahi Biiiru, Cerveza Azahi” (AMC n° 161628); a la derecha, boceto con tipos japoneses masculinos (AMC, n° 16622).

La siguiente parada importante, fue, seguramente, la que realizaron en Manila. En Filipinas, los Covarrubias pasarían dos semanas; poco se sabe de esta estancia, más allá de que desembarcaron en Manila y de que en esta ciudad fueron entrevistados por la célebre periodista y *socialité* Corazón Grau, quién publicó que Covarrubias era ahora

pintor, además de caricaturista, y que estaba trabajando en “temas primitivos”.¹²⁶ No obstante, a juzgar por el estilo y características de algunos bocetos y de un gouache de temática filipina, seguramente los Covarrubias se adentraron un poco más en el país; una de sus tipologías locales favoritas resultó ser la mujer tagala y/o mestiza, a las que dibujó y grabó con sus característicos vestidos María Clara.

Shanghái sería su próximo gran destino, ciudad en la que se reencontrarían con unos viejos amigos. Según nuestros cálculos, los Covarrubias llegarían a esta ciudad a mediados de junio de 1930, y pasarían una semana junto a Chester y Bernadine (previamente, Szold) Fritz,¹²⁷ una de las parejas más importantes de la sociedad shanghaiana.¹²⁸ El matrimonio Fritz residía en el Hotel Cathay –antigua Mansión Sassoon–,¹²⁹ uno de los más famosos y lujosos del lejano Oriente; los Covarrubias estarían en él durante una semana,¹³⁰ tiempo durante el cual visitaron las atracciones turísticas más relevantes, así como el importante salón regido por Bernadine, en donde invitados de distintos orígenes y ocupaciones se reunían para hablar de negocios y de arte; ahí, Rosa y Miguel fueron presentados a artistas y poetas.¹³¹

Los Covarrubias continuarán entonces su viaje, saliendo de China bordo de un pequeño barco de la K.P.M. –la compañía postal holandesa, que poco antes había iniciado sus servicios turísticos– que los llevará hasta Bueleleng (Bali).¹³² Durante el último tramo del viaje, entre Surabaya (Java) y Bueleleng, la pareja conoce a Bob Mörzer Bruyns –al que a partir de ahora nos referiremos como Bobby Bruyns–, director de la agencia turística de la K.P.M. en Bali, que se interesa en la pareja y les promete hacerles de guía una vez lleguen a Bali;¹³³ la amistad entre los tres durará mucho tiempo.

¹²⁶ “La caricatura no es el único interés de este hombre célebre. También pinta, y ahora está trabajando en temas primitivos. Por tema primitivo se refiere a los pueblos que no han sido influidos por la cultura occidental.” Grau, Corazón, “Famous Mexican Caricaturist visits Manila”, *The Tribune Magazine*, julio de 1930, citado en Williams, Adriana, *Covarrubias, op. cit.*, p. 273 y Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali, op.cit.*, p. 111.

¹²⁷ Chester Fritz (1892-1983) fue un importante hombre de negocios norteamericano, que residió gran parte de su vida en China, especialmente en Shanghái y Hong Kong; en la época que nos concierne, era una de las personalidades más ricas e importantes de Shanghái, y poseía una parte importante de la agencia Swan, Culbertson & Company. Entre 1929 y 1946 estuvo casado con Bernadine Szold (1896-1982), una excéntrica y conocida periodista norteamericana que durante muchos años había servido de cronista desde París. Para más información véase Fritz, Chester y Rylance, Dan, *Ever Westward to the Far East: The Story of Chester Fritz*. Grand Forks, University of North Dakota, 1982, p. 246.

¹²⁸ Williams menciona que los Covarrubias probablemente conocieran a los Fritz gracias al matrimonio Boni -Charles Boni fue uno de los editores de Covarrubias-, aunque lo cierto es que Szold había sido una periodista famosa en Nueva York, que tuvo gran relación con Carl Van Vechten, y, de hecho, Covarrubias había diseñado una invitación para una fiesta de cumpleaños celebrada en la casa de Szold en Nueva York en 1929. Williams, Adriana, *Covarrubias, op. cit.*, p. 78 y Ayala Canseco, Eva María (coord.). *Homenaje nacional, Miguel Covarrubias: cuatro miradas = National homage, Miguel Covarrubias: four visions*. México D.F., Editorial RM, CONACULTA y Museo Soumaya, 2005.

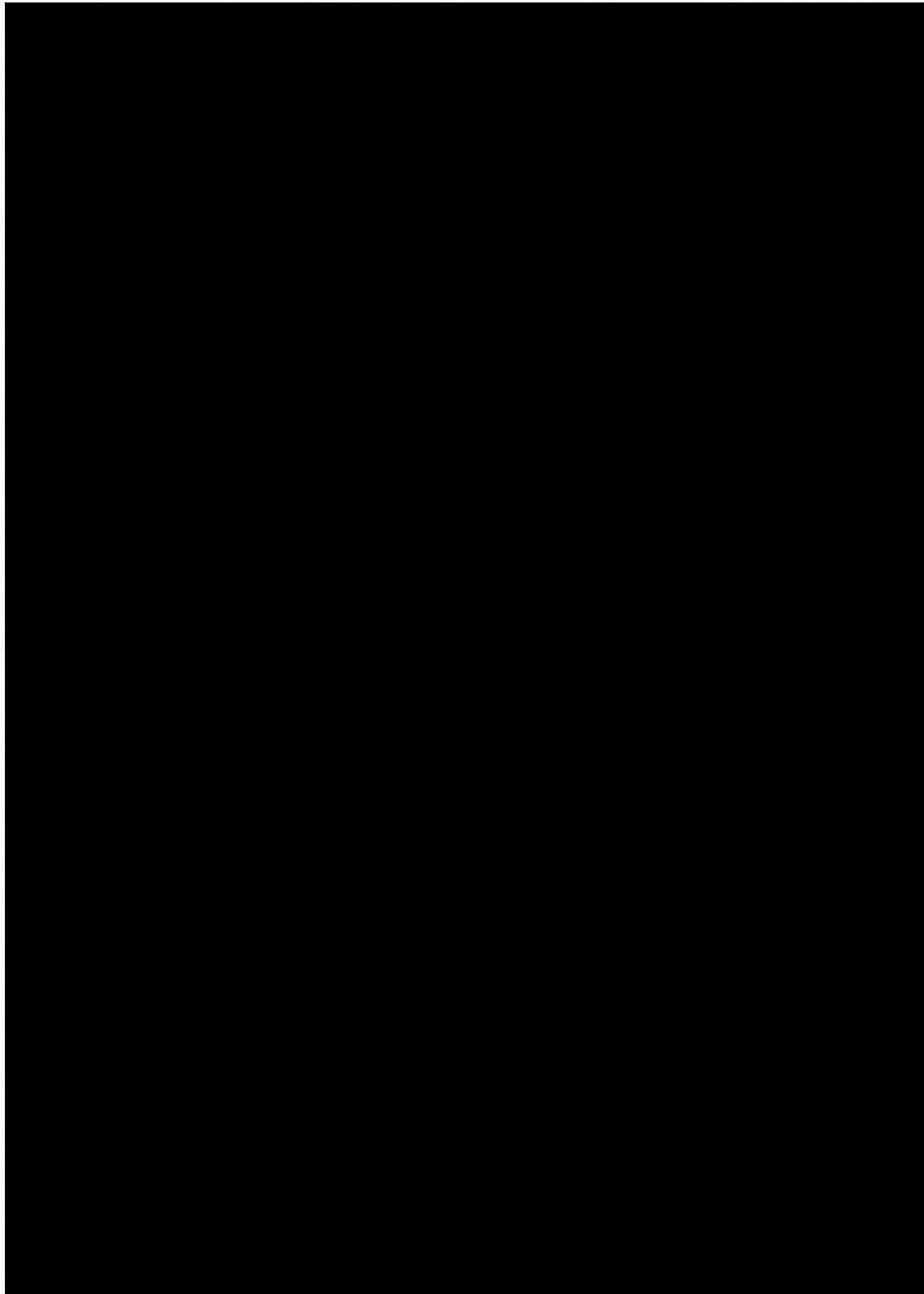
¹²⁹ El Hotel Cathay fue considerado como el más prestigioso de Shanghái hasta el ascenso al poder de Mao Tse-Tung. Uno de los edificios más altos del Bund shanghaiano, esta joya del art déco fue construida en 1929 por orden de Victor Sassoon, el mayor magnate inmobiliario de la ciudad. El edificio, además de las habitaciones del hotel, incluía dos bancos, oficinas, un bar, una sala de baile, dos restaurantes y los apartamentos privados de Sassoon.

¹³⁰ La información “oficial” recoge siempre este dato, pero, no obstante, un artículo con entrevista publicado durante su visita a Pekín en 1933 dice que esta estancia fue de dos semanas y que también visitó Hangzhou. “Famed Mexican Caricaturist Enthusiastic over Peiping”, *Peiping Chronicle*, 13 de octubre de 1933 (AMC, nº 21238).

¹³¹ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali, op.cit.*, p. 16.

¹³² *Ibidem*, p. 12.

¹³³ Williams, Adriana, *Covarrubias, op. cit.*, p. 61.



Fotografías de la sesión de las maikos en Japón. En algunas de ellas puede verse a Rosa con las jóvenes. (AMC, 13584-13656).

La estancia en Bali: actividades y tónica general

Los Covarrubias verían Bali por primera vez al alba, tras una última etapa a bordo del mencionado barco de la K.P.M. Nada más desembarcar en el bullicioso puerto de Bueleleng, conocerán a Walter Spies, pintor, músico y antropólogo en torno al que se organizaría la mayor parte de la comunidad extranjera de Bali, que acudiría a recibirlos; los Covarrubias llevaban consigo una carta de presentación de parte de André Roosevelt –quién ya conocía profundamente a Spies–, y desde aquel momento, trabarán una estrecha amistad con él que durará décadas. Tal como hemos mencionado, Bobby Bruyns se ofrecería a llevarlos en su coche hasta Denpasar –la población principal–, para lo cual debían atravesar la isla hacia el sur. A pesar de la brevedad del viaje, Bruyns y los Covarrubias aprovecharon para realizar sus primeras paradas turísticas, tardando un par de días en llegar a la capital. Así, conocen el famoso lago Kintamani, la aldea de Bangli –que Miguel había insistido en visitar, puesto que había leído sobre ella en el libro de Krause–, en donde visitan su *kulkul*, y el templo de Pura Kehen –el principal del distrito– y en donde Rosa tomaría sus primeras fotografías de Bali.¹³⁴ Después, continuarían su camino hacia Denpasar pasando por la Regencia de Badung.

Una vez en Denpasar, Bruyns les ayudaría a instalarse en el Bali Hotel.¹³⁵ Varios días más tarde, tendría lugar en el hotel una cena de bienvenida en su honor, a la que acuden algunos de los más notables residentes extranjeros de la isla: además de Walter Spies –que llega desde Ubud–, están los Pattinson, una pareja de sacerdote y musicóloga australianos, el pintor belga Adrien Jean-le Mayeur y su esposa balinesa, la bailarina Ni Polok –que después entablaría gran amistad con Rosa–, el pintor suizo Theo Meier, el pintor holandés Rudolph Bonnet, y el musicólogo Colin McPhee y la antropóloga Jane Belo.¹³⁶ Como sorpresa especial, Spies traería al bailarín Ida Bagus Gideh, sobre quien Covarrubias había leído fervorosamente en *The Last Paradise*.¹³⁷ La mayoría de los presentes, especialmente Spies, Belo y Ni Polok, mantendrán un gran contacto con los Covarrubias a lo largo de toda su estancia, y las ayudarán a establecer contactos y a disfrutar de la isla.

En el mismo hotel se realizaban semanalmente eventos, en los que los Covarrubias comenzarían a entrar en contacto con la cultura balinesa. Todos los viernes, en la terraza de delante del hotel, se realizaban conciertos de gamelán, y ahí los Covarrubias asistieron a uno que les impresionó especialmente. Al terminarse, les presentarían al líder de la orquesta, Gusti Alit Oka. Miembro de la casta mercantil y nieto de Puri Jerongea, uno de los últimos reyes,¹³⁸ Gusti era, en sus propias palabras, “príncipe por nacimiento, carpintero por negocios y músico por elección”.¹³⁹ El príncipe y los Covarrubias

¹³⁴ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali, op.cit.*, pp. 13-14.

¹³⁵ Existen varias versiones sobre cuál habría sido este hotel. Durante mucho tiempo, Bob y Louise Koke, una pareja de empresarios norteamericanos, sostenían que ellos habían inaugurado el primer hotel de Bali en 1936, tal como relatan en sus memorias (Koke, Louise Garrett, *Our Hotel in Bali: How two young Americans made a dream come true: a story of the 1930s*, Wellington, January Books, 1987). No obstante, más recientemente, Adrian Vickers describía que el primer hotel real de la isla fue inaugurado en 1925 por la propia K.P.M., y que ofrecía acomodación lujosa por el módico precio de 7'5 dólares la noche, además de entretenimiento nocturno y comida local. (Vickers, Adrian, *Bali: A Paradise Created*, 2012. Edición digital sin paginar). Williams describe el edificio como un “spacious frontage of a building with “Bali Hotel” painted in huge letters of gold on its imposing façade, after the grand-hotelish manner of the West” (Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali, op.cit.*, p. 14).

¹³⁶ Williams menciona también a la escritora alemana Vicki Baum, algo que ponemos en duda pues esta no visitó la isla hasta 1935, cuando junto a Walter Spies se documentó para su libro *Amor y Muerte en Bali*.

¹³⁷ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali, op.cit.* p. 14.

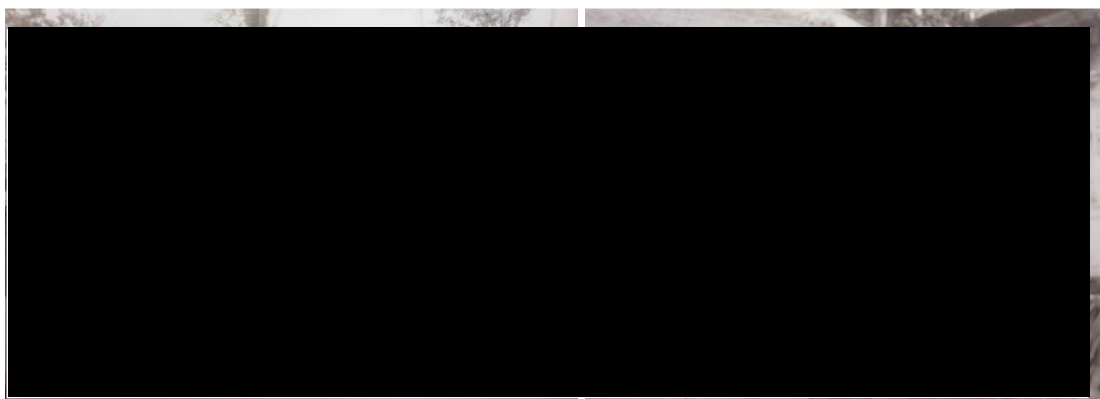
¹³⁸ *Ibidem*, p. 15.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 15.

entablaran una larga y fructífera amistad y Miguel asistirá todos los viernes a sus conciertos de la terraza del Bali Hotel.

Unas pocas noches después, en Sanur, Rosa y Miguel asisten a su primer *odalan*, y a su primera representación de *wayang kulit*, y deciden entonces quedarse en la isla y aprender sobre ella hasta que se les acabe el dinero. Así, el viaje que originalmente estaba planeado para tres meses, llegaría a durar hasta nueve. Para abaratar costes, y para conocer la verdadera cultura de la isla, deciden alejarse del ambiente turístico y buscar acomodación fuera del Bali Hotel.¹⁴⁰

Miguel quería vivir o cerca de Denpasar, la principal ciudad, o de Belauan –una pequeña aldea situada a las afueras–, lugares de gran actividad artística y musical; Bobby Bruyns y Gusti Alit Oka les intentaron ayudar a buscar una casa, pero sin éxito. Justamente, Gusti –que habitaba en Belauan–había acabado de construir un nuevo pabellón de visitantes en su casa, del que Miguel se encaprichó, pero este estaba destinado a miembros de la familia de Gusti. No obstante, la rigidez de las tradiciones y el calendario balinés favorecieron a los Covarrubias, pues la casa no podía ser ocupada hasta determinado día propicio y, durante el tiempo de espera, Miguel y Rosa lograron convencer al príncipe y mudarse al nuevo pabellón.¹⁴¹



A la izquierda, Pabellón que habitaron los Covarrubias en Bali (AMC, n° 5880); a la derecha, Rosa con muchachas balinesas. AMC, n° 5168 (detalle).

Este edificio era un pabellón independiente –como lo es cada unidad habitacional en una casa tradicional balinesa–, con una estructura de ocho postes sobre un basamento con una terraza anexa y un pequeño jardín. Para amueblarla, alquilaron al Bali Hotel dos camas, dos sillas y una mesa. Siguiendo la costumbre local, y para ayudarse en su vida diaria, los Covarrubias contratarían personal doméstico: la plantilla la conformarán el criado G'Dog, el chófer Nase¹⁴² y un cocinero javanés, que enseñará a Rosa las delicias de la gastronomía de las indias.¹⁴³ En el complejo habitarán, Gusti, su mujer y sus hijos, dos tías viudas del príncipe y Rosa y Miguel.¹⁴⁴

Pronto se extendió entre la población la noticia de que había unos extranjeros amables viviendo con Gusti Alit Oka, y docenas de visitantes llegaron para conocer a los Covarrubias; muchos balineses curiosos llegaron a conocer a la pareja y trajeron consigo

¹⁴⁰ Ibídem pp. 15-16, Williams, Adriana, *Covarrubias*, op. cit., p. 62.

¹⁴¹ Ibídem, p. 62; Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, op.cit., p. 15-16, 43.

¹⁴² Este conducirá el Chevrolet que Miguel le había comprado a Bruyns por 800 florines, puesto que iba a abandonar su puesto en Bali. Ibídem, p. 16.

¹⁴³ Ibídem, p. 16; Williams, Adriana, *Covarrubias*, op. cit., pp. 62-63.

¹⁴⁴ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, op.cit., p. 16. Williams, Adriana, *Covarrubias*, op. cit., p. 62.

regalos –como la amable tía de Gusti, Gusti Loh Kandel, con quien sin embargo no eran capaces de mantener una conversación–, además de hablar, cantar y bailar para ellos.¹⁴⁵ Con estos visitantes, Covarrubias mejora su malayo, pero pronto se da cuenta de que éste es únicamente el idioma de los negocios, por lo que, avergonzado de no poder apenas comunicarse, empieza a aprender balinés para poder hablar con la gente de a pie.

Uno de estos visitantes habituales fue el percusionista Anak Agung Gedé Mandra, habitual del gamelán liderado por Gusti Alit Oka. Según relató a Williams, los Covarrubias iban a verle a tocar a Peliatan todas las semanas, y después este les visitaba en su casa. Ahí, intercambiaban historias y opiniones sobre la música, y tocaban para el otro música de sus respectivos lugares de origen, mientras Rosa y él competían por ver quien hacía la mejor comida. Además, Mandra compuso un tema de gamelán para Rosa y Miguel, que Miguel grabó y que no se conserva.¹⁴⁶



I Mario bailando kebyar (c.1933), fotografía de Rosa Covarrubias (AMC, n° 4201).

Otros visitantes célebres fueron las jóvenes bailarinas Ni Polok –que luego se casaría con el pintor Adrien Jean Le Mayeur– y Ni Chiblum, y los bailarines Nyoman Kaler e I Mario; este último pasaría a la Historia como el creador del popular *kebyar*, y Covarrubias realizaría numerosos bocetos del mismo.¹⁴⁷

El príncipe pronto se dio cuenta de que sus huéspedes no eran turistas ordinarios y de que sentían extremada curiosidad por todo. Aunque en un primer momento fue Spies quien presentó en sociedad a los Covarrubias, fue gracias a Gusti que el matrimonio logrará profundizar en su conocimiento sobre Bali; al ser Belauan era un importante centro cultural, esto permitió que el príncipe –uno de los personajes más importantes de la comunidad– presentase a los Covarrubias a ancianos, sacerdotes y artistas de todo tipo –bailarines, músicos, pintores, fabricantes de máscaras, plateros, titiriteros...–,¹⁴⁸ a los que Covarrubias preguntaba incesantemente sus dudas, y también será él quien resuelva muchas de sus dudas sobre la vida cotidiana, las artes y el idioma.¹⁴⁹

Durante estos meses, Gusti acompañará a Covarrubias a conocer numerosos aspectos de la vida en la isla, como visitar otros pueblos y sus templos, villas de artistas, terrazas de arroz siendo cultivadas, festivales, espectáculos de marionetas, ceremonias de limado de dientes, peleas de gallos.¹⁵⁰

Aunque Rosa acompaña a Miguel en muchas de sus actividades, también desarrolla otros intereses. Particularmente, se interesa por la gastronomía: visita los mercados sola,

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 62.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 66.

¹⁴⁷ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, *op.cit.*, p. 20.

¹⁴⁸ Williams, Adriana, *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 63, Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, *op.cit.*, p. 126.

¹⁵⁰ Williams, Adriana, *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 63.

pregunta lo que no entiende, aprende, hace muchas fotos, y una vez de vuelta en la casa aprende cocina local junto al cocinero javanés. Al igual que Miguel, se siente fascinada por la danza y el teatro balinés: le conmueve la complejidad de los bailes, vestidos y expresiones, así como de las máscaras y los maquillajes que se emplean en ellos.¹⁵¹

Las habilidades de Rosa para el baile atrajeron, además, a muchos visitantes, y así la californiana y los balineses acostumbraban a bailar los unos para los otros. Especialmente, Rosa desarrollaría un gran cariño por los niños y los bailarines más jóvenes: jugaría con ellos, les enseñaría a bailar, les fotografía... Una de estas jóvenes bailarinas que recordaban con mucho cariño la estancia de Miguel y Rosa fue Ni Ketut Reneng -que luego se convertiría en una de las bailarinas más famosas de Indonesia-, quien comentaba que ella y los Covarrubias se visitaban todos los días, y que le ayudaron en su romance con Mario.¹⁵²

Los Covarrubias realizan constantes visitas a espectáculos y rituales por toda la isla: asisten a un *topeng* en Kuta, a un *m'bakti* en Bangli,¹⁵³ *sanghyangs* en Sukawati y Badung,¹⁵⁴ *calon arangs* en Badung y Gelgel... Pero, sin duda, lo que más les impresionaron fueron las ceremonias de cremación y el resto de rituales funerarios asociados;¹⁵⁵ los Covarrubias llegaron a asistir a tres cremaciones, siendo de entre los pocos invitados occidentales presentes en las mismas. La primera de ellas tendría lugar en la cascada de Tirta Empul, en las faldas de Tampaksiring; la segunda, que tuvo lugar en Krobokan, se trató de la exuberante cremación de un miembro de la familia del último rajá, a la que se sumaron todos aquellos campesinos que no habían sido capaces de costear un ritual apropiado; la tercera fue la cremación de la hija del Regente de Buleleng. En todas ellas, las procesiones, ofrendas y bailes rituales acompañaron, en medio de un gran y colorida pompa, a la cremación propiamente dicha.¹⁵⁶

Los Covarrubias quedarían sumamente enamorados de la vida balinesa, tan diferente del cosmopolitismo neoyorkino y –de acuerdo a Williams y otros autores–, tan parecida a la vida mexicana, incluso en el sentido del humor.¹⁵⁷ De todas sus visitas, actividades, conversaciones e inquietudes, Covarrubias tomaría centenares de notas, esquemas, apuntes y bocetos, que llevará consigo a su vuelta y que serán el germen de su futuro libro. Tal como relata Williams: “su manera de intentar entender la vida balinesa era transcribir todo lo que veía y experimentaba. Adonde quiera que fuese, siempre estaba lápiz en mano, dibujando o tomando notas. Si se quedaba sin espacio en sus cuadernos,

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 63-65.

¹⁵² *Ibidem*, pp. 65-66.

¹⁵³ Un *m'bakti* es una ceremonia para consagrar el agua, que incluye copiosas ofrendas y bailes rituales como el *baris gde*. Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali, op.cit.*, p. 16.

¹⁵⁴ Un *sanghyang* es un baile ritual del hinduismo balinés en el que las bailarinas (jóvenes prepúberes) entran en trance; se cree que estas son poseídas por seres celestiales, y se realiza cuando los aldeanos se consideran amenazados por espíritus malignos, para invocar la protección de los dioses. Fue el bailarín Nyoman Kaler quien llevó a los Covarrubias a su primer *sanghyang* en Sukawati; más tarde asistirían a otro en Badung. *Ibidem*, pp. 20, 21.

¹⁵⁵ 42 días después de la cremación, tiene lugar la ceremonia de *muku*, en la que se marcha conjuntamente para arrojar las cenizas del fallecido al mar; después, toda la comitiva realiza un paño de purificación. Los Covarrubias asistieron a un *muku* junto a Jane Belo y al Dr. Willem F. Stutterheim –director del Servicio Arqueológico de las Indias Holandesas–. *Ibidem*, p. 18.

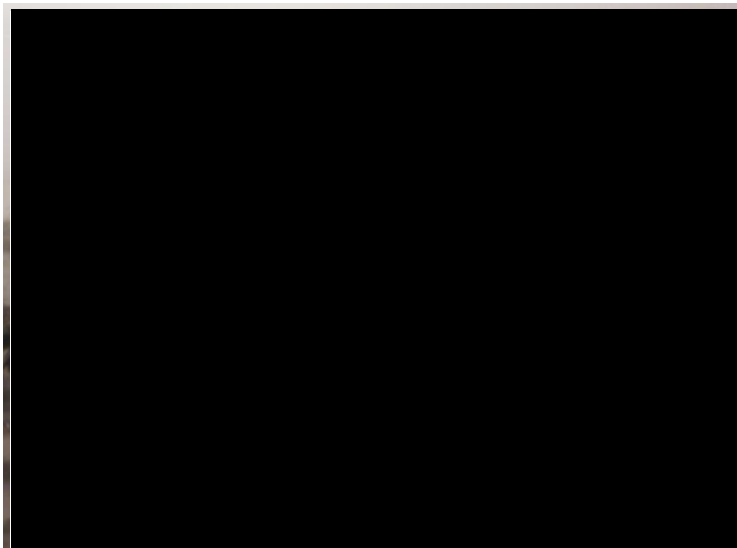
¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 18-20.

¹⁵⁷ Williams compara el humor balinés con “la vacilada” mexicana, y señala lo parecido del teatro balinés con el “teatro de tandas de México”. Williams, Adriana, *Covarrubias, op. cit.*, pp. 62-63.

utilizaba hojas para recados, servilletas o cualquier trozo de papel a mano. Miguel era un acumulador de datos, y Bali se convirtió en su laboratorio.”¹⁵⁸

La estancia en Bali y sus escapadas a China y Java

Durante esta primera estancia de los Covarrubias en Bali, el escritor francés Marc Chadourne, al que habían conocido en París, visitaría al matrimonio en la isla. Juntos, asistirían a una ceremonia de cremación.¹⁵⁹ Además, acompañados de Walter Spies, Chadourne y Covarrubias viajan a Bangli para contemplar el templo de Pura Kehen, y después a Gjanya, ¹⁶⁰ en donde Covarrubias realizó una caricatura del rajá. En esta visita, Chadourne encargaría a Miguel las ilustraciones



Fotografía de Rosa Covarrubias con Marc Chadourne, en una playa de Bali, detalle (AMC, n° 5167).

para su libro *Chine*,¹⁶¹ que se terminaría de imprimir en diciembre de 1931 y es posible que tuviera un *affaire* con Rosa.¹⁶² Cotejando nuestros datos, la vista de Chadourne debió producirse entre el final de noviembre y el principio de diciembre de 1930. Dicha visita catalizaría en dos viajes de Miguel, uno a Java y otro a China.

Al marcharse Chadourne, Covarrubias decide acompañarle hasta Java, esperando poder disfrutar de la danza cortesana. Ahí, realizarán una visita al sultán Pangeran Ario Mangku Ngoro, de Surakarta, portando una carta de presentación de Walter Spies, que había trabajado previamente en la corte javanesa.¹⁶³ Estando en Java, Covarrubias y Chadourne son sorprendidos por una colosal erupción del Merapi, que dejó más de mil muertos; basándonos en este dato, podemos fechar su estancia en Java en torno al 18 de diciembre de 1930. De este viaje, fruto de la actuación conseguida gracias a la recomendación de Spies, derivaron algunos bocetos y pinturas en las que se representa

¹⁵⁸ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, *op.cit.* p. 126.

¹⁵⁹ Williams, Adriana, *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶⁰ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, *op.cit.* p. 22.

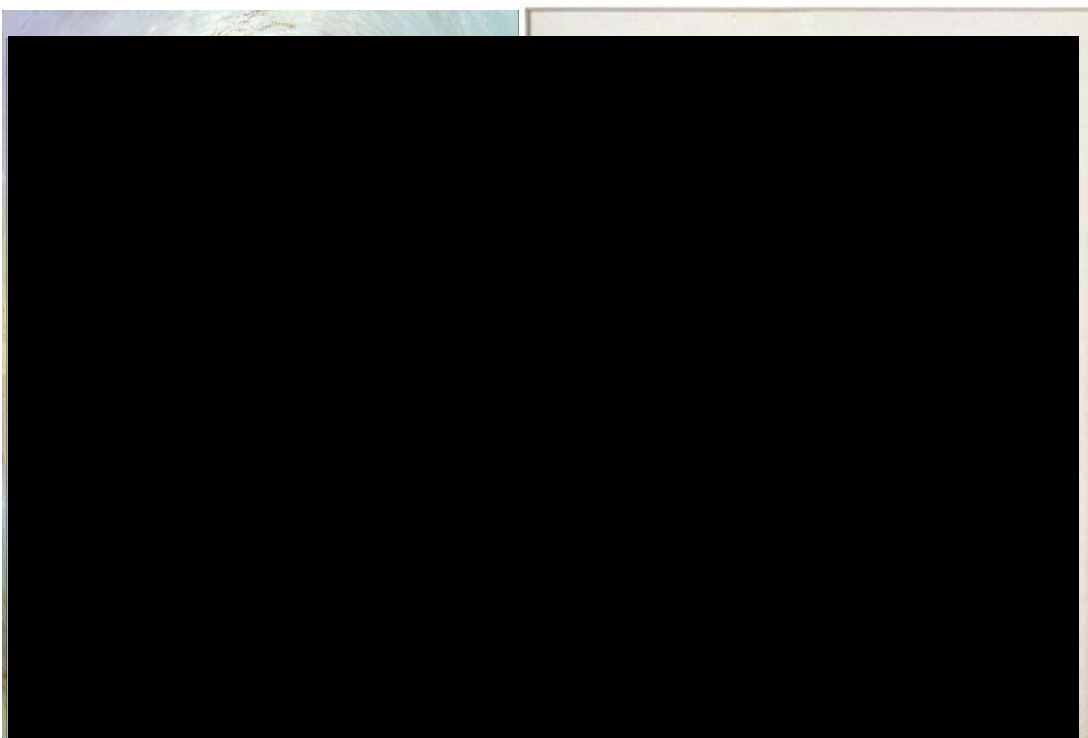
¹⁶¹ Williams, Adriana, y Carpenter, Bruce W., *Miguel Covarrubias: Sketches: Bali – Shanghai*. Yakarta, Red & White Publishing with Island Arts, 2012, ,p. 80.

¹⁶² En una entrevista concedida por Carmen López Figueroa a Adriana Williams, la mexicana cita a Chadourne entre los intereses amorosos de Rosa. Williams, Adriana, *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 97

¹⁶³ En una entrevista concedida por Carmen López Figueroa a Adriana Williams, la mexicana cita a Chadourne entre los intereses amorosos de Rosa. Williams, Adriana, *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 97

¹⁶³ Williams llama Ngoro al sultán de Solo/Surakarta, pero durante todas las estancias de Covarrubias en Asia el regente del sultanato de Surakarta fue Pakubuwono X, que reinó de 1893 hasta 1939; ninguno de sus numerosos títulos honoríficos se corresponde con “ngoro” o un término similar. No obstante, cabe destacar que en javanés y otras lenguas malayas, “negara” es un término muy conocido y que se identifica con el concepto de “país” o “estado”. Es posible –aunque no probable, debido al conocimiento de la lengua de Covarrubias– que estos interpretasen como nombre del soberano alguna referencia al gobierno. Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, *op.cit.* p. 22.

a bailarinas de *simpa*. Covarrubias regresaría sólo a Bali, aunque es posible que aprovechara esta visita para alguna actividad más, tal como ir al dentista.¹⁶⁴



A la izquierda, Bailarina cortesana javanesa (c.1930-1931). Gouache sobre papel (Library of the Congress, Washington, 98509196); a la derecha, boceto de bailarina javanesa (c.1930-1931). Lápiz sobre papel (Colección particular).

Además, y tal como recogen varios testimonios, durante esta primera estancia Miguel habría viajado de nuevo a China (esta vez en solitario),⁷⁵ pasando un mes en Shanghái.¹⁶⁵ A pesar de que no existe documentación fechada sobre este viaje,¹⁶⁶ el mismo hubo de producirse entre enero y junio de 1931. Este segundo viaje se produciría con el motivo de documentarse para el libro encargado por Chadourne, aunque quizás algunas de las ilustraciones finales, como ya sugirió Bevan, podrían haber sido realizadas previamente o a partir de fotografías.¹⁶⁷ Sería durante este viaje cuando Miguel entablaría un mayor contacto con la cultura china; asociados a este están los bocetos incluidos en *Miguel Covarrubias: Sketches: Bali – Shanghái*,¹⁶⁸ así como muchos otros que se conservan en el AMC: tratan principalmente sobre la ópera de Pekín, la vida nocturna de Shanghái y de estudios faciales. A juzgar por los bocetos, Covarrubias habría frecuentado de nuevo el Hotel Cathay.

¹⁶⁴ En una entrevista concedida años más tarde, Covarrubias comentaría que “en Balí se está muy retirado del mundo y cuando tenía que ver, por ejemplo, al dentista, hacía un viaje expreso a Java”. De Valle, Rafael Heliodoro, “Diálogo con Miguel Covarrubias”, *op. cit.*, p. 6; Williams, Adriana, y Carpenter, Bruce W., *Miguel Covarrubias: Sketches: Bali – Shanghai*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁶⁵ Esta estancia aparece por primera vez mencionada en Grana, Theresa C., “Miguel Covarrubias’ Drawings and Caricatures of Harlem”, Tesis doctoral de la George Washington University, 1985, p. 73.

¹⁶⁶ Williams, Adriana, *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 67.

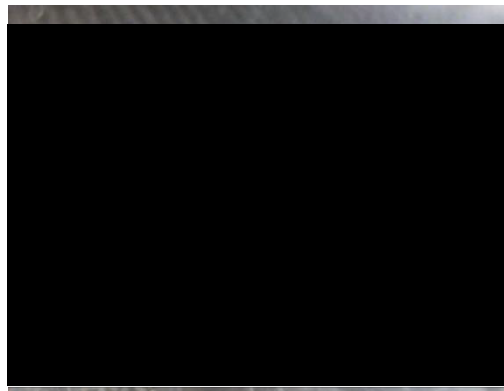
¹⁶⁷ Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in Shanghai 1926-1938: from art-for-art’s-sake to wartime propaganda”, Tesis Doctoral del SOAS, University of London, 2013, p. 106.

¹⁶⁸ Williams, Adriana, y Carpenter, Bruce W., *Miguel Covarrubias: Sketches: Bali – Shanghai*, *op. cit.*,

El regreso a casa: Sumatra – París – Nueva York

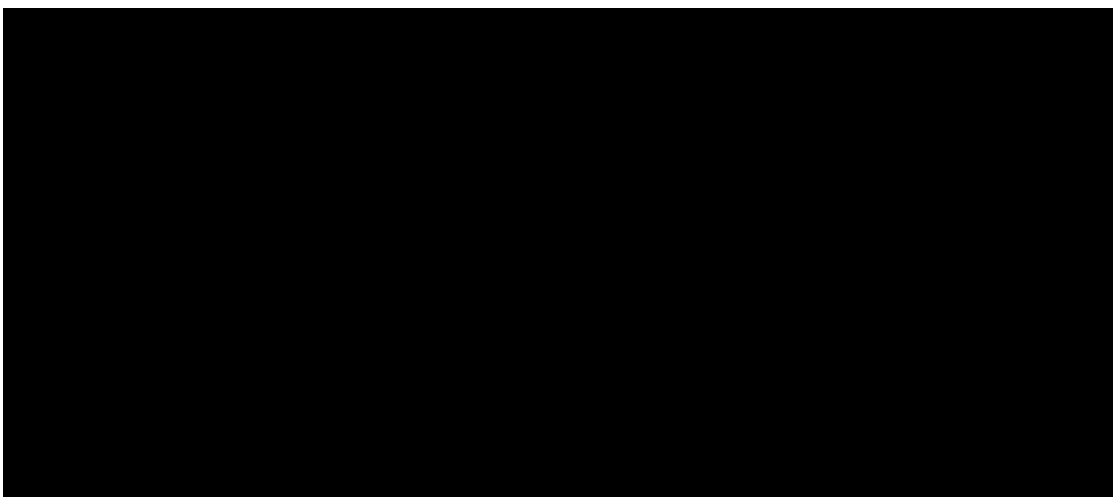
Los Covarrubias emprenderían el viaje de vuelta a casa desde Bali a finales del invierno de 1931, pero como de costumbre, harían importantes escalas en este recorrido. Poco después de su partida, envían una postal desde Sumatra a su gran amigo Carl Van Vechten:

*Querido Carlo: -deberías venir aquí, hay un gran campo por explorar. Bali es maravilloso, lo demás, así así. Estamos ahora en Sumatra, entre los salvajes Bataks, después [en] Singapur, Ceilán, etc, etc. pero en París en primavera. Esperamos verte ahí. Con el mejor de nuestro amor, Rose y Miguel.*¹⁶⁹



Seguramente, fue en esta misma visita a Sumatra en donde Covarrubias adquirió algunas de sus *tunggal panaluan*¹⁷⁰ –algunas de ellas llegarían consigo, varias décadas más tarde, hasta la casa familiar–, con las que aparece en unas fotografías, y sin duda, fue también en esta isla en donde grabó y fotografió a una procesión de mujeres minangkabau, ataviadas con su característica toca bicorne.

Mujeres minangkabau fotografiadas por Rosa o Miguel Covarrubias (AMC n° 5224).



Covarrubias junto a varias *tunggal panaluan*, seguramente en Sumatra (AMC, n° 4990 y 21529).

No sabemos si finalmente los Covarrubias se dirigieron a Singapur, pero parece ser que sí que hicieron una breve parada en Ceilán (Sri Lanka) de camino a París, ya entre las grabaciones personales de Covarrubias aparecen bailarines kandyanos cingaleses ejecutando la danza *ves*, la más conocida de la isla; además, Covarrubias tuvo tiempo para escribir, desde Colombo, una carta a George Macy, en la que la avisaba de sus

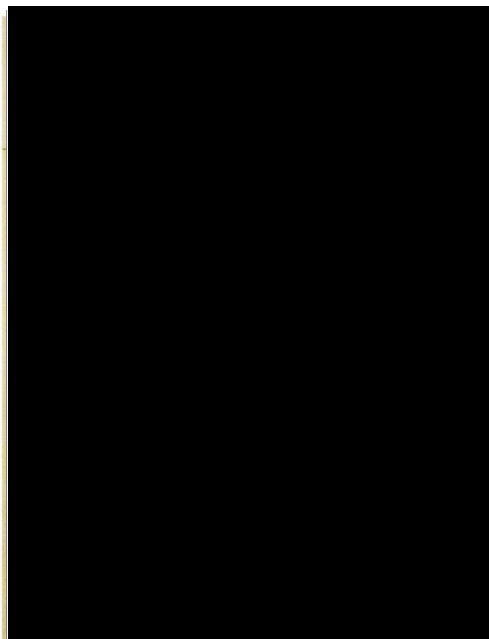
¹⁶⁹ “Dear Carlo: - you must come over there there is a big field unexplored. Bali is marvellous the rest so so. We are now in Sumatra among the wild Bataks, later Singapore Ceylon, etc, etc but Paris in the spring. Hope to see you there. Our best love, Rose and Miguel.” Postal firmada por Rose y Miguel, dirigida a Carl Van Vechten, 1931. Colección particular de Jon Rendell.

¹⁷⁰ Esta tipología de objeto es una vara de carácter ritual que utilizan los sacerdotes batak del norte de Sumatra. Tradicionalmente, están realizadas en madera tallada –representándose una sucesión de figuras humanas y animales–, decoradas con crin de caballo y trazas de cerebro humano, obtenidos de sacrificios rituales.

intenciones de visitar la Exposición Colonial Internacional de París de 1931¹⁷¹. De algún modo –probablemente de nuevo a bordo del Cingalese Prince, que hacía parada tanto en Singapur como en Colombo–,¹⁷² los Covarrubias llegaron hasta Marsella vía el Canal de Suez y previa parada en Nápoles, desde donde tomaron un tren a París, ciudad en la que realizarían una breve estancia para visitar a sus amigos.¹⁷³

No conocemos la fecha exacta de llegada a la capital francesa, pero durante esta ocasión los Covarrubias visitaron la Exposición Colonial Internacional, que no comenzó hasta el 6 de junio de 1931.¹⁷⁴ En la ciudad de las luces, el matrimonio se aloja en el Hotel Barbizon y se reencuentra con viejos amigos, como Elsa y Louis Aragon, Gertrude Stein, Marc Allegret, Constantin Brancusi, Paul Morand, Lee Miller, Man Ray y François Pulenc, pero, sobre todo, con André Gide, quien anima a Miguel a escribir un libro sobre sus experiencias en Bali.¹⁷⁵

La visita a esta importantísima exposición internacional resulta muy interesante porque, por una parte, los Covarrubias reencontraron a algunos de los bailarines que habían conocido en Bali –a cuya actuación asistieron el 25 de junio de 1931, y con los que Miguel continuó practicando su balinés–,¹⁷⁶ pero también les sirvió para introducirse en muchas otras “atracciones estéticas” y tipologías propias del colonialismo europeo –



Escena con casa típica de los toba batak (c. 1931). Tinta sobre papel (Colección particular).

¹⁷¹ “I am taking advantage of the Colonial Exposition in Paris this summer to see the actual people of this part of Africa and see their dances, etc. In any case by the end of April I expect Batouala will be ready. . . . Since the atmosphere of Paris is quite African I think it will be an excellent place to finish the drawings”. Carta de Miguel Covarrubias a George Macy, escrita en Colombo el 27 de marzo de 1931, citada en el texto de la exposición *Miguel Covarrubias: A Certain Clairvoyance* del Harry Ransom Center de Austin, celebrada entre octubre de 2004 y abril de 2005, y disponible en línea en: http://www.hrc.utexas.edu/pressphotos/2004/covarrubias/pdf/Covarrubias_Exhibition_Labels.pdf [último acceso el 07/02/2017]

¹⁷² Según Atkinson, un viajero que relató su experiencia a bordo del Cingalese Prince, en 1933, la ruta de era la siguiente Nueva York, Mobile, Houston, Canal de Panamá, San Pedro, San Francisco, Yokohama, Kobe, Shanghái, Hong Kong, Manila, Cebu, Davao, Macassar, Surabaya, Semarang, Pamanukan, Batavia, Telok Betong, Singapur, Port Swettenham, Belwan Deli, Penang, Colombo, Port Said, Messina, Nápoles, Halifax, Boston, Nueva York. Atkinson, Brooks, *The Cingalese Prince*. Garden City, Doubleday, Doran and Company, 1934, citado en Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in Shanghai 1926-1938...”, *op. cit.*, p. 108.

¹⁷³ Williams, Adriana, *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 60; Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, *op. cit.* p. 11.

¹⁷⁴ Desde París, Miguel envía una nostálgica carta a Bobby Bruyns, describiendo profusamente el Pabellón de las Indias holandesas de la exposición, que juzga como lo mejor de la misma. Carta de Miguel Covarrubias a Bobby Bruyns, sin fecha (AMC, n° 9443).

¹⁷⁵ Williams, Adriana, *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁷⁶ Un conjunto de gamelán y danza formado por 51 artistas balineses de la localidad de Mas fue una de las atracciones más exitosas de la exposición. En la que fuera la primera misión cultural balinesa, los Covarrubias se encontrarían con algunos de sus conocidos, como el percusionista Anak Agung Gedé Mandera. Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, *op.cit.* p. 26, Williams, Adriana, *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 69.

como las mencionadas danzas siamesas— que Covarrubias reproduciría en varias obras a partir de este momento. Así, sabemos que Covarrubias —seguramente acompañado de Rosa— asiste a un espectáculo indochino con danzas camboyanas y laosianas y comediantes “annamitas de la Conchinchina”, del que toma numerosas anotaciones y bocetos.¹⁷⁷ Por otra parte, no podemos olvidar la fuerte oposición al carácter espectacular de la exposición que hubo por parte de algunos de los contactos de Covarrubias en la ciudad.¹⁷⁸

Finalmente, los Covarrubias regresarían a Nueva York, en donde Miguel combinaría la temática balinesa con otros encargos, como veremos en un próximo capítulo. No conocemos con detalle las paradas realizadas a su vuelta, pero los registros de inmigración indican que salieron de Le Harvre, Francia, en un barco con destino Nueva York, el 8 de octubre, llegando el 19 de noviembre de 1931.¹⁷⁹

El segundo viaje (1933-1934)

El regreso a Bali: de Nueva York a Bali, adentrándose en China

A penas de vuelta en el hogar, y con abundante material y expectativas, ya surgiría la idea de escribir un libro científico sobre la isla; afortunadamente, en 1933 a Miguel le es concedida una beca de un año por parte de la Fundación Guggenheim, que cristalizaría en el afamado libro *Island of Bali* (1937).¹⁸⁰ Gracias a esto, los Covarrubias emprendieron otra vuelta al Mundo, que duró aproximadamente un año, ampliando profundamente su conocimiento sobre Bali (realizando ahora una verdadera inmersión cultural, tanto junto al príncipe Gusti como al artista y musicólogo Walter Spies) y China (en la que pasarían un mes viajando). Como veremos, no serán estos los únicos destinos de su viaje, pero sí aquellos sobre los que podemos ofrecer más información.

Los registros de inmigración indican que los Covarrubias volvieron desde Veracruz (México) a Nueva York poco antes de emprender su viaje hasta Bali, saliendo del puerto veracruzano el 6 de julio de 1933.¹⁸¹ De Nueva York no partirían hasta finales de agosto, pues del 18 de agosto data la carta de recomendación firmada por Frank Crowninshield

¹⁷⁷ El programa del mismo, junto con las anotaciones y los bocetos, se conserva en el AMC (n° 15589). Seguramente, son estas las danzas indochinas que inmortalizó en sus filmaciones.

¹⁷⁸ Como protesta por la Exposición Colonial Internacional, miembros del Partido Comunista Francés — entre ellos, conocidos surrealistas—, organizaron una pequeña exposición llamada “La Verdad sobre las Colonias”, que se inauguró el 19 de septiembre de 1931. Previamente, personajes como Breton, Eluard, Aragon, Char y Tanguy habían firmado la petición “Ne visitez pas l’exposition coloniale”, que denunciaba las deplorables condiciones de trabajo en las colonias, destinadas al enriquecimiento de la banca francesa. La contraexposición, que tuvo un éxito muy limitado, constó de tres secciones que denunciaban el etnocentrismo francés, y sus salas estuvieron organizadas por Louis Aragon, Paul Éluard e Yves Tanguy.

¹⁷⁹ “List of Manifest of Alien Passengers for the United States”, Form 500 U.S. Department Of Labor, List Iv”, Nueva York, noviembre de 1931.

¹⁸⁰ Aunque se ha señalado que repetidamente que la beca estaba concedida para la realización del libro, cabe recordar que este tipo de beca era concedido para la actividad artística; de hecho, en los documentos se especifica claramente un estipendio de 2500 dólares, concedidos para “pintura creativa”; oficialmente, la beca duraría del 10 de agosto de 1933 al 10 de agosto de 1934. La cantidad asignada prácticamente doblaba la estimada por Covarrubias para él y su esposa —unos 1360 dólares —, lo que contribuye a explicar que el se alargara notablemente.

¹⁸¹ “List of Manifest of Alien Passengers for the United States”, Form 500 U.S. Department of Labor, List Iv”, Nueva York, julio de 1933.

—editor de *Vanity Fair*— que Miguel portaría consigo,¹⁸² y todavía el día 28 George Macy le escribe una carta a su dirección neoyorkina.¹⁸³

Williams cita un itinerario que incluye un viaje de los Covarrubias a los Mares del Sur,¹⁸⁴ pero cotejando fechas, resulta materialmente imposible que este tuviera lugar en esta parte del viaje, o al menos con tantas paradas y visitas, como explicaremos más adelante. Asimismo, Williams cita aquí la visita de Covarrubias a la corte de un sultán de Java, que ya hemos comentado previamente.¹⁸⁵

Resulta indudable afirmar que, en otoño de 1933, los Covarrubias pasaron un mes viajando por China, en compañía de personajes tan destacados como Bernadine

Fritz, Sinmay Zaw¹⁸⁶ o Lin Yutang.¹⁸⁷ Este viaje es, con diferencia, el mejor documentado de todos, aunque debemos poner en duda algunos de los elementos del relato oficial. La fuente principal para el mismo —el diario de viaje que escribió Rosa Covarrubias y que quedó inédito—¹⁸⁸ fue escrita mucho tiempo después y además contiene numerosas incorrecciones,¹⁸⁹ por lo que matizaremos, en la medida de lo posible, su relato con el que escribió Sinmay Zaw apenas unos días después de la visita

¹⁸² Carta firmada por Frank Crowninshield, 18 de agosto de 1933 (AMC n° 9484).

¹⁸³ Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 28 de agosto de 1933 (AMC, n.º 9754).

¹⁸⁴ “Miguel kept note of his itinerary and his intentions (...) stopping in the Marquesas, Tahiti, the Cook Islands, Raratonga, and Fiji, then transfer to a smaller steamer, the Tofua, making a round-trip voyage with three stops in New Hebrides, Suva, and Samoa. In Samoa, they would transfer to the local mailboat and visit Noumea in New Caledonie, Fak Fak in New Guinea, Raboul in the Solomon Islands, and Ceram in the Molucas. As well as the islands of Alor, Flores, Sunda, Sumbawa, Lombok and Java”. Williams, Adriana, *Covarrubias, op. cit.*, p. 75. Indudablemente, Williams obtiene esta información de una nota personal de Covarrubias que citamos íntegramente más adelante, pero no tiene en cuenta los tiempos propuestos en la misma, que no podrían tener lugar entre el 19 de agosto y el 1 de septiembre de 1933, únicas fechas sin concretar del itinerario de los Covarrubias.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 75.

¹⁸⁶ Sinmay Zaw o Shao Xunmei (1906-1965) fue un importante poeta y *socialité* chino, habitualmente considerado un *enfant terrible* y el equivalente a Verlaine en Shanghái. Para más información, véase Hutt, Jonathan, “Monstre Sacré: The Decadent World of Sinmay Zau 邵洵美”, *China Heritage Quarterly*, n° 22, junio-septiembre de 2010. Disponible en línea en en: http://www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=022_monstre.inc&issue=022. [último acceso el 13/09/16]. La amistad entra Zaw y los Covarrubias, atestiguada además por los varios retratos que le realizó, aparece en Poniatowska, Elena, *Miguel Covarrubias: vida y mundos, op. cit.*, p. 71; Covarrubias, Rosa, *The China I Knew*. San Francisco, Protean Press, 2005 y Williams, Adriana, y Carpenter, Bruce W., *Miguel Covarrubias: Sketches: Bali – Shanghai, op. cit.*, p. 80.

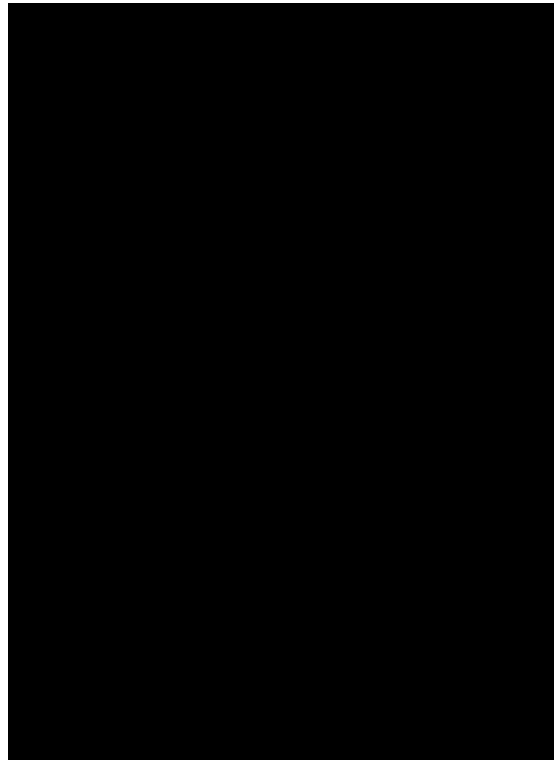
¹⁸⁷ La amistad con Lin Yutang y su esposa aparece mencionada en Covarrubias, Rosa, *The China I Knew, op. cit.* y Williams, Adriana, *Covarrubias, op. cit.*, pp. 172 y 202. Lin Yutang no debió conocer a la pareja en su primer viaje, ya que en un comentario sobre la obra de Chadourne publicado en 1933 se refiere a Miguel como “artista húngaro”. *Lunyu*, n.º 18, 1 de junio de 1933, p. 642. Citado en Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in Shanghai 1926-1938...”, *op. cit.*, p. 114.

¹⁸⁸ Los mismos fueron compilados y editados por Adriana Williams en 2005 y publicados bajo el título *The China I Knew*. Covarrubias, Rosa, *The China I Knew, op. cit.* Agradecemos a Adriana Williams el habernos proporcionado este texto.

¹⁸⁹ Entre ellas, cabe destacar que Rosa menciona haber conocido a Sinmay Zaw durante una visita a México, cuando el chino jamás visitó este país, algo que ya fue advertido por Bevan. Por otra parte, también comete errores al recordar a los presentes: se refiere a los hermanos Chiang (en realidad, los hermanos Zhang, aunque este es un error comprensible) como “unos arqueólogos” (cuando en realidad fueron pintores) y menciona a Ye Qianyu/Chinyu Yeh como “Chiunyan Yih”, algo que hasta la investigación de Bevan había complicado notablemente el análisis. Los hermanos Chiang, “unos arqueólogos”, aparecen varias veces citados como amigos de Covarrubias, aunque nada, excepto su profesión, se nos dice de ellos; Chiunyan Yeh apenas aparece mencionado una vez. Covarrubias, Rosa, *The China I Knew, op. cit.*; Poniatowska, Elena, *Miguel Covarrubias: vida y mundos, op. cit.*, p. 71; Williams, Adriana, *Covarrubias, op. cit.*, p. 202; Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in Shanghai 1926-1938...”, *op. cit.*, p. 110.

de los Covarrubias,¹⁹⁰ así como con las crónicas hemerográficas del momento, minuciosamente recogidas por Bevan.¹⁹¹ Del viaje existen, asimismo, algunos bocetos, fácilmente identificables con las actividades descritas por Rosa Covarrubias y Sinmay Zaw.¹⁹² Aunque solo tenemos datos concretos de aproximadamente la mitad de los días, ya que el diario de Rosa está centrado en el aspecto culinario, podemos intentar componer una reconstrucción de la estancia gracias a las diversas fuentes.

Aunque Rosa cita como motivo del viaje una invitación que en México les hizo Sinmay Zaw para acudir a un evento culinario en Suzhou,¹⁹³ y esto es del todo improbable (pues ni Zaw había estado en México ni conoció personalmente a los Covarrubias hasta esta visita a Shanghái), parece claro que la pareja se dirigió junto a Zaw y un pequeño grupo de amigos para disfrutar de tal evento.¹⁹⁴ Así, a juzgar por las crónicas aparecidas en los periódicos chinos, y aunque esto nos obliga a desordenar el relato de Rosa, la estructura del viaje parece haber sido la siguiente: 1) Breve estancia en Shanghái. 2) Viaje a Pekín. 3) Viaje a Suzhou, acompañados por un grupo de importantes personalidades. 4) Vuelta a Shanghái para continuar viajando por China. 5) Vuelta definitiva a Shanghái, para continuar con el viaje hacia Bali.



Los Covarrubias habrían llegado a Shanghái entre el 30 de septiembre y el 3 de octubre de 1933, seguramente en torno al día 1. Así, el día 2 de octubre *The North China Daily News* anuncia su llegada con una caricatura del artista por parte del ruso Sapajou.¹⁹⁵ El

Miguel y Rosa en China (AMC n° 21660).

¹⁹⁰ Zaw, Sinmay, “Kefoloupisi”, *Shiritan*, 20 de octubre de 1933 (en chino). Edición en inglés, traducida por Ye Qianyu, mecanuscrita conservada en el AMC (AMC, sin numerar). Traducción del inglés de la autora.

¹⁹¹ Aunque en Shanghái Covarrubias no realizó apariciones oficiales ante la prensa, algunas crónicas de sociedad sí que recogieron su presencia en varias fiestas y compromisos sociales, gracias a las que podemos complementar los relatos personales. Según Bevan, Covarrubias es referido únicamente en dos periódicos chinos –*The North China Daily News* y *The China Press*–, mientras que ninguna publicación en lengua extranjera se hace eco de su visita. “Covarrubias Here”, *The North China Daily News*, 30 de septiembre de 1933, p. 19 y “At Mrs Chester Fritz's”, *The North China Daily News*, 7 de octubre de 1933, p. 14; “Chinese Poet Gives Praised to Noted Mexican Artist – Sinmay Zau Publises Resume of Covarrubias' Work in Local Chinese Magazine, Together with Original Sketches by Caricaturist”, citado en Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in Shanghai 1926-1938...”, *op. cit.*, pp. 109-111.

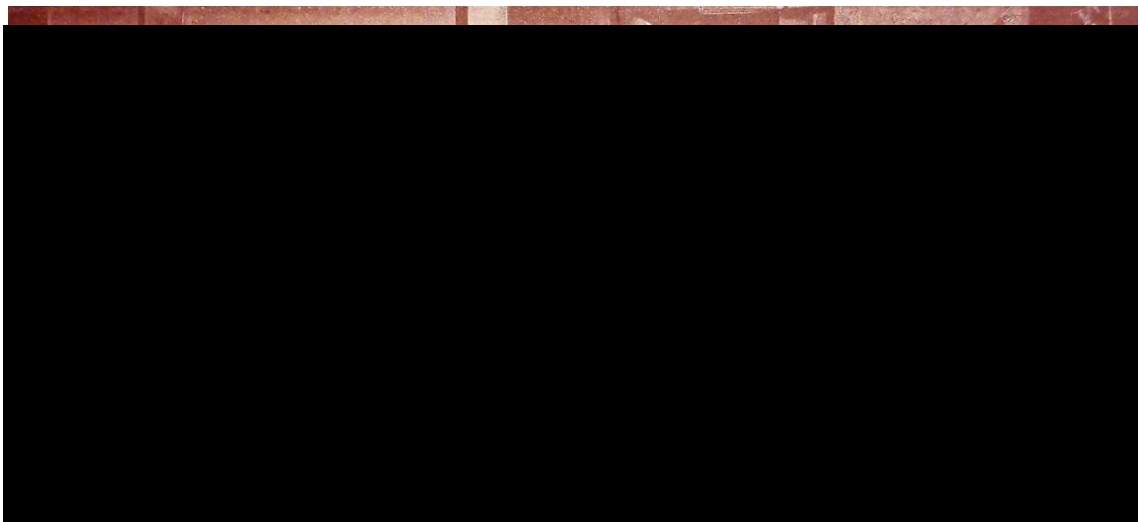
¹⁹² Por ejemplo, se conserva un boceto de Bernadine Fritz y los Covarrubias a bordo de un tren, así como varios de Sinmay Zaw y Zhang Guangyu.

¹⁹³ “Our trip was made possible because our close friend, Sinmay Zaw, a Chinese poet, who had been lucky betting on the game of Jai-Alai while on a visit to Mexico. To celebrate his win, he invited a small group of friends to accompany him to Suzhou, China, for a very special culinary event.” Covarrubias, Rosa, *The China I Knew*, *op. cit.*

¹⁹⁴ Además, en su artículo (publicado el 20 de octubre) Zaw comenta que “les he prometido ir a Soochow cuando regresen a Shanghái”. Zaw, Sinmay, “Kefoloupisi”, *op. cit.*

¹⁹⁵ *The North China Daily News*, 2 de octubre de 1933, p. 18. Citado en Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in Shanghai 1926-1938...”, *op. cit.*, p. 112.

domingo 1 de octubre o el martes 3 –o quizás ambos–, Bernadine Fritz les organizó un *cocktail* de bienvenida en su lujoso apartamento de la Route de Boissezon, en la Concesión Francesa, y entre los huéspedes hubo “un gran número de artistas chinos, muchos de los cuales han estudiado en Europa o en América”,¹⁹⁶ cuyos nombres no se menciona; sí aparece mencionado el nombre de Mei Lang Fang –habitual de las fiestas de Fritz–, que conoce entonces a Covarrubias,¹⁹⁷ y por cuya figura el mexicano tendrá un notable interés en los años venideros.¹⁹⁸



Recorte de periódico en el que aparece una fotografía del coctel de bienvenida que Bernadine Fritz dispensó a los Covarrubias. En la foto, Rosa aparece entre Mei Lang Fang y Chester Fritz (AMC, n° 21289).

Al parecer, el 1 de octubre habría conocido a Sinmay Zaw, quien se reunió con él a menudo desde ese momento.¹⁹⁹ Una de esas noches, Zaw llevaría a Covarrubias a su casa y estudio, para después dirigirse al “Nouvelle Terrace Courbet”, residencia de Zhang Zhenyu que servía como club social y donde disfrutarían de una copiosa cena en honor del mexicano, que luego realizaría varios bocetos de Zaw.²⁰⁰

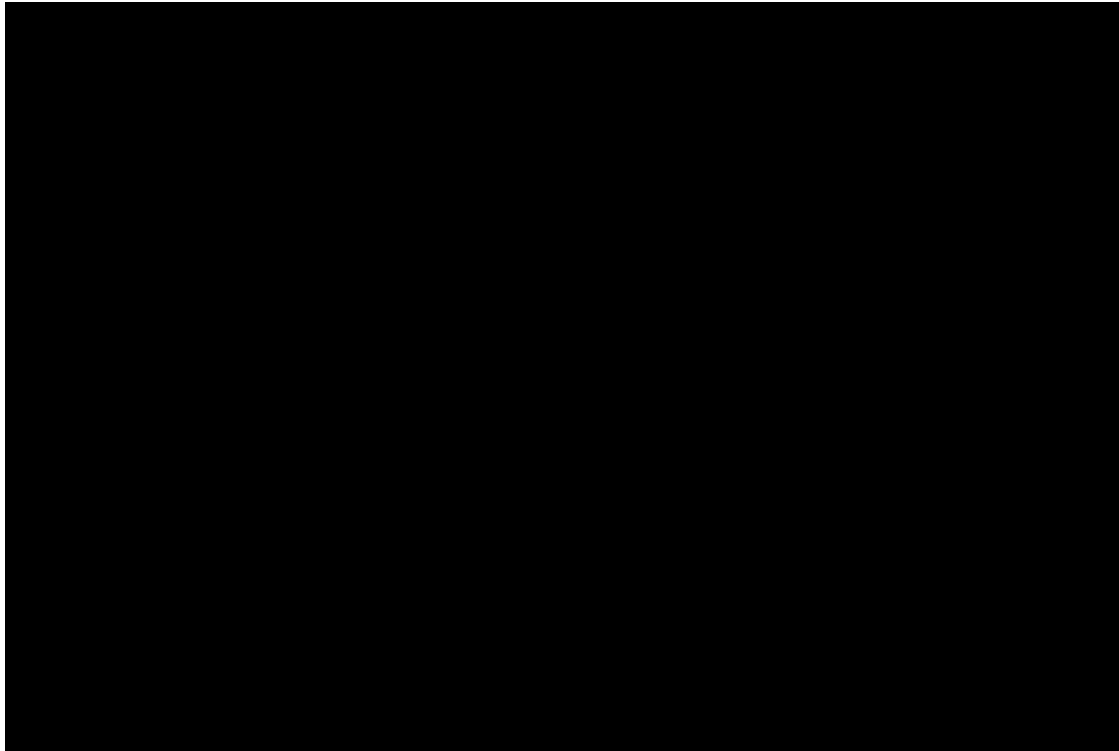
¹⁹⁶*The North China Daily News* cita este cocktail de bienvenida el día 3, mientras que Zaw dice haberlo conocido el día 1 en similar evento. “At Mrs Chester Fritz’s”, *op. cit.*; Zaw, Sinmay, “Kefoloupisi”, *op. cit.*

¹⁹⁷ En la nota, se dice que en Nueva York, Covarrubias asistió a casi todas las actuaciones de Mei Lan-Fang, y que le conoció en Shanghái. “Famed Mexican Caricaturist Enthusiastic over Peiping”, *op. cit.*

¹⁹⁸ Prueba de ello son los centenares de recortes y artículos sobre su persona que coleccionó en las décadas siguientes, buena parte de los cuales se encuentran en el AMC. Asimismo, sobre el conocido personaje realizó varios bocetos, repartidos hoy en diferentes colecciones.

¹⁹⁹ “El 1 de octubre, en un aperitivo dado por la señora Fritz, finalmente conocí a este “príncipe de los caricaturistas” (...) Cuando lo reencontré por segunda vez (...) Desde ese día, le he estado viendo casi cada día. (...) Nos convertimos en más y más cercanos. (...)” Zaw, Sinmay, “Kefoloupisi”, *op. cit.*

²⁰⁰ “Tuvimos una larga charla esa noche. Como la mayoría de los artistas, no es aficionado a la formalidad y declinó una invitación a una fiesta grande, y me pidió que a cambio le sacara esa noche. A las 5.30 llegó a la casa de la señora Fritz y le encontré hablando con Miss Yen. Estaba discutiendo sobre la belleza física de los chinos en comparación con los europeos (...) Después fuimos a mi casa y le enseñé mi estudio (...) Seguimos hablando. Le llevé al “Nouvelle Terrace Courbet”, la residencia de Chen Yu (Zhang Zhenyu), que nos sirve como club y donde había preparado para él algunos platos chinos y vino. (...). Después de la cena no se podía sentar porque debía sentirse como una dura almohada rellena. Después de algo de té, sacó de su bolsillo un pequeño cuaderno de notas y un lápiz y me dijo: “Sinmay, déjame dibujar un boceto sobre ti”. (...) Dibujó varios bocetos porque dijo que no le sería posible capturar mis rasgos en un único dibujo. Sentí que era un gran honor el recibir tal castigo. Hizo varios dibujos, perfiles y caras completas, con mis expresiones serias y sonrientes y entonces los puso todos en su bolsillo diciendo que los estudiaría más tarde. A la mañana siguiente recibí una inesperada caricatura mía a color.” *Ibidem.*



Uno de los artículos chinos en los que aparecieron las ilustraciones de Covarrubias (AMC, sin numerar).

Pocos días después, los Covarrubias partirían en tren hacia Pekín, acompañados por Bernadine Fritz. Aunque, Zaw comenta que permanecerán en Pekín “sobre una quincena”,²⁰¹ la estancia debió ser más corta, pues si no hubieran tenido tiempo de visitar el resto de ciudades que Rosa relata; no conocemos las fechas exactas de su estancia, pero ya estaban ahí para el 12 de octubre,²⁰² y seguían en la ciudad en torno al día 18.²⁰³ Casi nada sabemos de sus actividades en la capital, pero un artículo publicado en el *Peiping Chronicle* ofrece algunas pistas: nos dice que el famoso caricaturista y su esposa están de visita turística en Pekín, en donde se alojan en una casa china (la de la esposa de F.S. Chien) y comen comida china tres veces al día;²⁰⁴ después, incluye algunas de las impresiones de Covarrubias sobre Pekín y el arte chino.²⁰⁵ No obstante, a juzgar por el

²⁰¹ “Después de una corta estancia en Shanghái, se marcharon a Pekín con la señora Fritz, donde permanecerán sobre una quincena.” *Ibíd.*

²⁰² “Famed Mexican Caricaturist Enthusiastic over Peiping”, *op.cit.*

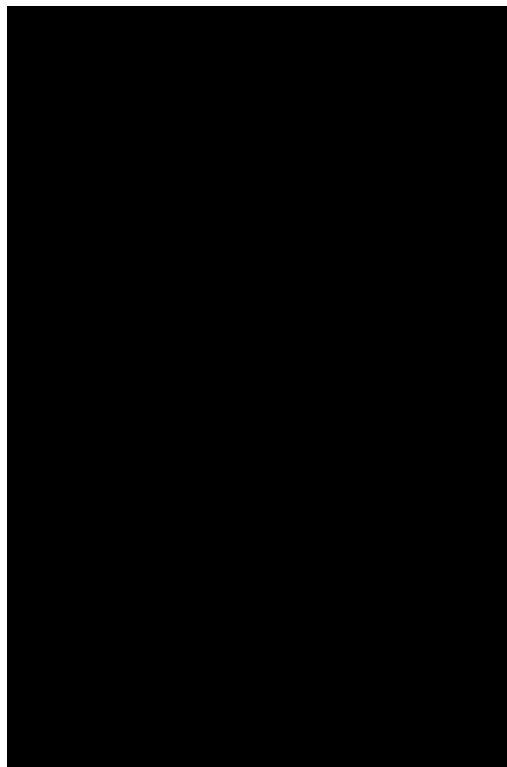
²⁰³ “Mr. Miguel Covarrubias, the Mexican painter and caricaturist, and his wife Rosa Rolando, the Mexican dance, are now in Pekín with Mrs. Chester Fritz of Shanghai”. *The North China Daily News*, 18 de octubre de 1933.

²⁰⁴ “Famed Mexican Caricaturist Enthusiastic over Peiping”, *op.cit.*

²⁰⁵ “El señor Covarrubias, apasionado del viaje, dijo que Peiping tiene la atmósfera más única de cualquier sitio que haya visitado. Está sorprendido de encontrarla tan intacta de las influencias externas, tan puramente china (...) Esta su primera visita a Peiping. Aquí hay una paz y un encanto que no encuentra en ningún otro lugar de China. (...) Covarrubias está profundamente interesado en el arte chino temprano. Lo encuentra estrechamente relacionado con el de todas las partes del mundo, particularmente con el de México. Los artistas mexicanos trabajan con jade y laca y sus diseños muestran un parecido cercano a aquellos de las dinastías Chou y Han. Sacó de su bolsillo una pequeña representación de un dios maya tallado en un jade mexicano, que dijo que había dejado estupefactos a los entendidos chinos a cuenta de su similitud con las obras chinas tempranas de la misma naturaleza. De nuevo, en una tienda de curiosidades de Peiping, el señor Covarrubias vio una pintura que podría haber sido hecha por Cézanne. El teatro chino es otro de los intereses de Miguel Covarrubias.” “Famed Mexican Caricaturist Enthusiastic over Peiping”, *op.cit.* Traducción de la autora.

relato de rosa, sus experiencias más reconfortantes en la capital parecen haber sido ser las gastronómicas.

De vuelta en Shanghái, los Covarrubias partirían a un viaje en grupo a Suzhou, donde asistirían a un célebre evento culinario, aprovechando para visitar la ciudad y sus alrededores durante varios días.²⁰⁶ El grupo, conformado por Lin Yutang y su esposa Lin Cuifeng, Bernadine Fritz, Sinmay Zaw, los “hermanos Chiang”, –que, eran, en realidad, los pintores Zhang Guangyu y Zhang Zhenyu– y “Chiunyan Yih” (Ye Quianyu),²⁰⁷ comenzaría su viaje en la estación de tren de Shanghái, el medio de transporte elegido para llegar a Suzhou. En esta ciudad, de gran reputación como centro artístico, el grupo se alojaría en el lujoso Garden Hotel.²⁰⁸ Los Covarrubias pasaría los días siguientes visitando las casas de famosos poetas, pintores, músicos y escritores, además de visitar templos, restaurantes, tiendas del centro y los canales de la ciudad, a bordo de una casa-barco lacada en rojo perteneciente a los Fritz.²⁰⁹ Uno de esos días, todo el grupo saldría de excursión hasta el célebre templo de Hanshan, famoso centro de peregrinación, en el que Sinmay Zaw realizaría una visita guiada.²¹⁰



Miguel Covarrubias en China, junto a Sinmay Zaw y Lin Yutang (AMC, nº 21393).

Tras esto, los Covarrubias volverían a Shanghái, en donde pasarían varios días. Su experiencia más recordada es la visita a una importante casa:

Fuimos invitados a la casa del presente Lord Li. Hungzhang (1823- 1901), cuyo abuelo había modernizado el ejército y había introducido la industria occidental en el país. En la puerta, nos cruzamos con varios guardias; rusos, indios, franceses y chinos. Dentro, los jardines resplandecían con las peonías floreciendo, y estaban adornados con rocas de formas peculiares colocadas

²⁰⁶ A juzgar por las diferentes comidas y experiencias que relata, debieron pasar entre cuatro y ocho días en la ciudad.

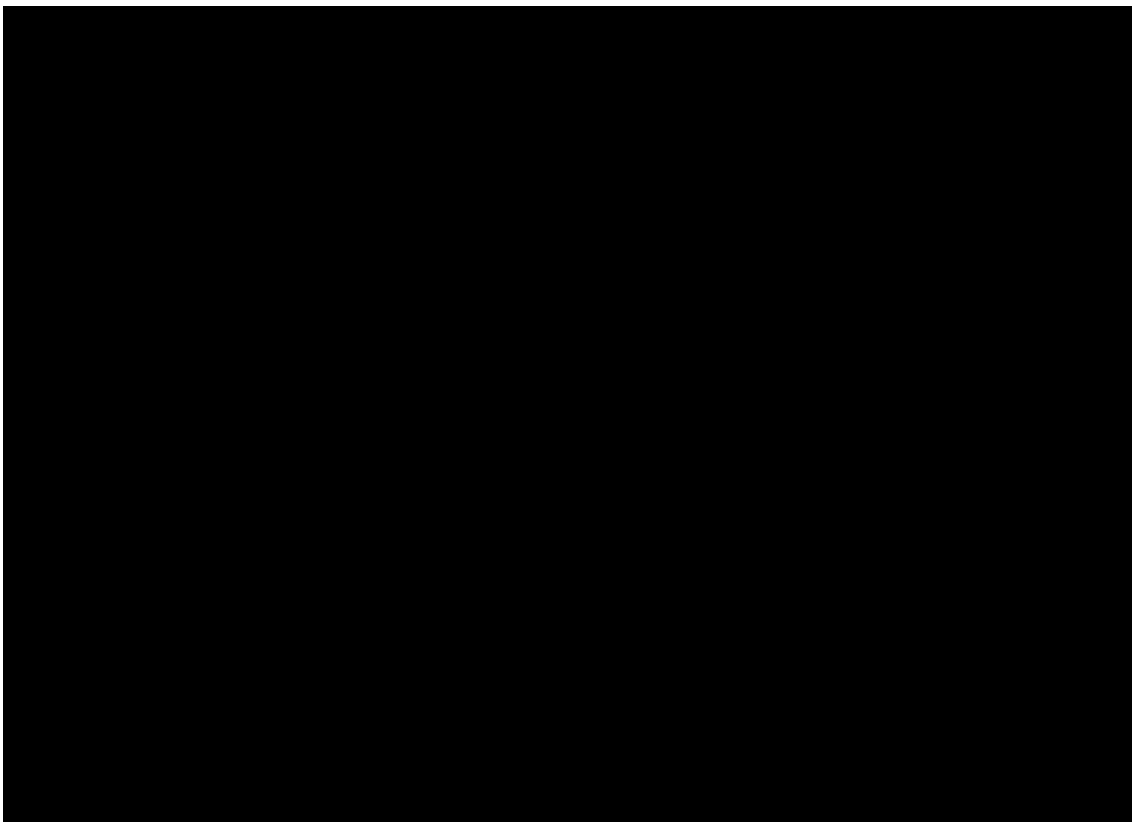
²⁰⁷ Ye Qianyu (1907-1995) fue un dibujante y pintor autodidacta de gran influencia durante la época republicana y durante la época de propaganda anti-japonesa. Para más información véase: Fitzgerald, C., “Intersections Between Cartoon and National Art: Ye Qianyu’s Search for the *Sinicized Cartoon*”, en *Fragmenting Modernisms: Chinese Wartime Literature, Art, and Film, 1937-49*. Leiden, Brill, 2013, pp. 79-124 y Hung, Chang-tai, *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*. Berkeley, University of California Press, 1994, p. 38.

²⁰⁸ “Once outside, we went bumping over the cobblestones in a string of rickshaws to the Garden Hotel (...) It is here, where we were lodged”. Covarrubias, Rosa, *The China I Knew*, *op. cit.*

²⁰⁹ “The next few days were spent visiting the homes of famous poets, painters, musicians, writers, as well as visiting temples. We enjoyed dining in restaurants, in private homes and on boats. We traversed the canals in a red lacquer houseboat owned by the Fritzes, gliding under the bridges and observing the fascinating river traffic around us”. *Ibidem.*

²¹⁰ “We listened to Sinmay describe the history of the monastery we were about to visit. Since ancient times, Hanshan Si Temple, built in the early 6th century, had been a haven for great pilgrimages. To learn about this sacred place from a poet, instead of a guide book, was wonderful”. *Ibidem.*

*entre árboles nudosos (...). Mientras andábamos por los bellos jardines, fuimos de una estructura a otra. La biblioteca, el museo, y la vivienda estaban separados los unos de los otros. En la vivienda, el altar familiar estaba adornado por una simpática pintura de melocotones llevada a cabo por la antigua emperatriz viuda (1838-1908). En el comedor, en donde nos sirvieron te, colgaban enormes losas de mármol con paisajes naturales representados mediante formas oscuras, con diseños muy modernos, que nos impresionaron a todos.*²¹¹



Caricaturas de Zhang Guangyu comiendo cangrejos, una de las actividades que se describe en el relato de Rosa (1933). Lápiz sobre papel (AMC, nº 8235).

Después, los Covarrubias viajarían a Hangzhou, en donde debieron alojarse algunos días. Allí, su experiencia mejor recordada fue la visita al templo-monasterio de Lin Yin:

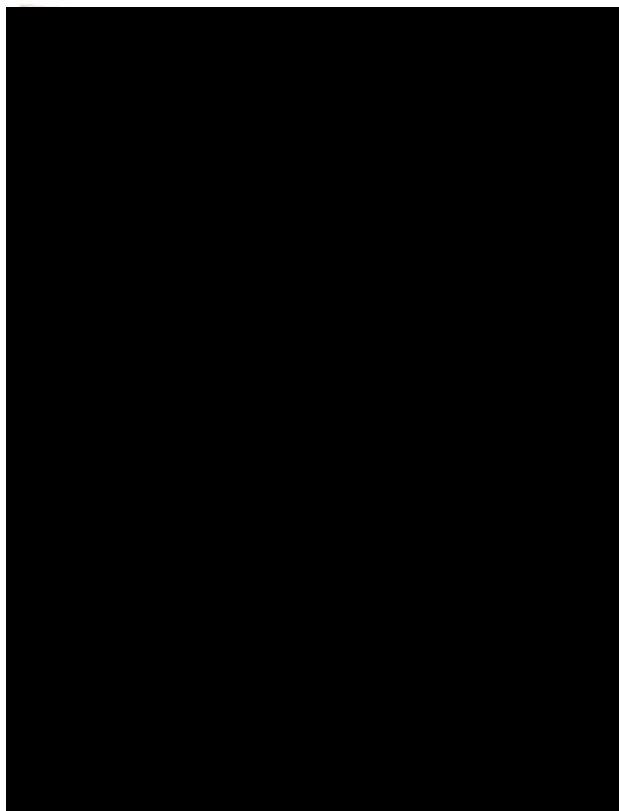
Para llegar hasta ahí, tuvimos que atravesar un enorme lago, parándonos para mirar la totalidad de la isla cubierta por rosados lotos en flor, temblorosos por el rocío del alba. A lo largo de nuestro camino, vislumbramos muchas hermosas casas en otras pequeñas islas. Cuando llegamos al final del lago, salimos del bote y comenzamos a subir la montaña frente a nosotros para llegar al monasterio budista. El templo de Lingyin, con su pagoda octogonal en piedra de nueve pisos, construido en el siglo X es una maravilla. Cánticos y el tañer de las

²¹¹ *Ibíd.* Creemos firmemente que esta no podía ser la vivienda, aunque sí pertenecer, la casa del, por aquel entonces heredero de Li Hungzhang, ya que Liang Sicheng y Lin Huiyin, famosos arquitectos, vivieron en Pekín entre 1931 y 1937.

*campanas nos dieron la bienvenida a nuestra llegada, mientras que nubes de incienso fluían desde la puerta del templo.*²¹²

Tras tan idílica experiencia, la pareja emprendió su viaje hacia Hong Kong, que realizarían a bordo de la casa-barco de los Fritz. Nada se nos dice de la duración de este largo viaje, pero debió llevarles al menos un par de días. Cuando llegaron a Hong Kong, ciudad que tampoco debió fascinarles, llevarían el bote a reparar, y para aprovechar la espera, decidieron visitar la cercana Guangzhou (Cantón).

En Cantón, los Covarrubias pasarían unos cuantos días, para dar rienda suelta a sus intereses artísticos (pues Miguel quería ver cómo los artesanos del jade realizaban su trabajo), y especialmente, a los culinarios. Una vez en la ciudad, se dieron cuenta de que su conocimiento del inglés no era suficiente, y decidieron contratar a un par de guías locales, que aunque perfectos conocedores del idioma, parecían saber tan poco como los



Covarrubias sobre la ciudad.²¹³ En esta ciudad acaba el diario de Rosa Covarrubias, pero es de suponer que los Covarrubias volvieron a Shanghái a despedirse del grupo antes de su definitiva partida hacia Bali.

Zhang Guangyu a bordo de un tren (1933). Lápiz sobre papel (AMC, n° 8251).

Si hay algo que hace verdaderamente importante las visitas de Miguel Covarrubias a China, no son sus agradecidos recorridos turísticos, sino la impresión que su presencia causó a algunos de los más relevantes artistas de la vanguardia de Shanghái, influencia cuyo estudio abarcaremos un capítulo posterior. Seguramente, fue en este contexto en el que Covarrubias pudo haber conocido a Shang Ha, editor del *China Critic* al que más tarde Rosa mencionaría como amigo.²¹⁴

²¹² Covarrubias, Rosa, *The China I Knew*, *op. cit.*

²¹³ “In Hong-Kong it was necessary to have our boat painted. During the interim, Miguel and I went to Guangzhou to see how jade was carved and, more importantly, to eat some of the famous Cantonese (Guangzhou) dishes we had heard so much about (...) In those days, Miguel and I didn’t speak a word of Chinese (...) Hence, we ended up hiring two young boys from the China Travel Bureau to accompany us. It soon became apparent that their knowledge of the sights was limited. We arrived in Guangzhou on a windy, dusty day at the noisiest hotel in the world”. *Ibidem.*

²¹⁴ Shang Ha, que fue editor del *China Critic*, aparece citado en Poniatowska, Elena, *Miguel Covarrubias: vida y mundos*, *op. cit.*, p. 71. El *China Critic* fue el primer periódico en inglés totalmente producido y editado por chinos, aparecido en 1928 como reacción ante el incidente de Jinan. Sus miembros fundadores fueron Tsai Kung-shih, Ch'en Ch'in-jen, Chu Shao-p'ing, Kwei Chungshu y D.K. Lieu; sus colaboradores más importantes fueron H.Y. Warren Chen, Kan Lee, Ms. V.T. Bang, Y.C. Ma, Chang Hsin-Ha, P.T. Chen,

No conocemos la fecha exacta en que los Covarrubias dejarían China, pero el 31 de octubre de 1933, Miguel y Rosa se encontraban todavía en Shanghái, a punto de salir para “Java, Bali y Sumatra”, tal como atestigua una emitida por el Cónsul General de los Países Bajos en China Central.²¹⁵

El regreso a Bali: la estancia de investigación

Los Covarrubias llegarían a Bali a principio de noviembre de 1933. Acompañados desde el primer momento por Walter Spies, quien acudiría a recibir a la pareja a Denpasar, Miguel manifestará un profundo descontento por lo cambiada que encuentra la isla, tal como relatará más tarde en la introducción de *Island of Bali*: las mujeres han cubierto sus torsos desnudos con coloniales blusas, han subido los precios y se aprecia la crisis “incluso en el paraíso”; no obstante, unas semanas más tarde, ya de vuelta en un ambiente más rural, su opinión serán más relajada, tal como expresa en una carta dirigida a Henry Allen Moe.²¹⁶

En esta segunda ocasión, los Covarrubias pasarían siete u ocho meses en Bali,²¹⁷ llegando – seguramente– a principios de noviembre y marchándose –seguramente– a principios de junio de 1934. En esta estancia, los Covarrubias tendrían dos residencias permanentes: la casa de Walter Spies, en Campuan (cercana a Ubud), que parecía ser el plan original y en la que pasarán parte de esos meses, y su ya conocido pabellón de invitados de la casa de Gusti Alit Oka, en Belauan. Durante la segunda parte de su estancia –probablemente, en torno a enero de 1934–, Miguel sufrirá un episodio de malaria, el cual no parece haberle privado completamente, o al menos durante mucho tiempo, de sus actividades habituales.²¹⁸

La casa de Walter Spies fue un punto de reunión habitual de los extranjeros en Bali. Ubicada en un primer momento en la confluencia de dos ríos en Ubud, el artista solía referirse a ella como su “castillo en el agua”.¹³² Spies se mudaría poco después a una

T. King, Thomas M.H. Chao, T.K. Chuan, Quentin Pan, Lin Yu y, muy especialmente, Lin Yutang. El *China Critic* fue un noticiario semanal dirigido al público angloparlante de China, y más especialmente a los estudiantes extranjeros en China o a aquellos que habían vuelto de su educación en Occidente, por lo que no necesitaba presentar generalidades sobre el país, y podía ocuparse de la política, la sociedad y la economía de China de cara al interior. El *China Critic* se editaría ininterrumpidamente desde 1928 a 1940, quedaría en hiato durante la Guerra, y viviría una breve resurrección, tras esta, en 1945. Qian, Suoqiao, “Gentlemen of The Critic. English Speaking Liberal Intellectuals in Republican China”, *China Heritage Quarterly* Nº 30/31, junio-septiembre de 2012. Disponible en línea en: http://www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=030_league.inc&issue=030. [último acceso el 13/09/16]

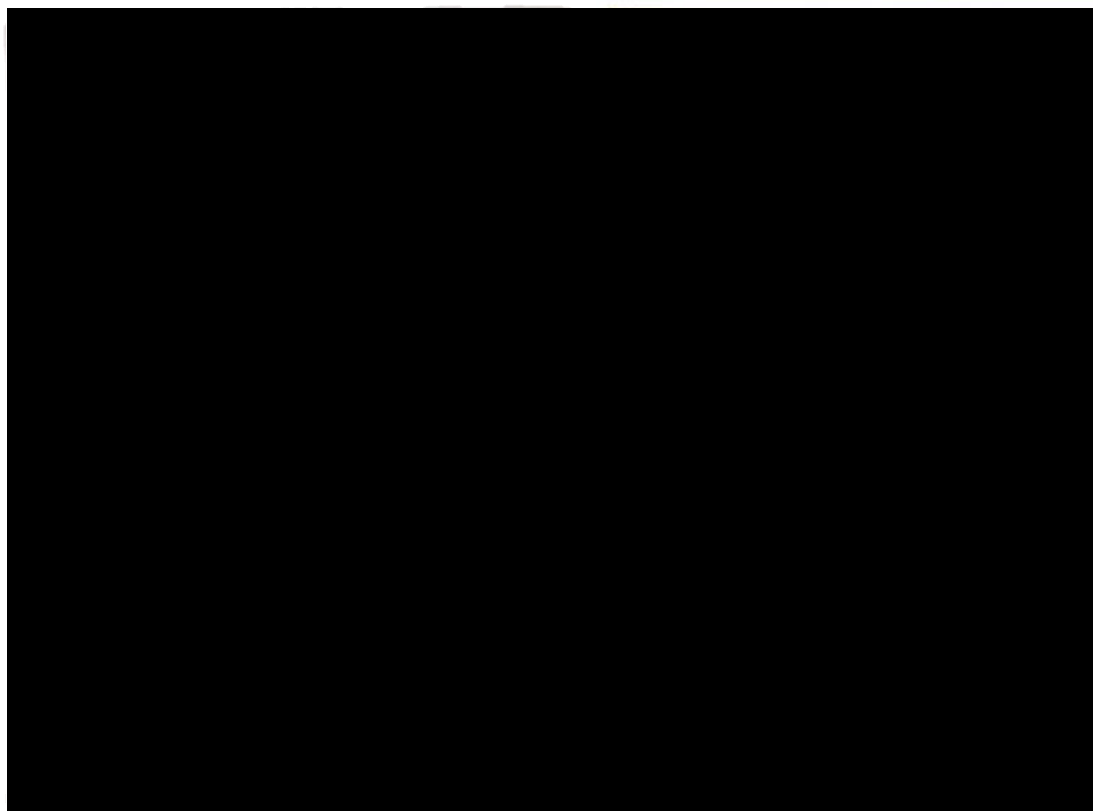
²¹⁵ “De schluder en teekenaar Miguel Covarrubias, houder van een beurs voor studie in Nederlandschi-Indie, verstrekt door de John Simon Guggenheim Memorial Foundation, zou gaarne, vergezeld doo Mevrouw Covarrubias, vijf of zes maanden op Bali, Java en Sumatra en missohien enkele andere eilanden vertoeven om er studies te make. Hij heeft er reeds vroeger een poosje gewert (in 1930) en hoopt doze keer met typ te kunnen besteden aan de taak, die hij thans heeft opgevat en die bestaat n de artiticke vertolking van het Balineesche leven. Ik hob de gegadigden, die wereld rondtrekken op een biljet van de Prince Line, ontmost gedurente hun verblyf in China, waar zy goede relaties hadden zoewel in Chineesche als buitenlandsche kringen, en ik zou het op prys stellen, inudie u hun eenigszins ter wille zou kunne zijn.” Carta del Cónsul General de los Países Bajos en China Central dirigida a la Oficina de Turismo de Batavia. Firmada y fechada en Shanghái, 31 de octubre de 1933 (AMC, sin numerar).

²¹⁶ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, op.cit., p.30.

²¹⁷ La información “oficial” es que los Covarrubias pasaron ocho meses ahí, pero de acuerdo a nuestros cálculos, como se detalla en este capítulo, la estancia pudo ser algo menor.

²¹⁸ Carta de Miguel Covarrubias a George Macy, 7 de febrero de 1934, AMC, n.º 9765; Carta de Elena Duclaud a Miguel Covarrubias, 21 de julio de 1934 (AMC, sin numerar). Williams, Adriana, *Covarrubias*, op. cit., p. 60.

segunda casa en Campuan, dejando su “castillo” al pintor holandés Rudolph Bonnet. En Campuan, los Covarrubias reencuentran amigos, como la señora Pattinson, y conocen a otros célebres personajes, como al actor Charles Chaplin, la riquísima heredera Barbara Hutton o al actor Jack Mershon y a su esposa Katharine Mershon, antigua bailarina, que llevaba una clínica en la isla y que se convirtió en colaboradora habitual de Spies. Los Covarrubias tramaron especial amistad con la pareja, con la que seguirían en contacto a lo largo de los años, como atestiguan múltiples cartas. En esta ocasión, será junto a Spies con quien los Covarrubias recorran la isla, tomando, como de costumbre, incesantes fotografías y apuntes: asistiría a espectáculos, ceremonias y acamparían cerca del mar; de una de estas acampadas, cerca de Pulaki, derivarían tanto un gouache de Miguel como las conchas y corales que poco después pasarían a decorar el baño de la casa de la pareja en Tizapán.



A la izquierda, caricatura de Walter Spies (c.1930-1934). Tinta sobre papel (Colección particular). A la derecha, caricatura de Katherine Mershon (c.1930-1934). Lápices de colores sobre papel (AMC, n° 31011).

En aquellos momentos, Walter Spies y Rudolph Bonnet estaban involucrados en la ambiciosa iniciativa del “Pita Maha” (literalmente, “el gran espíritu”), la primera cooperativa de pintores balineses, destinada tanto al mantenimiento del arte tradicional de la isla como a la renovación y actualización del mismo y de su difusión más allá de las fronteras locales. Fueron muchos los artistas balineses que entre 1934 y 1942, bajo el auspicio del príncipe I Cokorde Gede Agung Sukawati, estuvieron muy activos dentro de la cooperativa, recibiendo lecciones de pintura y modernizando sus temáticas; entre ellos, destacan I Wayan Ayun, I Nyoman Cokot, I Doyotan, Ida Bagus Ketut Gelodog, I Geremboeang, Ida Bagus Ktut, I Gusti Nyoman Lempad, Ida Bagus Njana, I Patere, I Rangkus, I Ktut Rodja o Anak Agung Gede Sobrat.²¹⁹ Spies invitaría a Covarrubias a

²¹⁹ Para más información sobre la pintura balinesa del periodo, véase, Vickers, Adrian. *Balinese Art: Paintings and Drawings of Bali, 1800-2010*. Tokio, Tuttle Publishing, 2012, pp. 110-162.

unirse a los pintores locales, impartiendo unas clases de pintura en las que se centraría en las técnicas de pintura pleinairista mexicanas, en las que se combinaban los paisajes con escenas de la vida cotidiana, género habitual de la pintura tradicional balinesa que pasaría ahora por una renovación formal.²²⁰ De entre aquellos que recibieron las lecciones de Covarrubias, destacan algunos artistas tan relevantes para la historia del arte balinés como I Gusti Nyoman Lempad o Anak Agung Gedé Sobrat. Este último, en una entrevista concedida a Williams, mencionaría que Covarrubias “Me enseñó mucho sobre pintura (...) A menudo me acompañaba a casa en Padang Tegal, mi aldea en Ubud. Nunca dejaba de hablar de arte...Incluso utilizó una de mis pinturas en su libro sobre Bali. Estoy muy orgulloso de haber sido su amigo.”²²¹

No obstante, los Covarrubias echaban de menos la vida cotidiana “genuinamente balinesa”, y volverían a instalarse en casa de Gusti Alit Oka, en el mismo pabellón que ya ocuparon durante su primera visita. A pesar de ello, encontraron a la gente sumamente cambiada: muchos de sus amigos habían muerto, otros se habían mudado, y la mayoría, como las jóvenes bailarinas que venían a visitarles y a bailar con Rosa, habían crecido y se había casado. Este era el caso también de Gusti, que había vuelto a contraer matrimonio; a pesar de ello, su primera mujer, volvió para visitar a los Covarrubias, alojándose con ellos.

Durante esta estancia, los Covarrubias preferirán concentrarse en la recolección de materiales y experiencias para el futuro libro, y así Miguel rechazaría y pospondría muchos otros encargos; por ejemplo, Frank Crowninshield le pediría a Miguel bocetos balineses a color para publicar en *Vanity Fair*, pero este preferiría reservar su material para *Island of Bali*.²²² Enfrascados de nuevo en la vida balinesa, Miguel retomaría también sus clases de idioma, contratando para ello a un hombre llamado Tranta –que era también el profesor y traductor Colin McPhee y Jane Belo–, de quien recibiría lecciones diarias de balinés y quien le serviría de traductor en sus peripecias.

Con la excepción de los perros,²²³ a Miguel parecería fascinarle todo lo que pasaba en Bali. Sus principales temas de interés, a nivel plástico, serían las artes escénicas de toda clase, pero también los rituales (como las cremaciones o las ofrendas ceremoniales), las ideas religiosas y espirituales, y, en definitiva, numerosos aspectos de la vida doméstica. Para documentarse sobre ellos, Miguel no solo acudía a rituales y espectáculos e interrogaba a los expertos, sino que también consultaba los antiguos textos religiosos escritos sobre *lontar*, que reprodujo y transcribió en sus cuadernos de notas.²²⁴ Muchas de estas ideas las ordenaría y sinterizaría en pequeñas fichas manuscritas, ordenadas por temas (como eclipses, festivales, alimentos, nacimientos, muertes, el cálculo del tiempo...), método que repetiría también en investigaciones posteriores.²²⁵

²²⁰ Williams, Adriana, *Covarrubias, op. cit.*, p. 67.

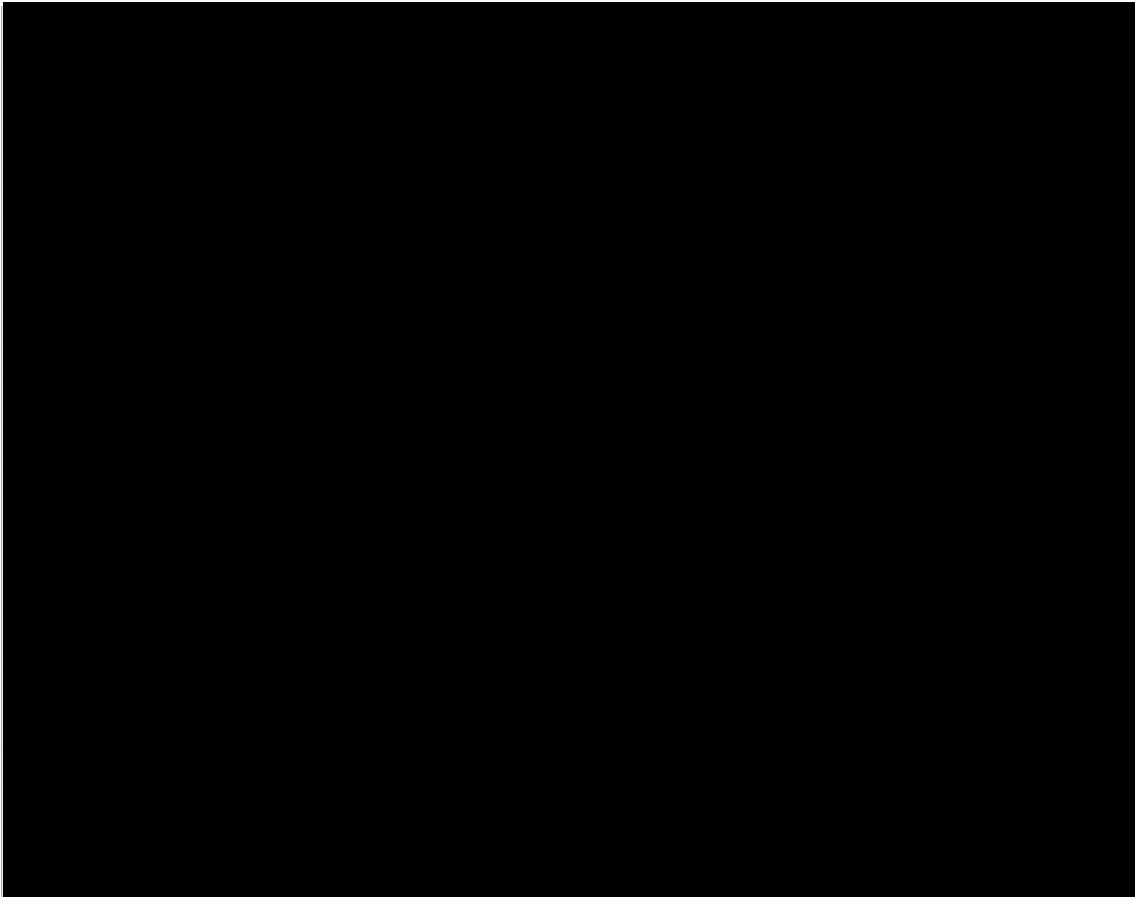
²²¹ *Ibidem*, p. 67.

²²² Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali, op.cit.* p. 31.

²²³ Según Covarrubias, “Las carreteras están particularmente infestadas con perros miserables”, y estos eran “La manera que Dios tuvo de hacer que Bali no fuera el paraíso”, Covarrubias, Miguel. *La Isla de Bali*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2012, pp. 41 o 42.

²²⁴ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali, op.cit.*, pp. 126-135.

²²⁵ *Ibidem*, pp. 126-135.



Algunas de las notas y copias de Covarrubias sobre Bali (Colección particular).

Durante estos ocho meses, de acuerdo a autores como Williams o a la mismísima Pearl S. Buck,²²⁶ Covarrubias desarrolló una verdadera unión espiritual con Bali y sus habitantes: aprendió su lengua, tocó y bailó con ellos, disfrutó de su gastronomía e incluso llevó sus ropas. Los Covarrubias se convertirían en una parte orgánica de la comunidad, quizás –como ya señalaba Williams– porque compartían unos valores espirituales y un tipo de humor muy parecido.

A finales de mayo de 1934, o quizás principios de junio,²²⁷ los Covarrubias abandonarían Bali con infinidad de anécdotas, cientos de páginas de anotaciones, recetas, planos, bocetos, una película de 8mm sobre la vida en la isla y unas mil fotos tomadas por Rosa. A pesar de ello, dejarían el equipaje más voluminoso, un baúl con objetos artísticos balineses, a cargo de Walter Spies, que unos meses después se lo enviaría a Nueva York.²²⁸

²²⁶ “Sometimes a man goes traveling and comes upon a new country, whose face is strange to him, and yet instantly lovelier than any other. He stays to discover and to see, and grows more and more in love with all he finds. The bond is mutual. He gives himself to the country, perhaps something he has never been given before, and from the country receives what none has been able to give him. It is a spiritual union.” Buck, Pearl S., “Island of Bali”, *Asia*, enero de 1938, s.p.

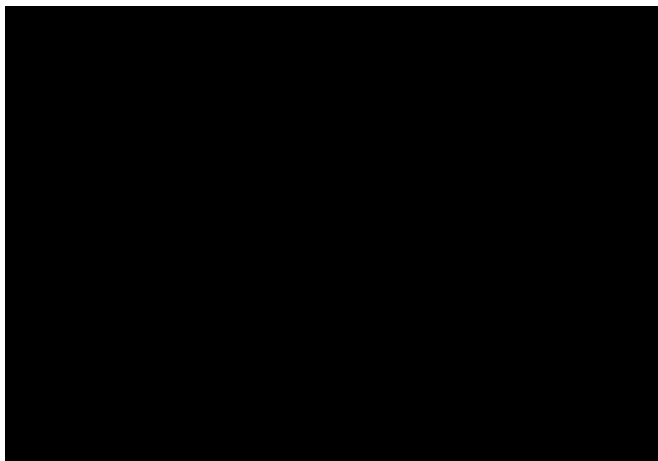
²²⁷ No obstante, su intención original era dejar Bali a principios de mayo. Carta de Miguel Covarrubias a George Macy, 7 de febrero de 1934 (AMC, n.º 9765).

²²⁸ Estos objetos permanecerán un tiempo almacenados en un depósito de Nueva York, antes de ser enviados a México; aquí viajará buena parte de la colección balinesa que luego se exhibirá en Tizapán. Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, *op.cit.*, p. 35.

El regreso a casa: Malasia y Java

No conocemos con certeza ni la duración ni la ruta de los Covarrubias de vuelta a Nueva York, ciudad en la que estarían de vuelta para el 1 de agosto de 1934.²²⁹ Durante los meses de junio y julio de 1934 se pierde la pista del matrimonio, existiendo varias posibles paradas en su viaje, no necesariamente excluyentes.

Williams cita una carta de Covarrubias a Henry Allen Moe –el responsable de la beca Guggenheim– fechada en junio de 1934 y enviada desde Batavia (Yakarta), Java, en cuya biblioteca Covarrubias se habría detenido a investigar.²³⁰ No obstante, Williams también relata que el viaje fue en un vapor, durante 58 días – tiempo que nos parece acertado–, y que este los trajo a casa vía Java y Nueva Escocia, una ruta por el Ártico que a nuestro parecer no tendría ningún sentido. No



Fotografía de mujeres javanesas tomada por Rosa o Miguel Covarrubias (AMC nº 5520).

obstante, la idea de la parada previa en Java parece bastante fiable, y ya había sido mencionada por Covarrubias en una carta escrita ese mes desde febrero desde Bali, en la que decía que volvería en septiembre, “quizás pasando por Java o Siam”.²³¹

Pero poco más puede afirmarse sobre lo que sucede en los meses de junio y julio de 1934. Recientemente, Bruce W. Carpenter, comentaría la existencia de un cuarto viaje a China; al parecer, los Covarrubias pasarían algo de tiempo –un mes– en Shanghái en la vuelta de su viaje de Bali.²³² No obstante, no existen menciones explícitas ni otro tipo de pruebas de este viaje.¹⁴⁶

Otra posibilidad es que, a lo largo de ese viaje “vía Java y Nueva Escocia”, los Covarrubias realizasen alguna de sus planeadas visitas a los Mares del Sur, ya que este hubiera sido el único momento indocumentado con tiempo material suficiente para realizarlas. De hecho, la idea de que Covarrubias viajó y conoció los Mares del Sur es mantenida por varios autores, aunque es probable que se tratase más bien de un voluntario

²²⁹ El 1 de agosto de 1934, estando ya en Nueva York, Covarrubias escribe a Jack Mershon que le consiga hojas de *tapa* para la edición de *Typee*. Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali, op. cit.* pp. 34, 35.

²³⁰ Carta citada en *Ibídem*, pp. 34, 137. En el libro se especifica que la carta se conserva en el AMC, pero no la encontramos revisando la correspondencia completa de Miguel Covarrubias en dicho archivo.

²³¹ Carta de Miguel Covarrubias a Frank Crowninshield, 5 de febrero de 1934 (AMC, nº 9487).

²³² “The Covarrubias would also spend time in Shanghai on their return trip to the United States”, Comunicación de personal de Bruce Carpenter con la autora (27 de octubre de 2012); la misma idea se nos confirmó con “Miguel, in this time in the company of Rosa, returned again for another month sojourn while on the return trip to New York”. Williams, Adriana, y Carpenter, Bruce W., *Miguel Covarrubias: Sketches: Bali – Shanghai*, op. cit., pp. 80, 146. El viaje que Williams mencionó en 1994 –el ya descrito junto Sinmay Zaw, Zhang Guangyu...– está indudablemente mal fechado, como se ha corregido en la bibliografía posterior. Williams, Adriana, *Covarrubias, op. cit.*, p. 78.

malentendido de carácter promocional.²³³ No obstante, este supuesto viaje imposibilitaría el cuarto viaje a China mencionado por Carpenter y, de haberse realizado alguna de las planeadas visitas a ciertas islas de Oceanía de vuelta a casa –de las que no existen pruebas físicas–, esta hubiera sido de forma mucho más breve que lo originalmente planeado.²³⁴

A modo de curiosidad, cabe añadir que Gordon M. Wilbur, de la agencia publicitaria N.W. Ayer & Son, escribiría al mexicano en julio del año siguiente, suponiendo que Covarrubias había pasado algún tiempo en Hawái –según se desprende, en su opinión, de sus últimos trabajos– y encargándole material relacionado; la compañía llegaría incluso a ofrecerle un viaje de inspiración a Hawái –como también hizo con Georgia O’Keeffe–, pero parece ser que este ofrecimiento nunca llegaría a materializarse en el futuro.²³⁵

En definitiva, lo único que podemos afirmar con seguridad es que, antes de volver a casa, los Covarrubias visitarían Penang (Malaca, actual Malasia), desde donde envían una postal a su amigo Bobby Bruyns.²³⁶ En el transcurso de la vuelta a casa Miguel completaría seis pinturas balinesas y escribió tres capítulos de *Island of Bali*.²³⁷ Para el 1 de agosto de 1934, los Covarrubias estaban de vuelta en Nueva York.²³⁸

De vuelta en la Gran Manzana terminarían los viajes de Covarrubias alrededor del mundo,²³⁹ pero el intercambio no había hecho más que empezar...

²³³ El folleto promocional de la edición de *Typee* de 1935 ilustrada por Covarrubias comenta que el autor “ha pasado un montón de tiempo en los Mares del Sur”; además, otro comentario parece implicar que Covarrubias habría viajado a los Mares del Sur con el propósito de la realización del libro. “Then we proceeded to commission Miguel Covarrubias to make the illustrations. And he proceeded to sail for the South Seas promptly, with a happy heart indeed.” “The Montly Letter of The Limited Editions Club”, n° 75, agosto de 1935, pp. 1-2.

²³⁴ Una nota conservada en el AMC, describe un plan de viaje completo entre Nueva York y Bali, incluyendo una estancia de varias semanas por los por los Mares del Sur: “By French cargo steamer from Marseilles to: // Panama City to Marquesas (?) or to Tahity (Society Ids) 1 week. // Raiatea (Society) to Raratonga (Cook I.) // Suva (Fidji) to Vila (New Hebrides) // yo Noumea (New Caledonia) // From Suva, Fidji trip on small steamer “Tofue” of the Union Steamship Co, to Nukua Lofa (Tonga). Three more stops in the Tonga group to Apia in Samoa and back to Fidji. // From Vila, New Hebrides/or Noumea, by small steamer to RABAUL (mail center) in New Ireland (Salomons group) to port Moresby in British New Guinea (South Coast, ?) or perhaps to Madang in the north Coast. From there perhaps there are small schooners to Merauke of Fak-Fak in Dutch New Guinea. // New Guinea to Alor, ceram Molucas, Timor, Flores, Sumba, Sumbawa, Lombok to Bali. // Bali to Soreabaia, Java of Macassar, Celebes to Davao and Manila, Hong Kong, Shanghai and Japan to California”. AMC, n° 4434.

²³⁵ “(...) we have been wondering if you have ever visited Hawaii and if so whether you have any paintings which were done while in you were there. The recent thing that have been appearing this year in Vanity Fair suggest that possibly you have been there. (...) In the event that you have no paintings please let me know what you would charge for advertising purposes and perhaps we could arrange a trip for you to the Hawaiian Islands for this purpose.” Carta firmada por Gordon M. Wilbur, con membrete de N.W. Ayer & Son, 25 de julio de 1935 (AMC, sin numerar).

²³⁶ “Dear Rose & Miguel, many thanks for your postcard from Penang”. Carta de Bobby Bruyns a Miguel y Rosa Covarrubias, septiembre de 1934 (AMC, sin numerar).

²³⁷ Williams, Adriana, *Covarrubias, op. cit.*, p. 80.

²³⁸ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali, op.cit.* p. 34.

²³⁹ Es interesante resaltar que en una nota de prensa del periódico *Excélsior* de 1946 coleccionada por el propio Covarrubias se cuenta que “MIGUEL COVARRUBIAS y su esposa Rosita Rolando proyectan un viaje a China y a otras tierras de oriente en el año cuya luz ya nos alumbra”; este nunca llegaría a realizarse. *Excélsior*, 12 de diciembre de 1946 (AMC, n.º 22254).

3. MIGUEL COVARRUBIAS, COLECCIONISTA

Unas de las facetas peor estudiadas, y por tanto, más desconocidas, de la vida de Covarrubias ha sido la de coleccionista de objetos artísticos, aunque no por ello faltan algunas referencias a la misma dentro de la bibliografía sobre su figura.²⁴⁰ La faceta de Covarrubias como coleccionista ha quedado claramente a la sombra de otras de sus facetas, como el la de viajero o la de creador, a pesar de lo cual llegó a reunir una impresionante, tanto en cantidad como en calidad, colección de objetos artísticos. Como detallaremos a continuación, las dificultades en el estudio de esta faceta radican no solo en problemática de definición de lo que se considera objeto artístico –especialmente, dado que en su colección predominaron que por tanto escapan a las clasificaciones normativas academicistas-, sino en la variedad tipológica, geográfica y temporal de los mismos, y, especialmente, en el intrincado destino de la colección tras la muerte de Covarrubias.

Antes de nada, cabe advertir que la sección de arte y artesanía de Asia y del Pacífico constituía apenas una pequeña parte de la gran colección de Covarrubias, y que se trata, sin duda, de una de las peor documentadas hasta la fecha. En las próximas páginas, ofreceremos, en primer lugar, una introducción al Covarrubias coleccionista, señalando los aspectos más importantes de su variada colección (procedencia geográfica, vías de adquisición, diversidad de formatos), para después centrarnos en las complicaciones de documentación de la sección que nos interesa –mencionando, primero, los problemas sucesorios que ocasionó la particular situación personal de Covarrubias y explicando, después, las fuentes gracias a las cuales hemos podido afrontar el siguiente estudio-, y, por último, abordaremos la descripción directa de las piezas recuperadas, lo que nos dará una idea de la singularidad coleccionista de Covarrubias, que acabaremos poniendo en relación con otros importantes coleccionistas mexicanos del mismo periodo.

Dicho esto, cabe advertir que la figura de Covarrubias como coleccionista es especialmente interesante ya que no se trató, como muchos de sus contemporáneos, de un coleccionista que comprase en bloque y por encargo refinadas piezas de importación, sino que esta faceta está íntimamente relacionada con las ocupaciones de Miguel como viajero, antropólogo, y –ya al final de su vida-, arqueólogo. Por tanto, más allá de alguna simpática decoración para el hogar, lo que encontraremos dentro de su colección asiático-pacífica – otra cosa podría decirse de la sección prehispánica, de incalculable valor, como detallaremos más adelante-, no son piezas de un elevadísimo valor monetario o singular habilidad técnica, sino objetos que explican el pensamiento, la religión y la sociedad de determinadas regiones, como China, el Sudeste asiático o las islas del Pacífico, por las que sintió un enorme interés y que, por lo tanto, forman parte del mismo interés etnográfico que se extendió a otros campos de su vida; además, en algunas ocasiones,

²⁴⁰ Las mismas, se limitan a unas brevísimas referencias en García-Noriega y Nieto, Lucía (coord.), *Miguel Covarrubias: homenaje*. México, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1987, p. 133; Navarrete, Sylvia, y Tovalín Ahumada, Alberto, *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes*. Puebla, Universidad de Las Américas, CONACULTA e Instituto Nacional de Arqueología e Historia, 2004 y Contreras, Carlos, y Dahlhaus, Dolores, *Miguel Covarrubias en México y San Francisco*. México D.F., Instituto Nacional De Arqueología e Historia y Museo Nacional de Antropología, 2007. Asimismo, nosotros mismos hicimos un adelanto de dicha faceta en las dos comunicaciones previamente mencionadas; Peiró Márquez, Marisa. “Asia-Pacífico en la obra del artista mexicano Miguel Covarrubias (1904-1957): una introducción”, en Castán Chocharro, Alberto (coord.), *Jornadas de Investigadores Predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 311-318; Peiró Márquez, Marisa. “Colecciones y coleccionistas de arte asiático en la Ciudad de México (1910-1970): un panorama general”, II Jornadas de Investigadores Predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón. Sede de la Fundación Santa María, Albarracín (Teruel), 25 y 26 de noviembre de 2016. *En prensa*.

Covarrubias consiguió piezas de carácter arqueológico de un enorme valor, que si bien, por la complejidad del asunto –a pesar de que el expolio estaba a la orden del día en los momentos en los que Covarrubias visitó el continente asiático-, son apenas una pequeña parte, encajan perfectamente dentro de los enfoques difusionistas y comparativos que adoptó durante los últimos años de su vida.

Como ya mencionara Adriana Williams,²⁴¹ Covarrubias era un acumulador de datos, y, en este sentido, podemos afirmar que Covarrubias era, también, un acumulador de objetos, ya que Covarrubias encontraba en ellos aquellos datos que necesitaba para sus investigaciones: el documental la forma de vida de determinada sociedad, el estudiar la difusión de un motivo iconográfico... Además, muchos de ellos le sirvieron directamente como fuente de inspiración para su obra, como detallaremos en el capítulo posterior, o como medio de conocimiento para su producción ensayística. Un ejemplo perfecto de la combinación de ambas facetas con la importancia de los objetos es el análisis comparativo que ejerce en *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas*,²⁴² en donde publica comparaciones gráficas de objetos de su colección.

En cuanto a las formas de adquisición de los objetos, la colección de Covarrubias es especialmente valiosa porque proviene de orígenes variados, sin que podemos llegar a asegurar el origen concreto de determinados objetos. Covarrubias sería un infatigable visitante de mercadillos y anticuarios, tanto durante sus viajes como en sus residencias habituales;²⁴³ además de los meros suvenires, sabemos que durante sus viajes también visitaría mercados y talleres artesanales, como mencionamos en el capítulo anterior. De hecho, y aunque muchos objetos y documentos se perdería en el transcurso de los viajes, sabemos que hizo enviar varios paquetes y baúles desde Bali a la vuelta de su estancia, como detallaremos.

De hecho, aunque, como Covarrubias tuvo una importante colección de arte oceánico y pacífico, esta no fue la mejor ni mayor parte de su colección: la misma, se compuso –además de la procedencia a la que dedicamos este capítulo. de piezas de arte prehispánico –sin, duda, las más valiosas-, arte nativo americano,²⁴⁴ arte africano, arte popular mexicano y archivo contemporánea europea y mexicana, además de una copiosa biblioteca y archivo documental. Aunque no tenemos tiempo de deteneros en este aspecto,

²⁴¹ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*. Singapur. Editions Didier Millet, 2005, p. 126.

²⁴² Covarrubias, Miguel. *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas*. Nueva York, A. Knopf, 1954.

²⁴³ Por ejemplo, José Juan Tablada relata cómo salía de compras con Covarrubias a comprar objetos chinos. Tablada, José Juan, *Obras, vol. IV, Diario (1900-1944)*. México D.F., Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, 1992, p. 243. También consta que buena parte de su colección prehispánica fue adquirida en México, tanto en mercadillos como en las propias excavaciones –no olvidemos que tomó en parte en algunas muy importantes, como la de Tlatilco o la de Palenque-, y que desde su adolescencia gustaba de visitar mercados con Diego Rivera, en busca de las piezas que consideraba más antiguas y singulares. Precisamente, gracias a esta afición, y a la intuición de que algunas piezas –que luego fueron definidas como olmecas precisamente gracias a sus esfuerzos- era mucho más antiguas de lo que se pensaba, llegó a redefinir todo el panorama arqueológico e historiográfico sobre las culturas preclásicas de Mesoamérica.

²⁴⁴ Algunas de las piezas de esta sección fueron dadas a conocer en la importante exposición *El arte indígena de Norteamérica*, llevada a cabo en 1945 en el Museo Nacional de Antropología por el propio Covarrubias y por Daniel Rubín de la Borbolla y René d’Harnoncourt; en su catálogo Covarrubias inmortalizó algunas de estas piezas (Covarrubias, Miguel, Rubín de la Borbolla, Daniel y d’Harnoncourt. Rene. *El Arte Indígena de Norteamérica: Exposición celebrada en el Museo Nacional de Antropología del XX de marzo al XX de abril de 1945*. México D.F., INAH, 1945).

las diferentes secciones de la colección sufrieron diferentes destinos; mientras que algunas se encuentran prácticamente desaparecidas, el Museo Nacional de Antropología de México conserva buena parte de la colección prehispánica de Miguel Covarrubias, aunque solo exhibe una pequeña muestra.²⁴⁵

En términos generales, podemos dividir la colección asiático-pacífica de Covarrubias en tres categorías principales: una sección de objetos y artefactos artísticos (en el sentido más ampliamente etnográfico y arqueológico de la palabra), una sección de muebles y otros objetos funcionales y decorativos para el hogar, y una sección documental, compuesta por materiales como libros, recortes y postales. Únicamente abarcaremos un estudio detallado de la primera sección, pero, no obstante, nos gustaría aportar unos apuntes generales sobre su colección documental.²⁴⁶

Previamente al trabajo de campo, apenas teníamos datos sobre Covarrubias como bibliófilo. Nuestra investigación nos ha permitido conocer mucho acerca de su biblioteca, conformada tanto por volúmenes completos como por centenares de artículos y recortes de diferentes temas, así como por varios millares de fotografías y postales, se conservan hoy en el Archivo Miguel Covarrubias.²⁴⁷ No obstante, tenemos que tener en cuenta que esta colección bibliográfica y documental no se limita, ni mucho menos, a Asia-Pacífico –que de nuevo constituye apenas una pequeña parte del total-, y que, aunque Covarrubias era especialmente cuidadoso con sus colecciones, realizó numerosas mudanzas a lo largo de su vida y es muy probable que una parte importante de los recortes, libros, artículos y postales se separasen del conjunto principal. La mayor parte de su archivo estuvo compuesto, con algunas excepciones, por materiales pertenecientes a sus últimos años de vida.²⁴⁸

Así pues, dentro de los libros temática asiática y oceánica actualmente custodiados en la Biblioteca de la Universidad de las Américas de Puebla, predominan los dedicados a temas como el arte, la historia, la antropología, la arqueología y las lenguas, correspondientes a diferentes zonas geográficas. Los libros sobre temática china son los más numerosos y variados; de entre ellos, destacan los correspondientes al arte, la industria y la cultura de la República Popular de China,²⁴⁹ pero Covarrubias también

²⁴⁵ A la muerte de Miguel, su colección de arte prehispánico –especialmente sobresaliente en piezas del periodo preclásico- fue vendida al Museo Nacional de Antropología de México, y aunque solo parcialmente exhibida, supone algunas de las piezas más relevantes de este periodo. Otras de sus piezas fueron entregadas, todavía en vida, a importantes museos.

²⁴⁶ La mayoría de los efectos documentales, como los propios recortes y postales, se encuentran en la actualidad en el Archivo Miguel Covarrubias de la Universidad de las Américas de Puebla, sumando más de 33.000 documentos; no obstante, dentro de nuestra investigación únicamente hemos considerado los que corresponden a diferentes zonas de Asia-Pacífico (sobresalen los que hacen referencia a lugares como China, Nueva Guinea, Bali y otras islas de la actual Indonesia, Filipinas, diversas islas de la Micronesia y Polinesia, la India, Birmania, Indochina, Japón, Irán, Tíbet, Turkestán y Siberia), o a asuntos transversales como la antropología o las artes primitivas del Mundo. En un anexo incluimos un inventario parcial de su biblioteca y colección de revistas.

²⁴⁷ También se conserva importante material en la colección de María Elena Rico Covarrubias y en la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán.

²⁴⁸ Por otra parte, en el Archivo Miguel Covarrubias se encuentran libros y recortes posteriores a la muerte de Covarrubias (1957), que se unirían al acervo. Estos han sido descartados automáticamente como parte de su colección, pero debido a la ausencia de ninguna información al respecto, es posible que otros documentos anteriores a su muerte hayan sido añadidos a posteriori.

²⁴⁹Hsiao, Ch'ien y Chao-Ho Chiang. *How the tillers win back their land*. Pekín, Foreign Languages Press, 1951; *New China forges ahead: important documents of the third session of the First National Committee of the Chinese People's Political Consultative Conference*. Pekín, Foreign Languages Press, 1952;

poseyó una serie de obras sobre la historia y el arte antiguo de China,²⁵⁰ algún libro de fotografías sobre la China reciente²⁵¹ y unas nostálgicas memorias.²⁵² Sorprendentemente, encontramos pocos de temática balinesa²⁵³ -quizás un número mayor si consideramos como tales los vinculados a viajeros occidentales en las Indias Orientales-²⁵⁴ aunque, sin duda, los que Covarrubias poseyó son algunos de los más importantes, como el libro de Krause.²⁵⁵ Estrechamente relacionados estuvieron sus libros de temática india, pues algunos hacían referencia a las religiones y mitos de la India antigua,²⁵⁶ mientras que otros se ceñían a la temática independentista y a la historia reciente de la India.²⁵⁷ Más variados resultan los libros dedicados a Oceanía, ya que entre ellos se encuentran crónicas de viajeros,²⁵⁸ novelas críticas²⁵⁹ y libros sobre arte y antropología,²⁶⁰ incluyendo alguno relacionado con la Exposición Internacional de San Francisco.²⁶¹ Además, poseyó algún

Realisations economiques de la Chine Nouvelle 1949-1952. Pekín, Editions in langues etrangeres, 1953; *Young builders of China.* Pekín, Foreign Languages Press, 1953; *Friendship for peace.* Pekín, Foreign Languages Press, 1953; *Agriculture in new China.* Pekín, Foreign Press, 1953; *Women of China.* Pekín, Foreign Languages Press, 1953; Feng, Hsueh-Feng, y Yung-yu Huang. *Fables.* Pekín, Foreign Languages Press, 1953; *Folk arts of New China.* Pekín, Foreign Languages Press, 1954.

²⁵⁰Bushell, Stephen W. *Chinese art.* Londres, Wyman and Sons, 1905; Seeger, Elizabeth. *The pageant of Chinese history.* Londres, Longmans, Green and Co, 1934; *Chinese frescos of northern sung.* Nueva York, C. T. Loo, 1949.

²⁵¹Perckhammer, Heinz Von. *China and the Chinese. See by the camera 2.* Londres, G. Routledge & Sons, 1931.

²⁵²Sze, Mai Mai. *Echo of a cry: a story which began in China.* Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1945.

²⁵³Juynboll, Hendrick Herman. *Kawi - Balineesch - Nederlandsch glossarium: op het oudjavaansche Ramayana.* La Haya, Martinus Nijhoff, 1902.

²⁵⁴Wallace, Alfred Russel. *The Malay Archipelago: the land of the orang-utan and the bird of paradise: a narrative of travel with studies of man and nature.* Londres, Nueva York, Macmillan and Co, 1894; Bontekoe, Willem Ysbrantsz. *Memorable description of the East Indian voyage, 1618-25.* Nueva York, Robert M. McBride & Company, 1929.

²⁵⁵De este poseyó dos ejemplares: el original en alemán (Krause, Gregor. *Bali: volk, land, tanze, feste, tempel.* Munich, Georg Muller Verlag, 1926) y una edición en francés (Krause, Gregor. *Bali: la population, le pays, les danses, les fetes, les temples, L'art.* París, Editions Duchartre et van Buggenhoudt, 1930).

²⁵⁶Noble, Margaret Elizabeth, y Ananda Kentish Coomaraswamy. *Myths of the hindus & buddhists.* Londres, George G. Harrap & Company, 1920; Grimm, George. *The doctrine of the Buddha: the religion of reason.* Leipzig, Offizin W. Drugulin, 1926; Elwin, Verrier. *Myths of middle India.* Oxford, Oxford University Press, 1949.

²⁵⁷Nehru, Jawaharlal. *Glimpses of world history: being further letters to his daughter written in prison, and containing a rambling account of history.* Nueva York, John Day Company, 1942; *About India.* Nueva Delhi, Ministry of Information and Broadcasting Old Secretariat, 1949.

²⁵⁸Ably, Jean. *Tahiti: aller et retour.* París, Baudiniere, 1929.

²⁵⁹O'Brien, Frederick. *White shadows in the South Seas.* Nueva York, The Century Co, 1920.

²⁶⁰Mead, Margaret. *Coming of age in Samoa: a psychological study of primitive youth for western civilization.* Nueva York, Blue Ribbon Books, 1928; *Art Oceanien ; Art Africain ; Art Americain ; Asie et Malaisie.* París, Chez M.A. Portier, 1929; Bishop, Maria Brown. *Hawaiian life: of the Pre-European period.* Salem, Peabody Museum, 1940; Dodge, Ernest Stanley. *The New Zealand Maori collection in the Peabody Museum of Salem.* Salem, Peabody Museum, 1941.

²⁶¹*Exploring the Pacific: readings suggested in connection with club programs. Pacific House Bibliographies 2.* San Francisco, Department of the Pacific Area, 1939.

libro sobre Japón,²⁶² Tíbet,²⁶³ Asia Central²⁶⁴ y Oriente Medio,²⁶⁵ así como libros más generales sobre viajeros,²⁶⁶ antropología,²⁶⁷ un recuento histórico de la región²⁶⁸ y temática marina.²⁶⁹

Como ya hemos mencionado, esta es apenas una pequeña fracción de su colección, pues gran parte se separaría;²⁷⁰ de entre los que hemos podido examinar, cabe la pena mencionar algunos ejemplares muy valiosos que Covarrubias llevó consigo a la antigua casa familiar de la Calle Zamora (más cercana al centro de la Ciudad de México), como el conjunto, formado por doce volúmenes ilustrados de una edición de 1887 de la novela china *Shui Hu Zhuan* – de la que Covarrubias ilustraría la versión en inglés llamada *All men are brothers*–, que constituye, por su singularidad y buen estado de conservación, un verdadero tesoro.²⁷¹ Covarrubias también llevaría consigo a la casa familiar otros libros sobre arte e historia de China,²⁷² además de una colección de cien diseños populares chinos para papel picado (*jiǎnzhi*).²⁷³

Covarrubias debió estar suscrito a un gran número de revistas y periódicos, tal como atestiguan sus documentos personales; de estas, guardaba únicamente los artículos o recortes que le interesaban, que no eran precisamente pocos. Haciendo un balance general, podemos afirmar que Covarrubias coleccionó artículos y recortes procedentes, esencialmente, de publicaciones en lengua inglesa: entre ellos, encontramos periódicos

²⁶² Timperley, Harold John. *Japan: a world problem*. Nueva York, John Day Co, 1942.

²⁶³ *The cutting-vernay Tibetan exhibition: showing the collection of temple banners, embroideries, and the domestic material collected by the Cutting-Vernay Expedition for the American Museum of Natural History*. Nueva York, American Museum of Natural History, 1936.

²⁶⁴ Hedin, Sven. *The sino-swedish expedition: reports from the scientific expedition to the North Western provinces of China*. Estocolmo, Statens Etnografiska Museum, 1948.

²⁶⁵ Alcalá, Pedro de. *Arte para ligerame[n]te saber la le[n]gua arauiga*. Nueva York, Hispanic Society of America, 1928; Field, Henry. *The Field Museum-Oxford University expedition to Kish, Mesopotamia 1923-1*. Chicago: Field Museum of Natural History, 1929.

²⁶⁶ Waldman, Milton. *The omnibus book of travellers' tales: being the history of exploration told by the explorers*. Londres, Leonard Stein, 1931.

²⁶⁷ Topinard, Paul. *L'anthropologie*. París, C. Reinwald, 1884; Lowie, Robert Harry. *An introduction to cultural anthropology*. Nueva York, Farrar & Rinehart, 1940; Count, Earl Wendel. *This is race: an anthology selected from the international literature on*. Nueva York, Henry Schumann, 1950.

²⁶⁸ Latourette, Kenneth Scott. *A short history of the Far East*. Nueva York, Macmillan, 1947.

²⁶⁹ Robinson, William Albert. *10,000 leagues over the sea*. Nueva York, Brewer, Warren & Putnam, 1932; Miner, Roy Waldo. *Diving in coral gardens*. Guide Leaflet Series of The American Museum of Natural History 80. Nueva York, The American Museum of Natural History, 1933.

²⁷⁰ En su testamento, Rosa dejó a la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos los “libros no nombrados específico de Miguel + Rosemonde Covarrubias”, además de a Margo Allart “todos los libros de arte” Testamento de Rosemonde Cowan, viuda de Miguel Covarrubias. 9 de diciembre de 1967. Colección Museo Casa Estudio Luis Barragán.

²⁷¹ Shi, Nai'an y Shengtan Jin. *Hui tu zeng xiang wu cai zi shu: 70 hui*. Shanghái, Shanghai tong wen shu ju, 1887.

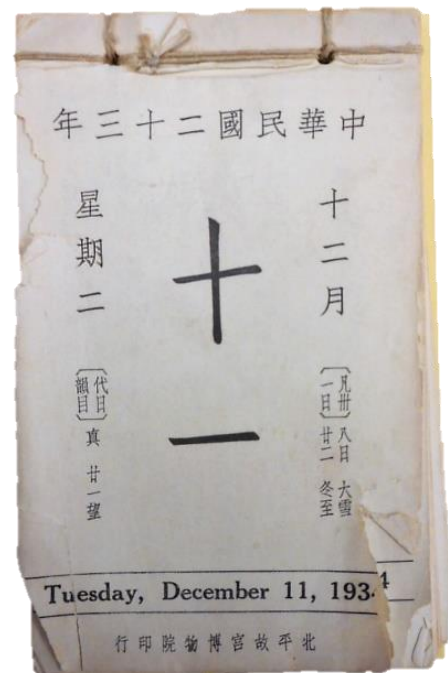
²⁷² Fischer, Otto. *Arte De India, China Y Japón: Cambodge, Siam, Java, Ceilán, Corea, Tíbet, Turquestán, Afghanistan*. Barcelona, Labor, 1933; White, William C. *Bone Culture of Ancient China: An Archaeological Study of Bone Material from Northern Honan, Dating About the Twelfth Century, B.c.* Toronto, The University of Toronto Press, 1945; Carter, Dagny. *Four Thousand Years of China's Art*. Nueva York, Ronald Press Co, 1951.

²⁷³ *Chinese Folk Art: Paper Cuts*. Pekín, Central Art College, 1952.

generalistas,²⁷⁴ revistas ilustradas de temas de actualidad y gran difusión,²⁷⁵ revistas especializadas de alta divulgación²⁷⁶ así como alguna revista académica,²⁷⁷ y gran parte de las publicaciones en inglés editadas por el gobierno de la República Popular de China.²⁷⁸ Asimismo, en el Archivo Miguel Covarrubias figuran también recortes y artículos de una serie de publicaciones en español, como periódicos y revistas generalistas, además de otras de corte político y o con algunos científicos.²⁷⁹ Además, también poseyó recortes de publicaciones en otros idiomas como el francés,²⁸⁰ el alemán²⁸¹ o el chino,²⁸² además de ciertos procedentes de revistas sin identificar en inglés, español, francés, alemán, holandés, chino y húngaro.

Por otro lado, Covarrubias también poseyó una interesante colección de postales y reproducciones fotográficas. No solo se trata de suvenires turísticos de muchos de los lugares que visitó, sino que también adquirió, gran cantidad de materiales fotográficos de los temas que le interesaban, como la danza y el teatro –en especial, sobresalen los documentos dedicados a la ópera de Pekín, donde hay carpetas completas dedicadas a fotografías del actor Mei Lang-Fang-, la sociedad contemporánea china – estas postales fueron compradas por suscripción y le eran enviadas desde la propia China-, las artes populares de cada una de las regiones y las artes primitivas del mundo. Muchas de estas fotografías son copias realizadas para la venta por los museos; dado que muchas pertenecen a museos que Covarrubias nunca visitó, debió adquirirlas vía correo o contactos que los visitasen.

Esta colección documental se completa con otra serie de materiales de gran interés: programas y folletos de espectáculos, materiales para aprender idiomas –en especial, de chino, pero también hay de japonés y otras lenguas-, un calendario chino, catálogos de distribución de materiales chinos, numerosas reproducciones artísticas de arte clásico de China y Japón, etc.



Calendario en chino e inglés de 1934 (AMC, sin numerar).

²⁷⁴ *The New York Herald Tribune, The New York Sun, The New York Times, The Illustrated London News, The New Yorker.*

²⁷⁵ *Collier's, Coronet Magazine, Current Controversy, Delineator, Newsweek, Time, Vanity Fair.*

²⁷⁶ *Art News, Asia, Asia and the Americas, Dance Magazine, Geographical Review, Life, Masses & Mainstream, Mexican Folkways, Moving Pictures World, Natural History, Progress, Psychiatry, The Geographical Magazine, The National Geographic Magazine, The New Republic, The Saturday Review of Literature.*

²⁷⁷ *American Anthropologist, American Philosophical Society, Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities, Chicago Natural History Museum Bulletin.*

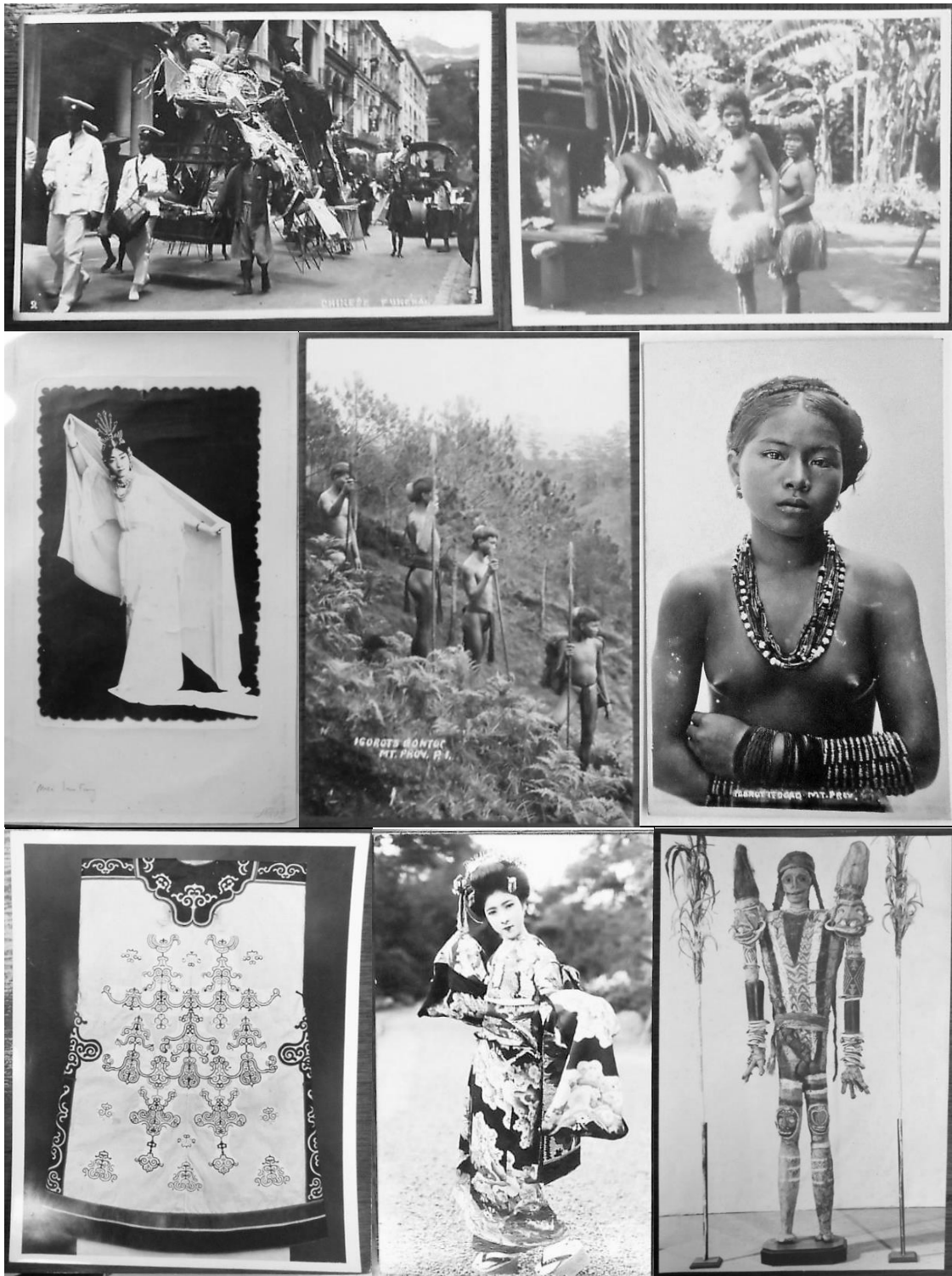
²⁷⁸ *China Pictorial, China Reconstructs, Chinese Literature, People's China.*

²⁷⁹ *Américas, Boletín de información de la embajada de la URSS, Claridades, El Universal Ilustrado, Excelsior, Futuro, Lo mejor del Catholic digest, Novedades. México en la Cultura, Nuestro México, Revista de Revistas, Revista Mexicana de Cultura, Rotográfico, Síntesis, Tiempo, Visión.*

²⁸⁰ *Les Lettres francaises, Vu.*

²⁸¹ *Die welt voche, Koralle.*

²⁸² *Decameron (Shanghái).*

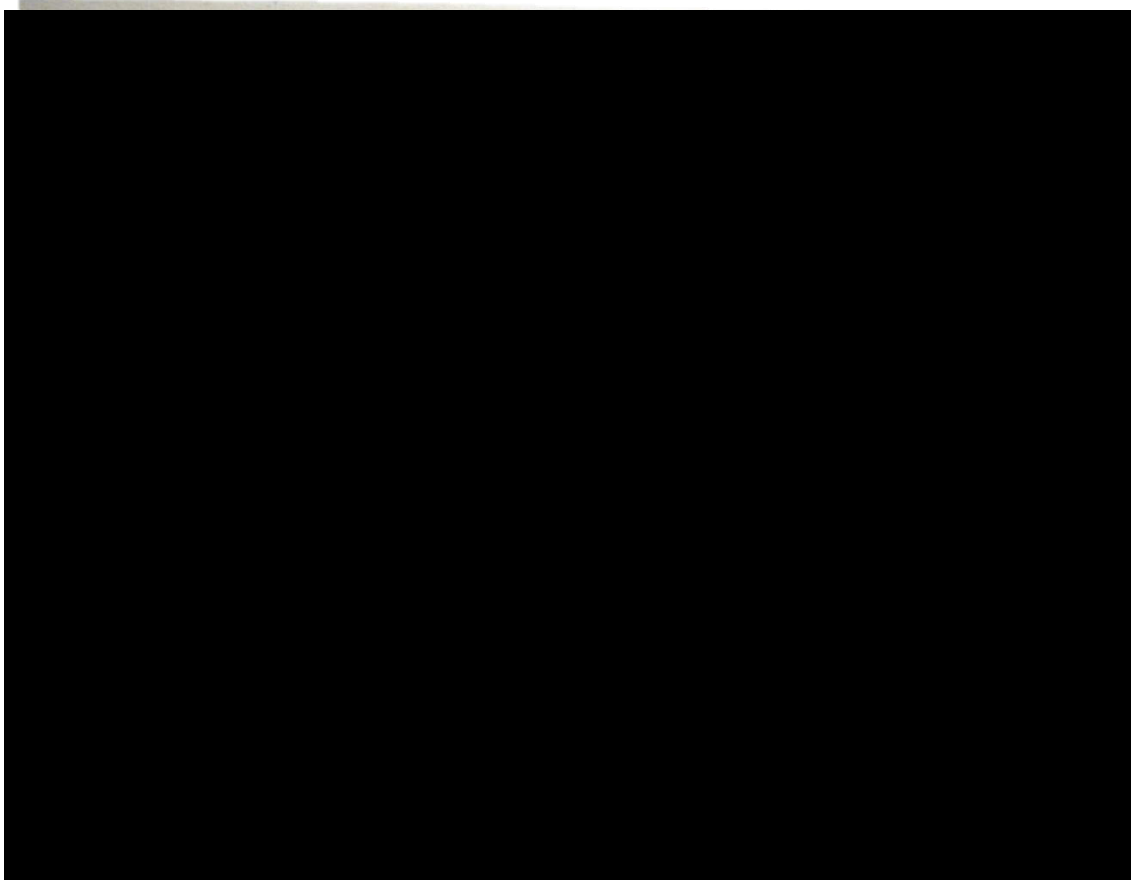


Diferentes postales conservadas en el Archivo Miguel Covarrubias, tratan sobre las gentes, artes y costumbres de lugares diversos como China, Melanesia, Filipinas, Indonesia o Japón.

Para completar este variado panorama, sabemos que Covarrubias también poseyó una importante colección de discos de diferentes lugares del mundo, gracias a que se conserva el repertorio escrito a mano por Miguel para su Classophone.²⁸³ Seguramente, Covarrubias poseyó muchos otros discos, pero estos comparten su temática de música del mundo; seguramente, fueron adquiridos en la década de los años 30, probablemente

²⁸³ “Répertoire du Classophone”, AMC, sin numerar.

muchos de ellos *in situ*. En este repertorio podemos ver como Covarrubias poseyó discos de Bali (30 discos, de diferentes tipos de música), Java (11 discos), Japón (4 discos), Tíbet (1 disco) y China (1 disco).²⁸⁴



“Répertoire du Classophone” (AMC, sin numerar).

La colección asiática de Covarrubias

Recomponer y analizar la Covarrubias resulta una tarea ardua y complicada, no solo por las mencionadas problemáticas derivadas del tipo de objetos que coleccionó Covarrubias, sino por la complicada situación personal y familiar de Covarrubias y las correspondientes complicaciones legales que se produjeron con sus pertenencias tras su muerte.²⁸⁵ Covarrubias vivió y trabajó, esencialmente, en dos países diferentes –Estados Unidos y México-, y, además de las correspondientes mudanzas, problemas con aduanas y diferente situación en el cobro de contratos y regalías, esto le ocasionó un problema principal que también afectaría a su herencia. Covarrubias mantuvo un largo matrimonio con Rosa Covarrubias –de nombre real Rosemonde Cowan-, ciudadana americana de ascendencia hispana. Casados en Estados Unidos en 1930, este matrimonio de tipo civil seguía la ley estadounidense era, por tanto, válido únicamente en este país. Como ya es sabido, durante los últimos años de su vida, Covarrubias abandonó a Rosa por Rocío

²⁸⁴ Probablemente, durante su madurez adquiriría muchos más discos de música china.

²⁸⁵ Hemos realizado una síntesis de la situación a partir de las informaciones publicadas en Williams, Adriana. *Covarrubias*. Austin, University of Texas Press, 1994; Navarrete, Sylvia y Tovalín Ahumada, Alberto. *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes*, op. cit; Poniatowska, Elena, *Miguel Covarrubias: vida y mundos*. México D.F., Ediciones Era, 2004.

Sagaón, una joven bailarina de la que se enamoró. Rosa no aceptaba la separación y provocaba constantes escenas públicas, llegando a amenazar a los presentes con cuchillos²⁸⁶ y amenazando con suicidarse en más de una ocasión. Ante esta situación, Miguel no se atrevió a proponerle un divorcio formal y decidió mudarse a la antigua casa familiar de la Calle Zamora, junto a sus hermanas Julia y Elena y sus familias. Por este motivo, en 1952 planeó lentamente su huida, llenando pequeñas cajas con los objetos que le eran más imprescindibles –en aquel momento, los libros y documentos- o los objetos valiosos que eran más fáciles de transportar, como pequeños jades y objetos Mezcala, dejando todo lo demás –tanto lo adquirido en época de casado como lo que no- quedó atrás en la casa de Tizapán. A pesar de la separación, durante este periodo Miguel se sentía responsable de Rosa y su depresión, por lo que continuó corriendo con todos los gastos de la casa de Tizapán, lo que le llevó casi a la ruina.

Pero la situación con la joven Rocío tampoco era sencilla, ya que provenía de una familia tradicional, que no le permitía vivir con Miguel fuera del matrimonio; la situación tampoco era vista con buenos ojos por parte de la familia Covarrubias, por lo que finalmente, la pareja accedió a casarse en una ceremonia por la iglesia, para lo que, seguramente, Elena Covarrubias sobornó al párroco. Recordemos que, sobre el papel, Miguel seguía casado civilmente con Rosa –en Estados Unidos- y que, al estar separados los poderes civiles de los eclesiásticos en México, este matrimonio era una realidad una pantomima. De hecho, no se conservan fotos de la ceremonia porque este matrimonio, católico y forzoso, avergonzaba a Miguel; tampoco la familia de Rocío aceptó la situación, prohibiéndole cohabitar con su supuesto marido.

No mucho tiempo después, Miguel enfermó gravemente de su diabetes, y, según sus convicciones políticas, insistió en ir a un hospital público, a pesar de que ahí no recibiría las atenciones adecuadas. Tras ser dado de alta y recaer, y viendo cercana la muerte de Miguel, Rosa acudió varias veces al hospital con la intención de ver a Miguel, provocando escenas y propinándole puñetazos a Rocío, ya que Miguel había pedido a los médicos que no la dejaran entrar. Rosa también intentó conseguir el apoyo de Diego Rivera –buen amigo mutuo-, para lograr que Miguel le firmase unos papeles en los que este le legaba su valiosa colección de arte precolombino, pero los médicos no dejaron entrar ni a Rosa ni a Rivera.

Cuando finalmente Covarrubias falleció, lo hizo sin realizar testamento, con apenas algunas pocas voluntades declaradas, como el que su colección prehispánica fuera a parar al Museo Nacional de Antropología, pero sin dejar sentencia sobre lo demás. En menos de un día, los cuatro hermanos de Miguel dejaron sellado el pequeño apartamento de la calle Zamora, por miedo que se sucedieran robos. Algunos de los valiosos objetos de la colección prehispánica estaban en aquel momento con Fernando Gamboa, que sabedor de las intenciones de Miguel, los donó inmediatamente al Museo Nacional de Antropología. Los mismo hicieron los hermanos Covarrubias, llamando a Román Piña Chan, Eusebio Dávalos y Luis Aveléyra para realizar un intercambio de las piezas Mezcala, olmecas y de Tlatilco que estaban en la calle Zamora, que fueron entregadas al museo sin consultar a Rosa. No obstante, poco después descubrió que algunas piezas que habían sido suyas habían sido subastadas en Estados Unidos, adonde habían llegado gracias a uno de los amigos de Pepe Covarrubias, por lo que supuso –seguramente, con razón-, que muchas otras piezas habían sido vendidas y/o regaladas antes de que se llevase

²⁸⁶ Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, pp. 208-209.

a cambio un reparto legal de la herencia.²⁸⁷ Rosa no quería quedarse con toda la colección de Miguel, pero tampoco quería se la quedase su antigua familia política.

Finalmente, un juicio dio la razón a Rosa, y convino en separar la herencia en dos partes, una para Rosa y otra para los cuatro hermanos de Miguel. Apenados porque no le hubiera sido concedido nada a Rocío Sagaón, la invitaron a llevarse cuanto quiso²⁸⁸ antes de acabar repartiéndose los objetos. Entre Sagaón –recientemente fallecida-, los cuatro hermanos y sus hijos –algunos estuvieron casados varias veces, lo que complica aún más la recomposición de la herencia-, la colección que quedó en parte de la familia Covarrubias se dispersó cada vez más. María Elena Rico Covarrubias, actual heredera de los derechos de autor de Miguel, todavía conserva muchos de los que quedaron en la casa familiar. Por su parte, Rosa continuó viviendo en Tizapán, cada vez más empobrecida, y algunos años antes de su muerte redactó un escueto testamento en el que dejaba “nada a Nada a Jose – Luis – Julia y Elena Rico Covarrubias”²⁸⁹ y en el que nombraba albacea al arquitecto Luis Barragán –de quien, se dice, estaba enamorada-, con el que tuvo una gran amistad. Con unas pocas salvedades que quedaban establecidas en el testamento, Barragán se convirtió en el heredero principal de la parte que le había quedado a Rosa cuando esta falleció en 1970.²⁹⁰ Debido a problemas financieros, pronto remodeló y vendió la propiedad de Tizapán, quedando el legado de Rosa dividido entre las personas e instituciones mencionadas en el testamento, el propio Barragán. A la muerte de este, las posesiones de Covarrubias quedaron divididas, esencialmente, entre las del Archivo Miguel Covarrubias de la Universidad de las Américas de Puebla –una universidad privada estadounidense, pues Rosa tenía un gran miedo de que las instituciones mexicanas no protegieran adecuadamente su legado-, y la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán.²⁹¹

Para recopilar la información sobre las piezas de la colección asiática y oceánica hemos recurrido a la existencia de fuentes documentales –tanto gráficas como escritas- y de testimonios personales, además de a las pocas piezas conservadas y dispersas. A lo largo de los años, se han ido sucediendo publicaciones en las que se mencionaba, siempre de soslayo, algún detalle sobre estas piezas²⁹² o su carácter como coleccionista,²⁹³ además,

²⁸⁷ Al ir a ver las piezas prehispánicas al museo, percibió que faltaban varias muy importantes, y se enfrentó a la familia Covarrubias, quienes explicaron la situación con un robo; probablemente fueron los hermanos Pepe y Luis quienes orquestaron todas estas pequeñas operaciones.

²⁸⁸ Entre los objetos que Rocío se llevó consigo, destacan los videos que Covarrubias grabó en sus viajes; estos les fueron prestados, décadas después, al realizador José Benítez Muro, quien los utilizaría para realizar una conocida serie documental en VHS. Según María Elena Rico Covarrubias, ahí se pierde la pista de estos videos. Confiemos en que esta tesis sirva para su recuperación.

²⁸⁹ Testamento de Rosemonde Cowan, viuda de Miguel Covarrubias. 9 de diciembre de 1967. Colección Museo Casa Estudio Luis Barragán.

²⁹⁰ Al revisar el testamento, Barragán descubrió que faltaban varios de los objetos mencionados, que se descubrieron en posesión del hijo de la antigua asistente de los Covarrubias, Paz, quien había cuidado a los dos en su lecho de muerte.

²⁹¹ No obstante, Rocío Sagaón, afirmaba que Rosa Covarrubias se llevó muchos objetos a Estados Unidos, mientras que muchos bienes permanecen todavía en colecciones particulares. Navarrete, Sylvia y Tovalín Ahumada, Alberto. *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes*, op. cit., p. 143.

²⁹² García-Noriega y Nieto, L. (coord.), *Miguel Covarrubias: homenaje*, op. cit., p. 133; Covarrubias, Miguel. *El águila, el jaguar y la serpiente: Arte Indígena Americano, América del Norte: Alaska, Canadá, Los Estados Unidos*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, pp. 44-45.

²⁹³ “muchos de los objetos de su colección particular están considerados como obras maestras del arte primitivo de Oceanía, Asia (...)”. Rubín de la Borbolla en Poniatowska, Elena, *Miguel Covarrubias: vida y mundos*, op. cit., p. 95; “Fue (...) exquisito e infatigable coleccionista de objetos de arte mexicano antiguo, de Oceanía y África” Gamboa en Poniatowska, Elena, *Miguel Covarrubias: vida y mundos*, op. cit., p. 85.

hemos localizado una serie de entrevistas con Covarrubias que arrojan información sobre algún aspecto de la colección, y que también incluyen fotografía. Así, en un reportaje de la década de los 1930, se dice que:

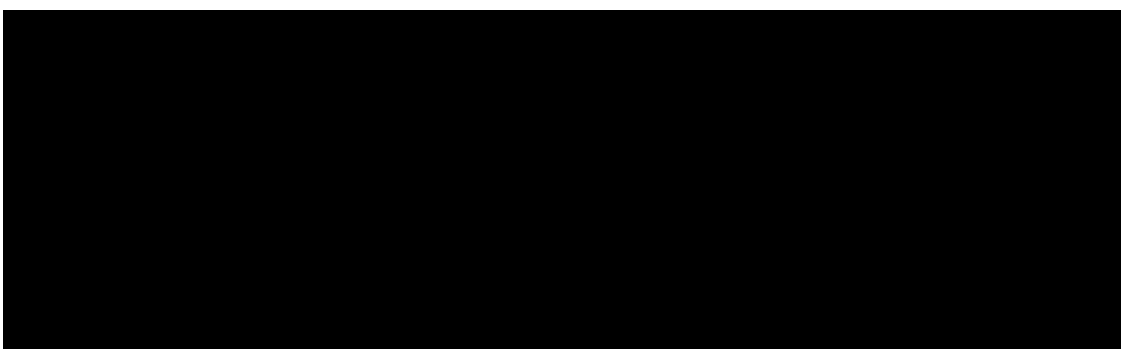
*Por una escalera de peldaños enladrillados el caricaturista y pintor Miguel Covarrubias nos hizo subir hasta un cuarto cuya ventana mira a la puerta de su casa. Hay dos grandes anaqueles atestados de esculturas africanas talladas en madera negra y brillante, miniaturas de marfil, bronce cincelados y muchas máscaras de espantables expresiones cuyos ojos huecos parece que están reconcentrando la mirada sobre el pequeño escritorio donde está la máquina de escribir (...).*²⁹⁴

Más adelante, en 1947, en otro reportaje se escribe que:

*Mientras Covarrubias prosigue su charla, me enseña algunas de las cosas preciosas que ha logrado reunir en su casita envidiable. (...) Los ídolos de madera que trajo de Nueva Guinea, una cabeza tatuada que halló en Nueva Zelandia. Reliquias de sus viajes por China, Filipinas, Sumatra, Japón, Túnez, Tripolitania, Egipto...*²⁹⁵

Asimismo, se conserva el testamento de Rosa Covarrubias,²⁹⁶ en el que se realizan algunas menciones de interés, como que en la casa había loza china que se quedaría Barragán, o que las esculturas de Nueva Guinea, los textiles de Oriente y las pinturas, esculturas, objetos de bronce, joyas y otros objetos de Bali y Sumatra se donarían a la University of California in Los Ángeles.²⁹⁷

Por otro lado, dentro del AMC encontramos fotografías personales inéditas que muestran muchas de estas piezas, ya sea en solitario en la disposición que ocupaban habitualmente en la casa. Además, en este mismo archivo se conservan otros documentos útiles para el estudio de la colección, como una lista llamada “Contents of Balinese Box”, en la que presumiblemente se describen los objetos que Covarrubias hizo enviar desde Bali a Nueva York poco después de su partida.



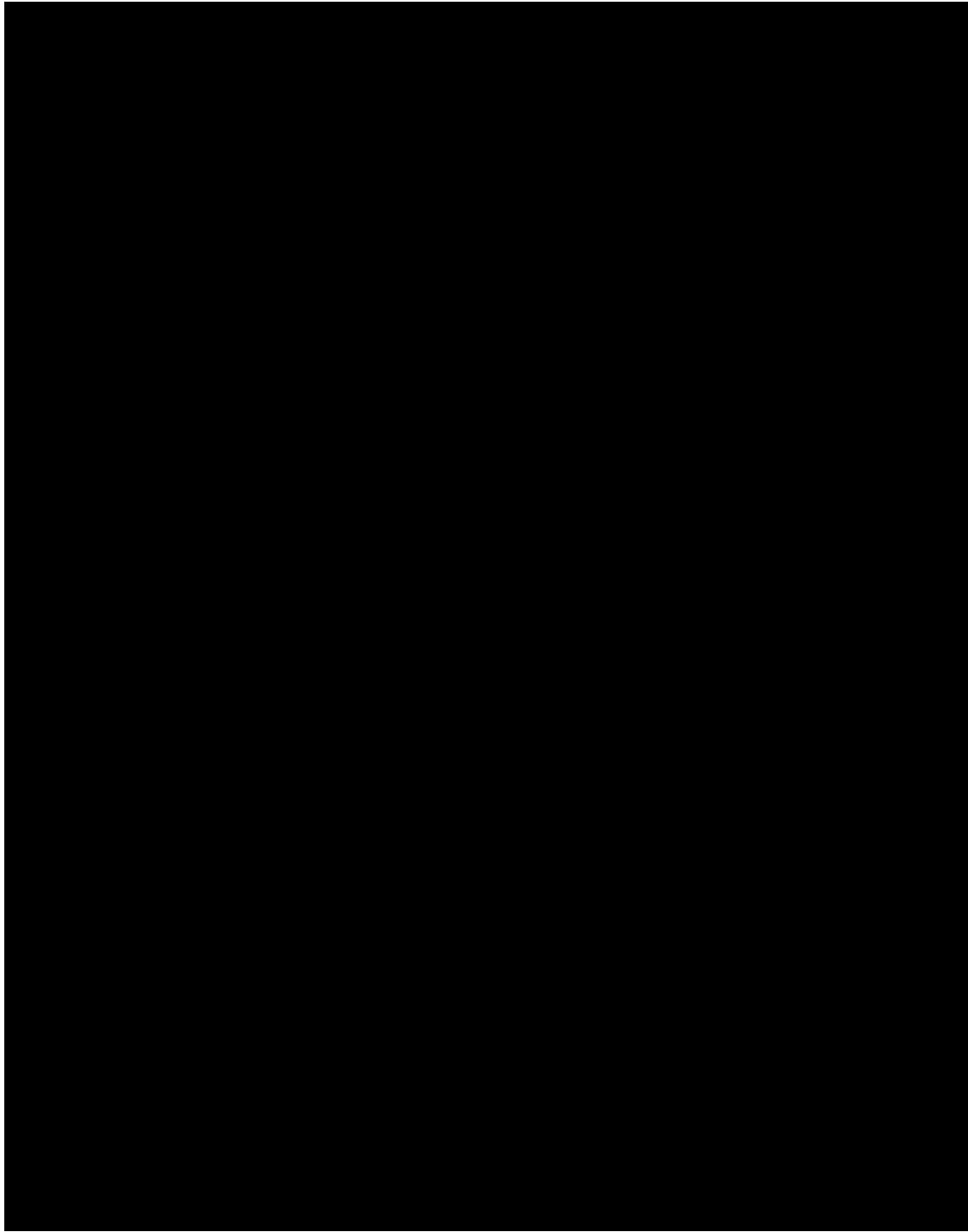
“Contents of Balinese Box” (AMC n° 4478 y 4479).

²⁹⁴ Piño Sandoval, Jorge. “Bali, Covarrubias y el libro sin nombre”, ¿?, ¿1937? (ejemplar conservado en el AMC n° 21250).

²⁹⁵ del Valle, Rafael Heliodoro, “Diálogo con Miguel Covarrubias”. *Revista de la Universidad de México*, n° 10059, 1947, pp. 6-8.

²⁹⁶ El mismo aparece publicado en Monsiváis, Carlos y Williams, Adriana. *Rosa Covarrubias: una americana que amó México*. Barcelona y Puebla, Lunwerg y Universidad de las Américas, 2007, p. 198.

²⁹⁷ Solo uno de estos objetos ha podido ser localizado.



Testamento de Rosemonde Cowan (1967), *Colección Museo Casa Estudio Luis Barragán*).

En última instancia, tenemos que agradecer especialmente a María Elena Rico Covarrubias tanto su entrevista personal como el habernos dejado examinar las piezas que actualmente custodia. Gracias el conjunto de estas fuentes, y a pesar de que no obtuvimos facilidades para visitar muchos de los lugares que hoy custodian piezas, o siquiera alguna información sobre ellas, podemos intentar hacernos una idea cómo fue la colección asiática y oceánica de Covarrubias.

La colección de Asia-Pacífico

Covarrubias fue conocido por ser un experto coleccionista de arte de ciertas regiones del mundo, como fueron Asia y Oceanía. No obstante, no hemos podido sino recomponer una pequeña parte de lo que fue esta sección, que como también se ha dicho, constituía apenas una pequeña parte de la colección total. De hecho, en algunos testimonios se mencionan una gran cantidad de objetos, de determinadas localizaciones que no han podido ser localizado, como “ídolos de madera que trajo de Nueva Guinea, una cabeza tatuada que halló en Nueva Zelanda. Reliquias de sus viajes por (...) Japón”,²⁹⁸ miniaturas de marfil, bronce cincelados y muchas máscaras de espantables expresiones (...);²⁹⁹ también la lista de objetos balineses menciona muchas más piezas que las encontradas.

Así pues, en cuanto a la procedencia geográfica y cultural de la sección más estrictamente artística de su colección asiático-pacífica, sabemos que poseyó objetos maoríes y de Polinesia, Nueva Guinea y Melanesia, Japón, India, China, Filipinas, Sri Lanka, Indochina, las Célebes, Sumatra, y especialmente, de Bali, la cultura mejor representada, en cantidad y calidad, dentro de su colección. Los objetos localizados corresponden, esencialmente, a piezas relacionadas con la espiritualidad, sociedad y vida cotidiana de los pueblos que las crean; así, encontraremos tallas de diferentes materiales (madera, marfil...), esculturas de fundición a la cera perdida, máscaras y marionetas, pinturas, textiles, xilografías, cerámicas y objetos de latón y hueso, además materiales más curiosos como la hoja de palma trenzada o las monedas chinas. Hemos realizado una división geográfica de la colección, dividiéndola así en objetos procedentes del Sudeste asiático (con tres categorías; Bali –la más numerosa-, Indonesia y otros lugares de la zona, con piezas de Filipinas y Tailandia), China y otros lugares, en donde aparecen objetos de la India y Nueva Zelanda. Todas las piezas que nombraremos en esta ocasión parecen ser relativamente contemporáneas a las visitas de Covarrubias (1930-1930), aunque es posible que los realizados en materiales no perecederos, como tallas, textiles y marfiles puedan ser ligeramente anteriores; sea como sea, todos ellos coinciden plenamente con las iconografías y estilos de los objetos realizados durante esa década.

Sudeste Asiático

Bali

Dentro de los objetos procedentes de Bali sobre sale un gran número de representaciones de divinidades de pequeño tamaño, y muy diversa índole, que ejemplifican el sincretismo de la tradición religiosa local, que une elementos del hinduismo con otros de las creencias previas. Ejemplo de la religión nativa de Bali son un par de *cilis* o *tjilis*, figuras que representan a la diosa Dewi Sri, deidad balinesa hinduista del arroz y ligada a las cosechas y a la fertilidad,³⁰⁰ y son siempre –como en los casos que aquí encontramos–

²⁹⁸ Del Valle, Rafael Heliodoro, “Diálogo con Miguel Covarrubias, *op. cit.*, pp. 6-8.

²⁹⁹ Piñó Sandoval, Jorge. “Bali, Covarrubias y el libro sin nombre”, *op. cit.*

³⁰⁰ Dewi Sri o Shridevi es una deidad pre-hinduista venerada en las culturas javanesa, sondanesa y balinesa, considerada como una Diosa Madre asociada al arroz –alimento básico de las islas de la Sonda. Su veneración apareció por primera vez en la mitología sondanesa –extendiéndose después a las zonas limítrofes- y su historia, asociada al origen del arroz, está recogida en el *Wawacan Sulanjana*. Debido a su relación con el arroz, es considerada como una Diosa Madre con amplias competencias, ligada a la luna, la abundancia, la prosperidad, la riqueza, la vida y el nacimiento, así como a sus opuestos (hambre, muerte, etc.). Aunque su iconografía varía según la zona, siempre es representada como una mujer muy femenina, joven y bella, y con curvas, aunque estilizada. En el Bali hinduista, esta diosa se asimiló como una amalgama de las diosas hinduistas Lakshmi, Devi y Shri.

representaciones femeninas estilizadas, con largos brazos y un gran tocado de flores.³⁰¹

En Bali, este tipo de efigies aparecen realizadas en diversos materiales, como hoja palma, pintadas en pasteles o incluso con arroz glutinoso; la diosa todavía goza de una gran veneración y suelen tener unas capillas especiales dedicadas en los campos de arroz. Covarrubias poseyó al menos una pareja de estas piezas, que por su fragilidad sin duda debió adquirir el mismo en la isla, y que aparecen en una fotografía publicada en una entrevista.³⁰² La primera de ellas es la descrita en la entrevista como “Una bellísima silueta de mujer fabricada por nativos de Bali, sin otro elemento que la palma”,³⁰³ y se trata de un ejemplar realizado en hoja de palma trenzada y decorada, muy similar a algunas representadas en *Island of Bali*.³⁰⁴ El segundo ejemplar es una *cilí* realizada en barro modelado -probablemente la misma que aparece en *Island of Bali*-,³⁰⁵ del tipo que se utilizaba para colocarse sobre las tejas de algunos edificios, a modo de acróteras.³⁰⁶

Otras manifestaciones de la devoción popular balinesa coleccionadas por Covarrubias son las estatuillas realizadas con monedas chinas, de las que Covarrubias poseyó al menos una pareja; las mismas aparecen referidas en la citada entrevista³⁰⁷ y también figuran en varias fotografías personales del autor.³⁰⁸ Casi con toda seguridad fueron adquiridas en Bali. La descrita en la entrevista como “estatuilla de centavos chinos”,³⁰⁹ conforma una pareja de estatuillas balinesas de Batara Sedana y Dewi Sri – respectivamente, dios de la Riqueza y diosa de la Agricultura y la Fertilidad-, realizadas con

A la derecha, fotografías de las cilís; arriba, la de hoja de palma, en el centro, está y la realizada en arcilla (“El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, op. cit.). La cilí de arcilla, vista de frente en Island of Bali.

³⁰¹ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*. Nueva York, Alfred Knopf, 1937, p. 170.

³⁰² “El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, *Más*, n°1, 15 de marzo, sin fecha, p. 42 (clasificación en AMC n° 21282).

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ Aparecen figuras muy similares en Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, *op. cit.*, pp. 31-34, 36.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 181.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ “El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, *op. cit.*

³⁰⁸ Varias fotografías sin numerar del AMC.

³⁰⁹ “El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, *op. cit.*

monedas chinas que reciben el nombre de *kepeng* o *pis bolong*. Las estatuillas, compuestas por un cuerpo de monedas anudadas con, adoptan posiciones de respeto y cuentan con base, manos y rostro tallados en madera, probablemente de sándalo. Los chinos introdujeron este tipo de moneda en Bali durante el siglo VI, pero los balineses continuaron usando el arroz como manera de cambio hasta bien entrado el siglo XX, por lo que este tipo de monedas adquirió un carácter decorativo y ritual, asociándose a la riqueza y a la buena suerte, y utilizándose en ceremonias relevantes. Este carácter hizo que se considerasen un material propicio para la realización de esculturas de esta iconografía, que además fueron muy populares entre los visitantes de la isla, debido a su carácter singular y decorativo. En muchas ocasiones, han sido mal calificadas de muñecas, pero no debe olvidarse que, aunque presente su función decorativa, tuvieron en un principio un carácter propiciatorio relacionado estrechamente con la religión balinesa y era habitual que se colocasen en las capillas domésticas de la mayoría de las casas.



Escultura de Acintya (“El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, op. cit.).

Dentro de los objetos de devoción religiosa más propiamente ligados al hinduismo balinés y a la religión organizada aparecen también varias piezas. La primera de ella es una pieza de metal realizada mediante fundición a la cera perdida, que aparece en la entrevista previamente citada³¹⁰ y que se trata de una representación del dios Acintya o Tintiya,³¹¹ un dios supremo del Hinduismo indonesio, que tiene especial veneración en Bali. Está asociado a cultos solares y se le suele representar, como en este caso, desnudo y emanando rayos solares. Por promover una religión monoteísta, su culto fue favorecido por los misioneros cristianos -a partir de la década de los 30-, y por la doctrina de la Pancasila (ya en la Indonesia independiente). En esta figura, Acintya aparece meditando de pie, en la postura *padasana*, que significa la infinita naturaleza de la gracia de Dios. Cada una de sus articulaciones, cabeza, orejas, dedos de los pies y genitales están decorados con *bajra* (espigas de mijo perla), que simbolizan la energía del Dios en forma de luz pura, que es irradiada en todas las



Estatuillas de monedas chinas (“El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, op. cit., fotografías sin numerar del AMC)

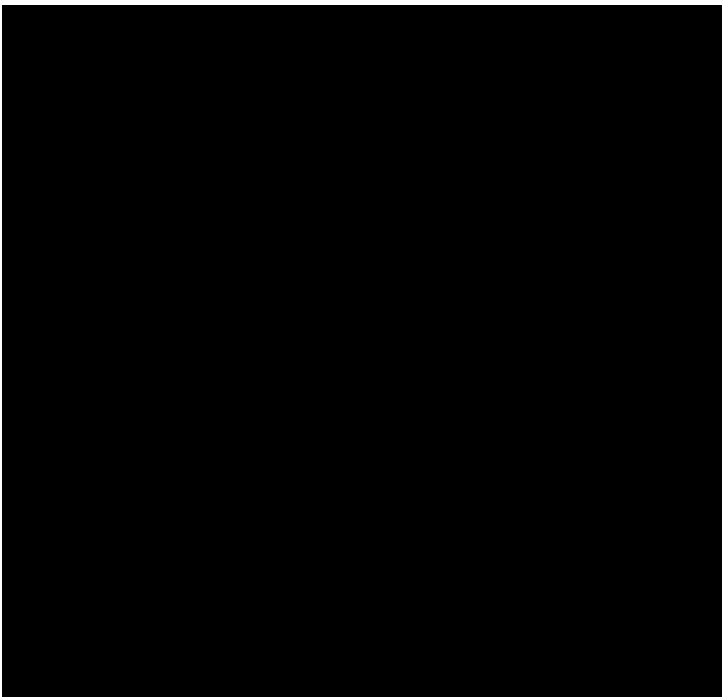
³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., s.p.

direcciones y que dan luz y vida a todas las creaciones (del Dios).³¹² Sin duda, la escultura fue adquirida en Bali por Covarrubias.

Además, Covarrubias poseyó numerosos ejemplares de las estatuillas conocidas como *pratima*, que figuran tanto en la tantas veces citada entrevista³¹³ como en numerosas fotografías personales, y que poseían un diferente estado de conservación. *Pratima* es una palabra de origen sánscrito con la que en Bali se conoce a una serie de efigies de deidades y héroes. Realizadas en madera, habitualmente se presentan en parejas, y se componen de dos partes, una talla de la deidad y una montura de forma animal sobre la que se disponen (con forma de toros, serpientes, gansos, leones alados y otras criaturas míticas), estando ambas partes, frecuentemente, doradas y policromadas. Estas esculturas son consideradas como un depósito temporal

para los dioses –y por tanto, consideradas como símbolos sagrados-, y se colocan en los templos con el motivo de ceremonias, aunque también pueden ser llevadas en procesión, funcionando como método de homenaje y adoración.³¹⁴ Este tipo de esculturas y prácticas se generalizaron entre los siglos XV y XVIII, experimentando una difusión cada vez mayor. En el caso de las coleccionadas por Covarrubias, se tratan únicamente de la parte superior de la *pratima*, la correspondiente a la talla de la deidad. Así, encontraremos figuras tanto erguidas como inclinadas y arrodilladas, que son esencialmente tipo femenino, aunque figuran varias parejas –en las que se acompañan de una figura masculina-



Ejemplos de pratimas coleccionadas por Covarrubias. Arriba, figuras femeninas en solitario, con tocadores ceremoniales y de baile. A la izquierda, una sin restos de dorado ni policromado, con cierta posición inclinada (“El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, op. cit.); en el centro, figura muy similar, con restos de policromía y pan de oro, que estuvo en el dormitorio de los Covarrubias (AMC, n° 21713 y AMC sin numerar); a la derecha, figura erguida, a la que se agregó un pedestal de madera (AMC sin numerar). Debajo, parejas de pratimas, compuestas por una figura femenina y otra masculina, con vestimenta y tocados ceremoniales. A la izquierda, una pareja arrodillada con restos de policromía y dorado que estuvo en el dormitorio de los Covarrubias en Tizapán (AMC, n° 21713 y AMC sin numerar); a la derecha, pareja de figuras de pie, sin restos de policromía o dorado, a las que se agregaron pedestales individuales (AMC sin numerar).

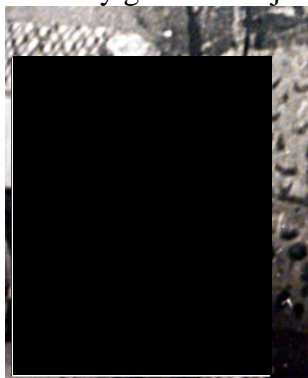
³¹² Arimbawa, I. Made Gede. “Exploitation of Bali Traditional Symbols on Today's Design”, *Cultura: International Journal of Philosophy of Culture & Axiology*, vol. 8, n°2, 2011, pp. 213-214.

³¹³ ““El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, *op. cit.*

³¹⁴ A diferencia de los templos hinduistas de India y la Java pre-islámica, en los templos balineses de los últimos siglos no existen representaciones permanentes de las deidades veneradas, sino que las representaciones de las deidades se limitan a las *Pratima*. Los templos balineses no son concebidos como lugares de residencia permanente para los dioses, sino como sitios a los que estos descienden con el motivo de ceremonias. Cuando esto ocurre, los dioses descienden hasta el templo, ocupando el interior de las *Pratima*. Davison, Julian, *Introduction to Balinese Architecture*. Singapur, Periplus, 2003, p. 36.

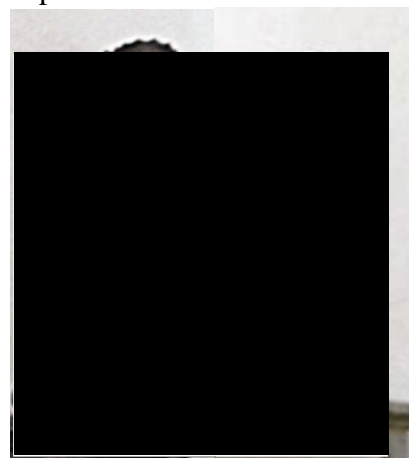
Además de las *pratima*, Covarrubias también coleccionó otros tipos de tallas balinesas, como unas pequeñas estatuillas de las que al menos tuvo una pareja –y que figuran tanto en la ya mencionada entrevista³¹⁵ como en fotografías del AMC-.³¹⁶ Realizadas en madera, de carácter bastante planista, poseen agujeros en la parte superior para poder colocar diversos elementos. Seguramente, representan a bailarinas, tal como denota su atuendo –apenas insinuado– y su característico tocado; y sus manos se encuentran realizando *mudras* y las orejeras están representadas de manera exagerada. Aunque la calidad de las fotografías no permite asegurarlo, seguramente estaban inacabadas, pues era habitual que recibiesen policromía o pulimentado.

Otro tipo de escultura es una de un tamaño ciertamente mayor –que también estuvo en el dormitorio de los Covarrubias-,³¹⁷ realizada en madera policromada. Se trata de una escultura de carácter femenino representada de pie, con tocado y grandes orejeras. Probablemente, representa a



Pequeña muñeca balinesa, apenas perceptible en el conjunto de la fotografía (AMC, n° 29345).

una deidad o un personaje de la nobleza, pues en su costado derecho porta un *kris*, que estaba cuyo uso entre mujeres tenía un carácter simbólico-ceremonial y estaba limitado a aquellas que detentaban puestos de poder. Además, Covarrubias, o, posiblemente, su mujer, poseyó también una *pequeñísima muñeca*³¹⁸ balinesa realizada en arcilla



Escultura balinesa de mayor tamaño (AMC n° 21713 y AMC sin numerar).

Ejemplos de tallas coleccionadas por Covarrubias (“El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, op. cit. y AMC n° 4328). En el ejemplar de la derecha, con mayor detalle en el tocado, se aprecia claramente que está inacabada, pues se puede ver el pie que se insertará después de una peana.

³¹⁵ ““El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, op. cit.

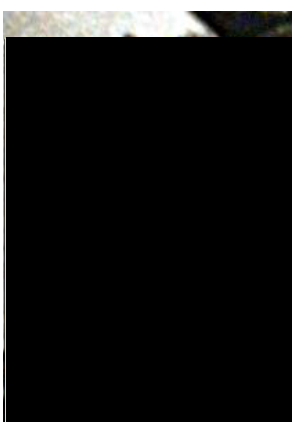
³¹⁶ AMC n° 29341 y 4328.

³¹⁷ AMC, n° 21713 y AMC sin numerar.

³¹⁸ Tanto en este caso como en el de algunas figuras anteriores, que han sido descritas en la bibliografía como muñecas, utilizamos este término con un significado más amplio que el que tiene en español (figura hecha generalmente de plástico, trapo o goma, que sirve de juguete o de adorno), similar al que posee en japonés la palabra *niño* (literalmente “forma humana”), que no se limita a la función de juguete, sino que define otras figuras que desempeñan diversas funciones, siendo como “amuletos protectores contra los malos espíritus, objetos propiciatorios de buen augurio, modelos de conducta, objetos de apreciación estética o meros *souvenirs*”. Gutiérrez Montañés, María. “El coleccionismo de *ningyô* (muñecas tradicionales japonesas) en museos e instituciones, públicas y privadas, de Cataluña”. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Zaragoza, 2015, p. 5.

pintada, que se exhibía dentro de la colección de muñecas de Rosa Covarrubias, como se atestigua en una fotografía.³¹⁹

Dentro de los objetos de bulto redondo balineses sobresale, asimismo, otro íntimamente relacionado con la espiritualidad; en la foto publicada en la tantas veces mencionada entrevista³²⁰ se aprecia lo que parece ser un fragmento -la cabeza- de un *patulangan*, o sarcófago balinés, utilizado en las ceremonias de cremación, un tipo de pieza que era llevada a cabo por artesanos especializados, que recubrían el alma de madera con fieltro o terciopelo y pan de oro.³²¹ En ese caso, se trataría de parte de un ataúd utilizado por los *wesia* (la casta militar), que tradicionalmente usaban el ciervo.



Además, Covarrubias también poseyó –puede verse en la fotografía de la entrevista-³²² una pequeña talla en madera que representa una mano realizando un *mudra*, de eminente carácter decorativo a pesar de sus implicaciones religiosas.³²³ Con casi total seguridad, se trata de una pieza de origen balinés –que Covarrubias habría adquirido un situ-, pero también se realizan tallas similares en Vietnam, Tailandia y Camboya, lugares en los que el budismo es la religión mayoritaria.

Fragmento de patulangan de Covarrubias (“El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, op. cit.).

Mano tallada (“El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, op. cit.).

Para concluir con los objetos tallados, debemos comentar también que Covarrubias poseyó varios ejemplares de empuñaduras (*hulu* o *ukiran*)³²⁴ de *keris*, y no solo de origen balinés. Junto con la hoja (*bilah*), con su característica forma zigzagueante y patrón decorativo (*pamor*) y la funda (*warangka*), que también pueden recibir una profusa decoración, conforma el *keris* o *kriss*, una de las armas y símbolos más importantes del archipiélago malayo, y más especialmente, de la cultura javanesa y balinesa.³²⁵ Estas empuñaduras son, en ocasiones, mucho más valiosas que el propio *keris*

³¹⁹ AMC, n° 29345.

³²⁰ “El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, *op. cit.*

³²¹ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, *op. cit.*, pp. 372-373.

³²² “El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, *op. cit.*

³²³ Un *mudra* es un gesto considerado como sagrado por quienes lo llevan a cabo, dentro del marco del budismo y el hinduismo. El gesto, generalmente llevado a cabo con las manos, está codificado dentro de diferentes tipos –se considera que hay 24 tipos principales-, y se supone que posee unas cualidades específicas que favorecen al que lo practica. Por ello, son una parte importante de la iconografía budista e hinduista y de prácticas como la meditación o el yoga.

³²⁴ Aunque generalmente son designados como *hulu* –la palabra de la Malasia continental- en Java y las culturas cercanas esta pieza es conocida como *ukiran*.

³²⁵ Se conoce como *kriss*, *keris* o *kalis* a un tipo de daga asimétrica de hoja zigzagueante, empleada tradicionalmente en las actuales Indonesia, Malasia, Tailandia, Brunei, Singapur y Filipinas. Culturalmente, es especialmente importante en Java –y Bali, por extensión cultural-, en donde se supone que la tipología se originó y se extendió durante la época de dominio Mahapajit y está más ligado al ambiente cortesano- y en el sur de Filipinas, en donde para ha permanecido como un símbolo centenario de resistencia para los moros. Además de un arma, el *kriss* es ante todo un símbolo y un objeto espiritual, pues se considera que la pieza posee una presencia propia y posee poderes mágicos asociados. Por este motivo, son considerados

que la porta, y su forma denota su procedencia –pues varía mucho de región a región-, aunque en ocasiones se combinan partes de diversos orígenes. Suelen estar realizadas en material como marfil, cuerno, metal precioso o maderas nobles que reciben un tratamiento especial. Por lo general, representan la imagen de una deidad –hinduista o local-.³²⁶ En el caso de las tipologías propiamente balinesas,³²⁷ encontramos dos ejemplares, cuyas fotografías aparecen en la bibliografía preexistente.³²⁸

Seguramente, Covarrubias adquirió esta pieza *in situ* en Bali (1930-1934), aunque a menudo eran exportadas, y frecuentemente un *keris* combinaba partes de diferentes lugares. El primero de ellos, el más sencillo, se trata de una talla en madera, que incluye una talla animal (una rana, lagarto o tortuga) sobre un pequeño pedestal con hojas talladas. El segundo, más trabajado y valioso, pertenece a una tipología muy característica denominada *kocet-kocetan*, de origen y uso exclusivamente balinés. Aunque muchos coleccionistas y aficionados, e incluso algunos autores, identifican la forma de esta tipología de *ukiran* como e quina –pues en ocasiones pueden apreciarse cuatro patas, replegadas sobre el vientre, y la testa tiene una forma especialmente parecida-, se trata en realidad de la estilización de un tipo de escarabajo local,³²⁹ forma de la deidad del Hinduismo balinés *Batara Karpa*;³³⁰ por este motivo, únicamente los miembros de la casta sacerdotal tiene permitido utilizar este tipo de empuñadura. Representado tanto en su forma adulta como, especialmente, en su fase de crisálida, se trata de una de las formas más características



Ejemplos de empuñaduras balinesas (Miguel Covarrubias, Homenaje... op. cit.)

pusaka, y son utilizados no solo en la batalla –aunque tras la llegada de las armas de fuego entraron en franco declive-, sino también como talismanes y símbolo estatutario en ceremonias políticas y religiosas. El *kris* era utilizado tanto por hombres como mujeres, y tanto por nobles como por el pueblo llano (aunque no tanto por soldados, que lo combinaban con armas más eficaces), radicando el valor de la pieza en, además de los materiales y técnicas utilizadas, la forma de la hoja (*dhapur*) y el patrón que la decora (*pamor*), en el origen y antigüedad de la misma (*tangguh*).

³²⁶ En los lugares de mayor influencia islámica es habitual encontrar diseños más abstractos.

³²⁷ Para más información sobre la clasificación de las empuñaduras según su forma, véase de Marval, Gaspard. *Ukiran: Essai de classification des poignées de kris de l'archipel indonésien*. Chalet-à-Gobet, G. de Marval, 1993.

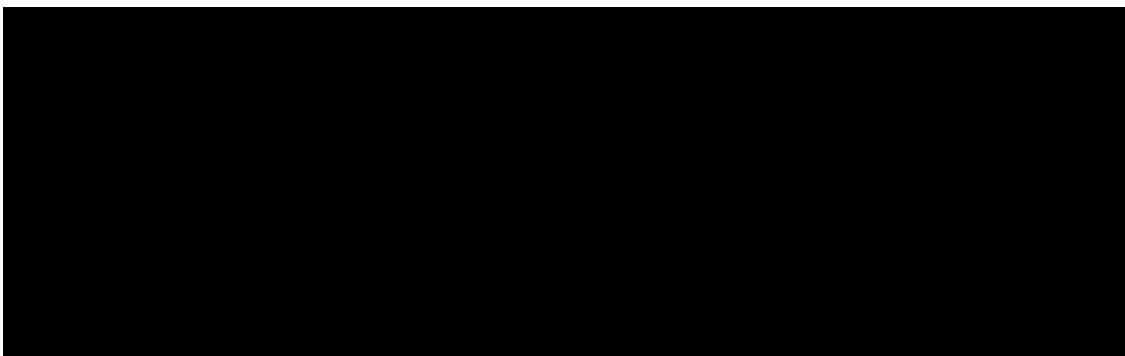
³²⁸ García-Noriega y Nieto, L. (coord.), *Miguel Covarrubias: homenaje, op. cit.*, p. 133.

³²⁹ Representa de manera esquemática un tipo de escarabajo, ya sea en su forma adulta o de crisálida: es en este caso en el que guarda una mayor relación formal con el caballo, ya que la supuesta cabeza del caballo son en realidad la cabeza y las mandíbulas del escarabajo. Seguramente, se trata de un tipo de escarabajo longicornio, el barrenador del árbol sal (*Hoplocerambyx spinicornis*), uno de los árboles más valorados en el sur y Sudeste asiático por su robusticidad y polivalencia, además de guardar profundas implicaciones religiosas en el hinduismo y en otras religiones indias como el budismo y el jainismo.

³³⁰ Según la mitología balinesa –que difiere de otros tipos de tradiciones hinduistas-, el escarabajo *Batara* –dios- *Karapa* nació de un huevo puesto por Dewi Winata –diosa-, casada con el *rishi* *Kasyapa*; sus hermanos son (*Batara*) *Garuda*, *Baatara* (*Agniya*) y *Batara Kowara*. En la versión sasak, esta tipología deriva de un tipo de insecto acuático que vive en los campos de arroz, y para los locales es considerados como un símbolo de fertilidad y prosperidad, por lo que no resulta extraño el engalanamiento decorativo de estos insectos.

del armamento balinés, habiendo sido ya registrada por autores como Nieuwenkamp o Jasper.³³¹ Pueden realizarse en diferentes materiales preciosos, como madera, marfil, oro o una combinación de ellos, incluyendo a menudo incrustaciones de piedras preciosas. Por la calidad de la fotografía, no podemos asegurar el material de esta pieza, pero por la uniformidad de la decoración se tratase probablemente de una talla, acaso en madera o marfil.

Covarrubias también coleccionó múltiples textiles de origen balinés, incluyendo tanto objetos de tipo decorativo como otros de carácter utilitario. Dentro de la primera categoría encontramos dos pinturas balinesas sobre tela –seguramente, algodón-,³³² pertenecientes al estilo tradicional, conocido como Wayang o Kamasan,³³³ que presentan escenas cortesanas –la primera, de carácter erótico, y, la segunda, de caza-, probablemente del *Ramayana* o *Mahabharata* o de un ciclo local como el del Príncipe Panjit. Como otras obras de este estilo, presentan un carácter bidimensional, y no se valen de la perspectiva ni de la incidencia de la luz, presentando colores claros y contornos remarcados, aunque utiliza una profusa mezcla de colores.³³⁴ Sin lugar a dudas, Covarrubias adquirió estas obras *in situ*, aunque posiblemente tuvieran ya cierta antigüedad en el momento de su llegada.



Pinturas de estilo Kamasan de la colección de Covarrubias (AMC, sin numerar).

Además, Covarrubias poseyó un lujoso tejido,³³⁵ cuya fotografía reprodujo en *Island of*

³³¹ Imagen de Nieuwenkamp, W.O.J. *Bali En Lombok: zijnde verzameling geïllustreerde reisherinneringen en studies omtrent Land en Volk, Kunst en Kunstnijverheid*. Amsterdam, De Zwerver, 1906, citada en Carpenter, Bruce W. *W.o.j. Nieuwenkamp: First European Artist in Bali*. Abcoude: Uniepers, 1997, p. 52 y de Jasper, J. E. y Pirmgadie, Mas. *De Inlandsche Kunstnijverheid in Nederlandsch Indië*. La Haya, Mouton & Co, 1912, fig. 325.

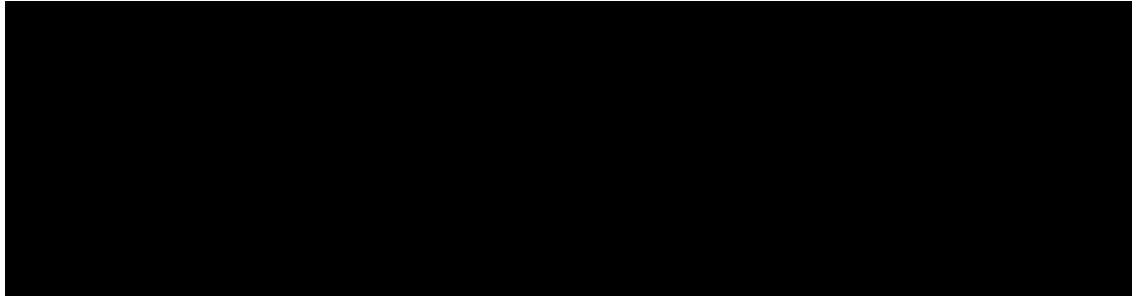
³³² Para más información, véase Campbell, Siobhan. “Craft and the archive: Museum collections and memory in a Balinese village”, *Craft•Material•MeMory*, vol. 6, 2014, pp. 183 y siguientes.

³³³ El estilo Kamasan recibe su nombre de la aldea del mismo nombre, en la que la tradición cuenta que se originó durante el reinado de Watur Renggong (1500-1559), y en donde ha sido principalmente practicado y exportado al resto de la isla. Recibe también el nombre de wayang porque imita la plástica de las marionetas del *wayang kulit*.

³³⁴ Los colores utilizados tienen todos origen natural, y deben aplicarse en un orden determinado para que no se estropeen: los azules y negros se obtienen de mecha quemada mezclada con agua de arroz, el amarillo de una roca local, el rojo de la nuez de areca, etc. La tradición dicta que determinados personajes clásicos han de representarse en un color: Ardjuna, Baladewa, Karna, y Pandu se representan amarillos, Krishna y Tualen en verde oscuro, Duryadana y Merdah en rojo... Cuando el proceso de pintado y delineado –de varias capas– ha terminado, el resultado es suavizado aplicado polvo de concha sobre la pintura, para alisarla y así prepararla para el último paso, el “decorado en detalle” (*nyawi*). Este último proceso tiene por objeto repasar y refinar tanto el fondo como la vestimenta de los personajes, presentando gran atención a diademas, tocados, pulseras, pendientes, cinturones, etc.

³³⁵ AMC, sin numerar.

Bali,³³⁶ definiéndolo como “detalle de un fino brocado en oro y seda de Klungkung. Las figuras *wayang* fueron tejidas en tela mediante el proceso del ikat: se tiñe el motivo en los hilos de seda antes de tejer la tela”.³³⁷ El proceso del ikat al que se refiere -que se utiliza en toda Indonesia-, consiste en teñir las fibras de la urdimbre –en el doble ikat se tiñe también la trama- a partir de un largo proceso de tinte y macerado que puede durar hasta cinco años.³³⁸



A la izquierda, Detalle del brocado (AMC, sin numerar); a la derecha, Detalle del calendario wuku (AMC, sin numerar).

Además, Covarrubias también poseyó –al menos-, una pareja de calendarios balineses pintados sobre tela. El primero de ellos se trata de un Calendario balinés realizado en textil, que representa el calendario *Pawukon* o *wuku*, compuesto de por 210 días y que tiene su origen en el Hinduismo balinés.³³⁹ Se trata de un calendario sumamente complicado de calcular a pesar de existir representaciones sistematizadas – como la presente-, por lo su cálculo y “uso avanzado” está limitado, prácticamente, a brahmanes, sacerdotes y curanderos. A diferencia de otros calendarios, este sistema no se divide en meses, sino en semanas, en concreto 10 semanas de diferente duración, que transcurren paralelamente y que reciben diferentes nombres; de hecho, son diez tipos de semanas concurrentes (de 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10 días), que dan comienzo el mismo día, y a las que, en algunos casos, hay que añadir días extra. Así, cada fecha en concreto coincide con un gran número de factores que determinan su valor ritual, y, por tanto, su idoneidad –o falta de ella- para llevar a cabo determinados actos. Este calendario, que figura en una fotografía,³⁴⁰ parece ser el ejemplar desde el que Covarrubias sintetizó el esquema que publicó en *Island of Bali*.³⁴¹



Detalle del calendario Palintangan (AMC, sin numerar).

El segundo, se trata de un calendario *Palintangan*, que se utiliza para determinar el carácter de cada persona según el día de su nacimiento, y para conocer que ofrendas

³³⁶ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2012, p. 216.

³³⁷ *Ibidem*, p. 216.

³³⁸ *Ibidem*, pp. 26-27.

³³⁹ Este es uno de los dos sistemas de conteo de tiempo tradicionales de Bali, siendo el otro el año “saka”, o año solar hinduista, similar en duración al nuestro, ya que está compuesto por doce meses o “lunas”, durante los cuales se rigen por las lunas llenas (*purnama*) y las lunas nuevas (*tilem*), “observación de gran importancia para la agricultura, el nyepí y las festividades de los montañeses”. Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, *op. cit.*, pp. 300-301.

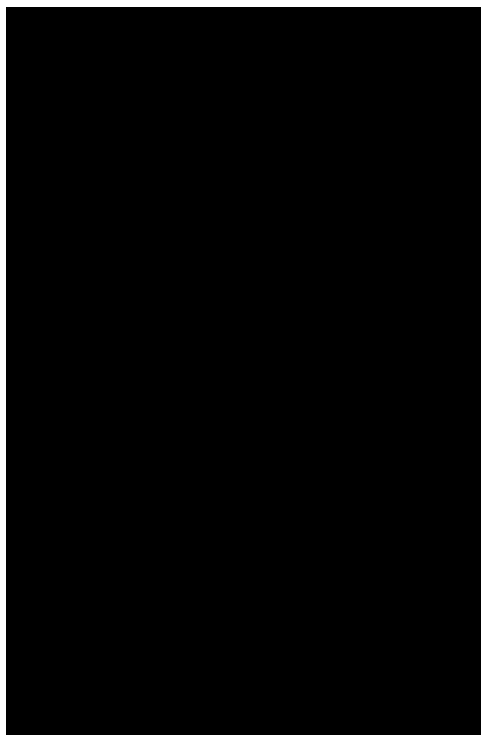
³⁴⁰ AMC, sin numerar.

³⁴¹ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, *op. cit.*, p. 303.

específicas deben realizarse para aliviar sus enfermedades y su mala suerte. Así, cada uno de los siete días de la semana tiene asociados un conjunto de atributos, como dioses, personajes teatrales, árboles o animales. Este tipo de calendarios fueron durante mucho tiempo la tipología pictórica más popular, produciéndose muchos de ellos en la aldea de Kamasan. Como se observa en la fotografía,³⁴² el ejemplar de Covarrubias (indudablemente adquirido *in situ*, y seguramente de cierta antigüedad) estaba ligeramente dañado en la zona izquierda; Debido a que el calendario se reinicia y puede utilizarse repetidas veces, estos calendarios solían realizarse con gran calidad de materiales y acabados para que la adquisición durase de por vida.

Para concluir con la colección balinesa – aunque, como hemos visto, esta debió ser mucho mayor-, sabemos que Covarrubias coleccionó también varios ejemplares de diferentes tipos de títeres, algo lógico siendo –como fue-, aficionado al ámbito teatral, y más teniendo en cuenta la enorme importancia de los diferentes tipos de teatro en Bali, a cuyas representaciones el mexicano acostumbrada asistir. Solo de uno de los cuatro ejemplares podemos asegurar que fuera de manufactura balinesa, existiendo la posibilidad de que los otros tres fueran de origen javanés, debido a que sus tipologías son más habituales en la isla vecina. Por este motivo, las analizaremos en el siguiente apartado.

Así pues, sabemos que Covarrubias poseyó al menos una marioneta de *wayang kulit*³⁴³ que figura en una fotografía³⁴⁴ y que representa a Rangda, uno de los personajes más conocidos del folclore balinés;³⁴⁵ además de ser protagonista de los miedos y temores de muchos, es el argumento principal de una de las obras teatrales más conocidas, el *Carol Arang*, que presenta la lucha de Rangda contra Barong. Las



AMC, sin numerar.

³⁴² AMC, sin numerar.

³⁴³ El *wayang kulit* está extendido por toda la actual Indonesia: *wayang* hace referencia al teatro, mientras que *kulit* significa piel, material en el que están realizadas las marionetas, que son sujetas mediante cañas. Este teatro toma sus historias principales de las grandes épicas hindús –no olvidemos que muchas islas de Indonesia fueron en su tiempo reinos indobudistas, antes de la expansión del Islam- como el Ramayana y el Mahabharata, además de historias locales, muchas veces actualizadas o metafóricas de la situación coyuntural.

³⁴⁴ AMC, sin numerar.

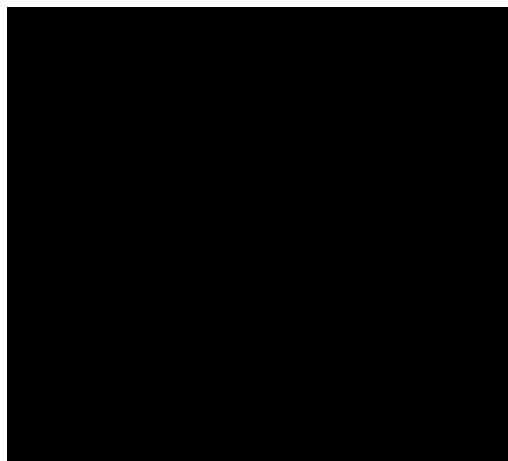
³⁴⁵ Covarrubias describiría a Rangda como “reina de los *leyaks*, sanguinaria y devoradora de niños, la viuda bruja ama y señora de la magia negra (...) el personaje más interesante de toda la isla”; de ella nos diría que es “caracterizada invariablemente como una anciana monstruosa, con rayas negras pintadas sobre su cuerpo blanco y desnudo. Anillos de pelambre negro rodeaban sus largos senos colgantes (...) completamente cubierta por su cabellera blanca, que le llegaba hasta los pies, y sólo asomaban los ojos saltones y los colmillos torcidos de su máscara. Su lengua colgaba de fuera (...). Existen dos versiones legendarias sobre el origen del personaje, ambas ambientadas en el Bali del siglo XI, bajo el reinado de Airlangga. La primera, la presenta como la vengativa madre del propio rey, repudiada por la corte por practicar magia negra; la segunda, habla de Calon Arang, una poderosa bruja viuda de terrible reputación, cuya muerte ordenó Airlangga a Empu Bharada, un hombre santo. Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, *op.cit.*, pp. 342-345.

marionetas de *wayang kulit* son realizadas en “pergamino de carabao, calado con troqueles de hierro especiales, para producir un delicado encaje que luego se pinta”;³⁴⁶ en el caso del teatro balinés –las marionetas difieren según en la región en la que hayan sido realizadas-, los títeres son más compactos y realistas, mientras que en Java son más estilizados.

Sobre este tipo de teatro de sombras, algo que Covarrubias dedicaría todo un apartado, el mexicano explicaría que:

*Se trata de una función de títeres (wayang) cuyas sombras, proyectadas en una pantalla, son manipuladas por un narrador místico, el dalang. (...) los primeros maestros hindúes aprovecharon esta forma de expresión para hacer propaganda religiosa y adaptaron las historias de la mitología hindú a representaciones dramáticas para las masas, ilustrando con marionetas los episodios de la vida de Rama y Ardjuna, A medida que fue creciendo la popularidad del wayang, éste se convirtió en teatro estilizado con una moraleja, pero jamás perdió su función mística. En las ceremonias de etapas importantes de la vida de los balineses (...) es indispensable ofrecer una función de wayang. (...) Rara es la noche en la que no se escuche en algún lugar la fluida música del wayang. (...) para los balineses el wayang es algo más que vagas sombras en una pantalla. Es el medio de expresión de su poesía clásica y de su humor burlón, pero, más importante aún, constituye el factor primordial de la educación espiritual del pueblo.*³⁴⁷

Sabemos también que Covarrubias poseyó varias máscaras balinesas, de las cuales se conserva, al menos, un ejemplar, custodiado en el Smithsonian National Museum of Natural History.³⁴⁸ En Bali, las máscaras se usan para un género teatral denominado *topeng*, en el que los actores representan obras históricas temas locales, con pantomima y diálogos cómicos, y que es el espectáculo vespertino más valorado por los hombres.³⁴⁹ Según advirtió el propio Covarrubias “un buen juego de máscaras de *topeng* se considera un tesoro, ya que sólo saben hacerlas lo mejores escultores”.³⁵⁰



Máscara balinesa de Covarrubias conservada en el Smithsonian.

En definitiva, gracias a todos los datos expuestos, podemos afirmar que la colección balinesa de Covarrubias, de la únicamente hemos podido acotar una pequeña parte, fue una de las más singulares e interesantes de su tiempo, y sin duda la mejor de esta clase en México; lo sería no solo por la variedad y calidad de sus obras, sino por las particulares circunstancias en las que fueron obtenidas. Además, es posible que muchas de las pequeñas figuras que aparecen con pésima calidad en las fotografías, pero que son de indudable fabricación en el sudeste de Asia, fueran también balinesas.

³⁴⁶ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 192.

³⁴⁷ *Ibidem*, pp. 252-255.

³⁴⁸ National Museum of Natural History, NMNH - Anthropology Dept., nº E422940-0. Este ejemplar fue regalado por Rosa a Adriana Williams, quien años más tarde lo donó con su marido al museo; mida 16,5 x 19 y está realizado en madera policromada.

³⁴⁹ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., pp. 230, 263.

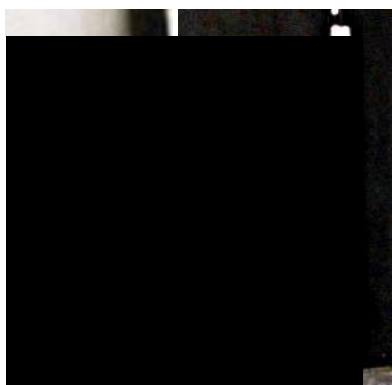
³⁵⁰ *Ibidem*, p. 266.

Otras islas de Indonesia

Si bien Bali fue la principal protagonista de la colección de Covarrubias, sabemos que el mexicano también coleccionó piezas de otras islas de la actual Indonesia. En especial, se tratará de piezas de dos islas que, como ya hemos comentado previamente, tuvo ocasión de visitar: Java y Sumatra.

En el caso javanés, encontramos ejemplares de tipos de objetos que ya describimos en el caso balinés, solo que en esta ocasión responderán a formas e iconografías plenamente balinesas. Así, como fue habitual, Covarrubias coleccionó títeres y empuñaduras de *keris* procedentes de la isla de Java, de las que conocemos algunos ejemplares.

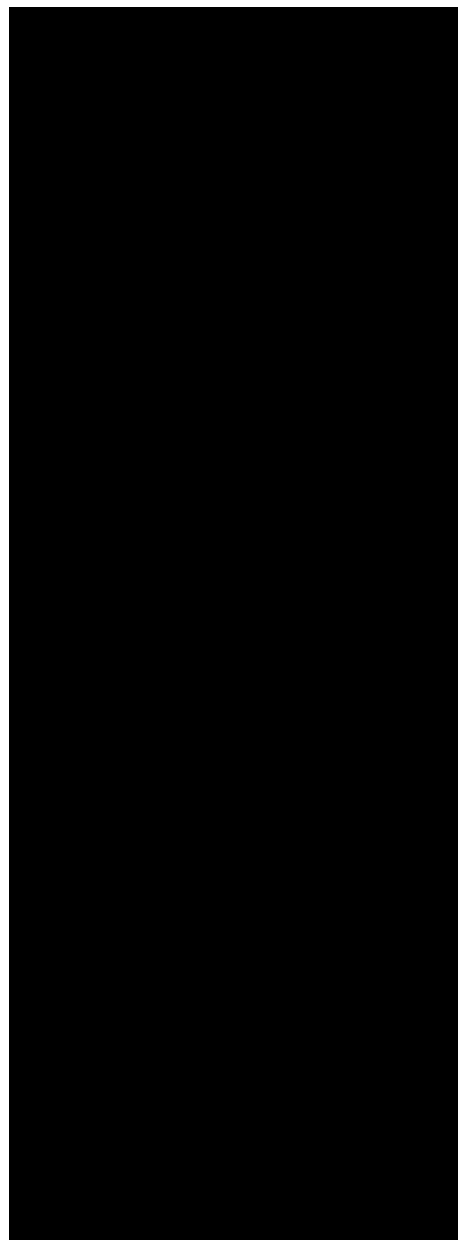
Dentro de la primera categoría, encontramos una marioneta de *wayang klitik*,³⁵¹ realizada en madera policromada y que, a pesar de los años, todavía se encuentra en un gran estado de conservación – aunque ha perdido una mano-.³⁵²



Ejemplar masculino de wayang golek (AMC n° 21713 y 29341).

que, a diferencia del *wayang kulit*, no es un teatro de sombras. Las marionetas son realizadas en madera, que se decora y viste profusamente, y son manejadas a través de cañas. Sus orígenes se legendarios se remontan al siglo XVI y a la figura del valí Sunan Kudus –uno de los más importantes “santos musulmanes” (*wali sanga*) de Indonesia y fundador de la ciudad santa de Kundus-, que alcanzó gran reputación en la zona y fue famoso por su ser un apasionante narrador, que reunía a multitudes ante sus historias; otros retrasan más de

Además,
Covarrubias tuvo –
al menos- dos
fragmentos de
marionetas de
wayang golek, que
con toda seguridad
adquirió in situ.
Este es un tipo de
teatro malayo que
utiliza marionetas
completamente
tridimensionales, y



Marioneta de wayang klitik de la Colección María Elena Rico Covarrubias.

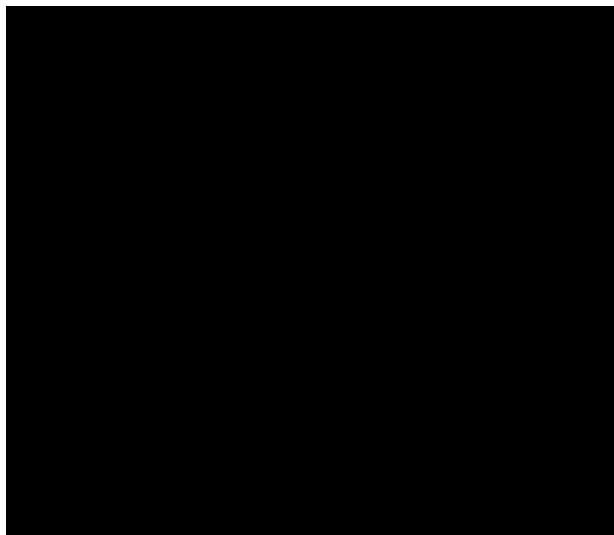
un siglo su llegada y lo consideran

³⁵¹ El *wayang klitik* es muy similar al *wayang kulit*, siendo también un teatro de sombras que cuenta historias parecidas, pero en él, las marionetas están realizadas en madera –más frágiles, pero también más sencillas de realizar que sus predecesoras. Este tipo de teatro se originó en el este de Java y la mayoría de las historias que se interpretan en este tipo de teatro tienen su origen en los antiguos reinos de la región, como Jenggala, Kediri y Majapahit.

³⁵² La marioneta se encuentra en la actualidad en la colección de María Elena Rico Covarrubias, en México D.F.

venido de China. Fuere como fuere, las evidencias más antiguas de su práctica se ubican en la costa norte de Java, donde se situaron los primeros reinos musulmanes de la isla, en donde su práctica adquirió fama gracias al género conocido como *Wayang menak*, que contaba historias de Amir Hamza, el tío de Mahoma, y que todavía se practica; más adelante, en otras regiones de la isla, comenzaron a representarse historias del *Ramayana* y *Mahabharata*, dando como resultado el *Wayang golek* actual, que está especialmente ligado a la cultura sundanesa.³⁵³

Covarrubias poseyó dos ejemplares – uno masculino³⁵⁴ y otro femenino-,³⁵⁵ que, a juzgar por su estado de conservación y por la falta de complementos, probablemente se tratasen de ejemplares antiguos o que habían recibido mucho uso. En el caso masculino, se trata de una marioneta tallada en madera, policromada –y, seguramente, dorada, a la que se ha desprovisto de la ropa y los brazos –se trata meramente del cuerpo y la cabeza-; en el caso femenino – realizado en madera



Ejemplar femenino de wayang golek (AMC sin numerar y n° 29389).



Empuñadura javanesa (Miguel Covarrubias: homenaje, op. cit.)

policromada, está igualmente desprovista de ropa y complementos, tratándose se trata meramente del cuerpo, la cabeza y los brazos, que descansan sobre una peana.

En la segunda de las categorías encontramos únicamente un objeto, una empuñadura (*hulu* o *ukiran*) de *keris* que aparece en una fotografía³⁵⁶ y que, por su forma, probablemente fuera originaria de la región de Cirebon, en Java Central.³⁵⁷ Como ya se ha mencionado, esta es una de las armas más importantes de la cultura javanesa, y por lo general, representan la imagen de una deidad en cuclillas –hinduista o local-, pero en Cirebon suelen adoptar la forma de un *ráksasa*, ser mitológico demoniaco del Hinduismo y Budismo,³⁵⁸ como sucede en este ejemplar, realizado en madera.

Por otro lado, las piezas de Sumatra coleccionadas nos menos numerosas, pero, igualmente, muy representativas de algunas de las diferentes culturas de la isla, como la *batak*, además de ser más

³⁵³ Para más información, véase Osnes, Beth. *The Shadow Puppet Theatre of Malaysia: A Study of Wayang Kulit with Performance Scripts and Puppet Designs*. Jefferson, McFarland & Co., Publishers, 2010.

³⁵⁴ Aparece en fotografías el AMC (AMC n° 21713 y 29341).

³⁵⁵ Aparece en fotografías el AMC (AMC sin numerar y n° 29389).

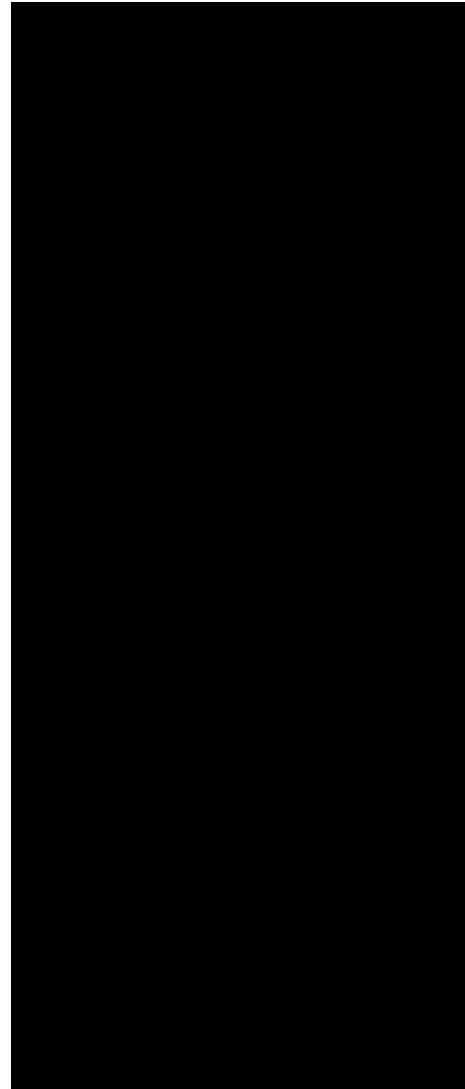
³⁵⁶ García-Noriega y Nieto, L. (coord.), *Miguel Covarrubias: homenaje, op. cit.*, p. 133.

³⁵⁷ de Marval, Gaspard. *Ukiran: Essai de classification des poignées de kris de l'archipel indonésien. op.cit.*

³⁵⁸ Un *ráksasa* es un ser demoniaco de las antiguas religiones de la India, terriblemente belicosos y devoradores de humanos y carne podrida, enfrentados con muchos de los protagonistas de los textos épicos. Pueden cambiar de forma a voluntad y realizar hechizos, y son conocidos por perturbar sacrificios, profanar tumbas, hostigar sacerdotes y poseer humanos.

espectaculares. Seguramente, fueron adquiridas *in situ*, durante la visita de 1931 previamente comentada. La primera de ellas se trata de una empuñadura de *keris* sumatrina realizada en marfil tallado y que todavía se conserva;³⁵⁹ por su forma, es sin duda originaria de Sumatra, probablemente de la zona de Palembang.³⁶⁰ Aunque, como ya hemos mencionado, por lo general representan la imagen de una deidad posicionada en cuclillas, en Sumatra –por su fuerte tradición musulmana– adquieren un carácter mucho más abstracto, siendo muy popular la iconografía conocida como “Jawa Deman”-a la que pertenece este ejemplar-, sobre cuyo significado existen varias teorías; la tradición dice que se trata de una deidad medio pájaro – medio hombre (probablemente, Garuda), en cuclillas y abrazada, mientras que para otros es una representación de una *naga*.³⁶¹

Los otros objetos procedentes de Sumatra consisten en un conjunto de varas rituales *batak*, de los que se conserva al menos un ejemplar. Covarrubias debió poseer varias de estas varas, tal como atestiguan alguna fotografía³⁶² y los recuerdos infantiles de María Elena Rico Covarrubias;³⁶³ se conserva al menos un ejemplar en el Fowler Museum de Los Ángeles,³⁶⁴ seguramente el mismo que Covarrubias inmortalizó en *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas*.³⁶⁵ Covarrubias lo describe como un bastón de brujo *toba batak*, ejemplo de talla con figuras dispuestas en serie.³⁶⁶ Efectivamente, esta *tunggal panaluan* es una vara de carácter ritual que utilizan los sacerdotes *batak* del norte de Sumatra. Tradicionalmente, están



La empuñadura de *keris* sumatrina (Colección María Elena Rico Covarrubias; Miguel Covarrubias: homenaje, op. cit.)

³⁵⁹ La pieza pertenece, todavía, a la colección de María Elena Rico Covarrubias, y además fue ya mostrada en García-Noriega y Nieto, L. (coord.), *Miguel Covarrubias: homenaje, op. cit.*, p. 133.

³⁶⁰ de Marval, Gaspard. *Ukiran: Essai de classification des poignées de kris de l'archipel indonésien. op.cit.*

³⁶¹ Skeat, Walter W. *Malay Magic: Being an Introduction to the Folklore and Popular Religion of the Malay Peninsula*. Londres, Macmillan, 1900.

³⁶² AMC, n° 21529.

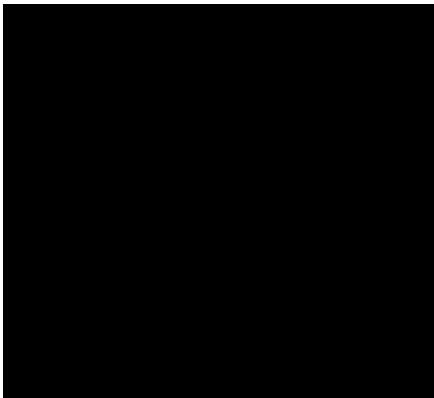
³⁶³ En su madurez, Covarrubias llevaría consigo a la casa de la calle Zamora y atemorizarían a su joven sobrina María Elena Rico. Esto nos fue relato tanto en persona, en una entrevista personal, como en una charla dada por la propia María Elena Rico Covarrubias, cuyo texto nos proporcionó: “If he have told me about all the places from where he have brought all the strange things he owned. Where those long sticks came from, with craved masks and crests made from real hear, which he kept behind the door of his bedroom, and which frightened me too much.” Rico Covarrubias, María Elena. Panel impartido en el San Antonio Museum of Art (Texas), el domingo 25 de octubre de 2015.

³⁶⁴ Fowler Museum at UCLA. Miguel Covarrubias Collection. X74.L360.

³⁶⁵ Covarrubias, Miguel. *El águila, el jaguar y la serpiente: Arte Indígena Americano, América del Norte: Alaska, Canadá, Los Estados Unidos, op. cit.*, p. 45.

³⁶⁶ *Ibidem*, pp. 44-45.

realizadas en madera tallada - representándose una sucesión de figuras humanas y animales, que este caso son ocho figuras humanas-, decoradas con crin de caballo y trazas de cerebro humano, obtenidos de sacrificios rituales.³⁶⁷



Posible figura dayak (AMC, n° 21713 y sin numerar.)

Junto con los balineses, estos son los únicos objetos de la colección de Covarrubias que podemos afirmar con certeza que fueran de origen indonesio, aunque según los testimonios hubo muchos más objetos de Java, Bali, Célebes y las Molucas.³⁶⁸ También se ha indicado que una de las figuras en madera que aparece en varias fotografías,³⁶⁹ pudiera ser una estatua de ancestros (*hampatong*) de los dayak de Borneo, pero el escaso detalle de las mismas no nos permite asegurarlo, la que parece una pieza bastante genérica.³⁷⁰



Arriba, tunggal panaluan de Covarrubias. A la izquierda, el conservado en el museo Fowler; a la derecha, en The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas.

³⁶⁷ La catalogación del Fowler Museum señala que la pieza tiene 180 cm de alto y realizada en madera, plumas, cabello humano y tela de algodón: data de finales del s. XIX a principios del s. XX. Berns, Marla C., World Arts, *Local Lives: The Collections of the Fowler Museum at UCLA*. Los Ángeles, Fowler Museum, 2014.

³⁶⁸ Del Valle, Rafael Heliodoro, “Diálogo con Miguel Covarrubias”, *op. cit.*, pp. 4-5.

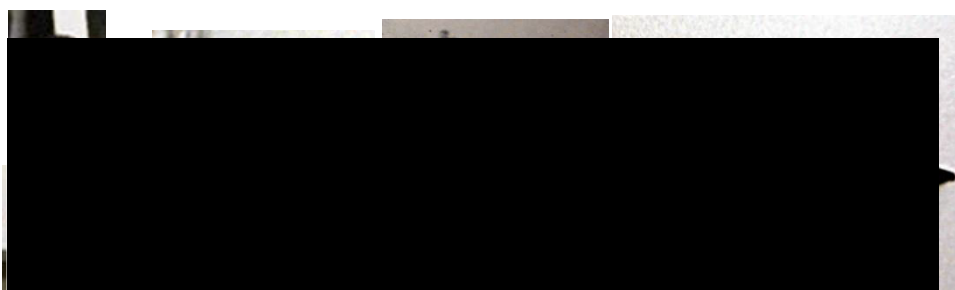
³⁶⁹ AMC, n° 21713 y sin numerar.

³⁷⁰ Agradecemos a Ramón Vega por esta información.

Otros lugares del Sudeste asiático

Además de los mencionados, Covarrubias poseyó otros objetos procedentes de diferentes regiones del Sudeste asiático. Entre ellos, destaca el tenedor ceremonial bontoc, que ya mostró en *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas* como ejemplo de talla con figura dispuesta en series,³⁷¹ que es posible que adquiriera *in situ* durante su parada en Filipinas. A pesar de su nombre, el tenedor se trata de una tipología que no aparece en la zona sino a partir del siglo XIX, por influencia española, y que se produce en grandes cantidades para el comercio turístico; tampoco hay certeza de que estos artefactos, a pesar de su decoración, hayan tenido un uso ritual.³⁷² El ejemplar de Covarrubias, realizado en madera tallada, poseía un mango con una decoración de tres figuras antropomorfas -seguramente, mujeres-superpuestas, mientras que el tenedor, propiamente dicho, cuenta con cuatro puntas de tamaño desigual.

Otros de los objetos que figuran en las fotografías provenían – probablemente-, de Tailandia (Siam, en aquellos momentos), como la pequeña figura alada, realizada probablemente en madera, que figura en una fotografía³⁷³ junto a una representación de Phra Phrom, encarnación tailandesa del dios hinduista Brahma, con sus características cuatro cabezas.³⁷⁴ Esta última estuvo acompañada de una figurilla similar, con la que compartió peana; la calidad de las dos fotografías en las que figuran no nos permite adivinar su material.³⁷⁵ Seguramente también proviniesen de Tailandia otros objetos que apenas se aprecian en las fotografías,³⁷⁶ como una placa con una cabeza en relieve o unas pequeñas cabezas esculpidas, seguramente de tipo búdico o similares a las de las figuras de ancestros funcionarios de estilo chino.³⁷⁷



El tenedor bontoc de Covarrubias en The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas.

Diferentes objetos tailandeses, algunos de difícil identificación (“El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, op. cit., AMC n° 29389 y 21317).

³⁷¹ Covarrubias, Miguel. *El Águila, El Jaguar Y Las Serpiente: Arte Indígena Americano, América Del Norte: Alaska, Canadá, Los Estados Unidos*, op. cit., pp. 44-45.

³⁷² Ruiz Gutiérrez, Ana. *El Tráfico Artístico Entre España Y Filipinas, 1565-1815*. Tesis Doctoral de la Universidad de Granada (Granada), 2005.

³⁷³ “El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, op. cit.

³⁷⁴ Brahma es considerado el dios creador dentro del hinduismo, y como el principio creador de la Trimurti. Se le describe con cuatro cabezas, cada una de las cuales mira a los diferentes puntos cardinales y cada una representa un aspecto diferente de la deidad. Brahma no goza de una gran devoción actual en la India, pero si lo hace en la tradición hinduista de Tailandia bajo el nombre Phra Phrom, al que se le ofrece incienso, velas, flores de jazmín y leche de coco.

³⁷⁵ “El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, op. cit.

³⁷⁶ AMC n° 29389 y 21317.

³⁷⁷ De nuevo, agradecemos a Ramón Vega esta información.

China

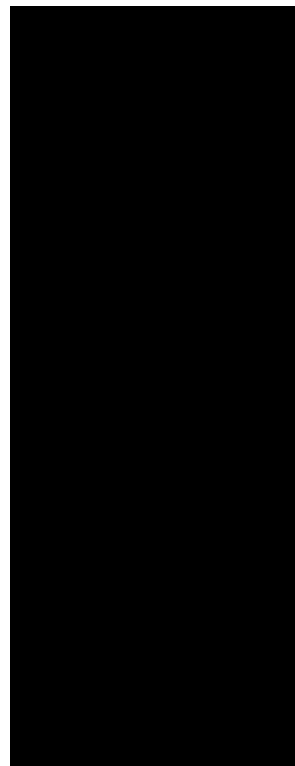
La colección China de Covarrubias, de un tamaño considerable, aunque no tan singular como la del Sudeste asiático, estuvo compuesta esencialmente por objetos tradicionales. procedentes de una fascinación consciente y manifiesta por el imaginario oriental. Esta sección puede dividirse, grosso modo, en tres categorías que corresponden a la cronología de los objetos.

Objetos arqueológicos

Dentro de esta categoría encontramos un único objeto, aunque seguramente hubo mucho más, propiciado por la situación de expolio e irregularidades en el mercado de antigüedades que se llevó a cabo en China durante el gobierno de Chiang Kai-shek, propiciado por personajes como C.T. Loo –cuyas publicaciones y acciones siguió con atención Covarrubias.

En este caso, se trata de un fragmento de espátula de hueso con bajo-relieve, que data de la Dinastía Shang (1766-1046 a. C.) procedente de la provincia de Hunan. Actualmente en paradero desconocido –hay uno extremadamente similar en el Museo de Arte de la Universidad China de Hong Kong-, Covarrubias lo mostró en *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas*, como ejemplo de pieza artística con rostros dispuestos en series, que relacionó con representaciones de Chac en Yucatán.

³⁷⁸ El frente de la pieza está decorado con grecas intercaladas con cuatro *t'ao-t'ieh*, un motivo decorativo que aparece en objetos de hueso y bronce de las dinastías Zhou y Shang, habitualmente en piezas rituales. Se trata de una representación de rostros zoomorfos, estilizada hasta tal punto que no se reconoce qué animal se representaba originalmente, que se divide en dos mitades simétricas y siempre se repite en series.³⁷⁹ Originalmente, se atribuyó a estas espátulas un sentido ritual, aunque algunos investigadores más recientes las identifican como lanzaderas para telares. No sabemos en qué momento pudo ser adquirido por Covarrubias, ya que tanto en China como en Estados Unidos se comercializaron este tipo de antigüedades.



La espátula de hueso en The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas.

Objetos artísticos de la Dinastía Qing y la República de China (1750-1935)

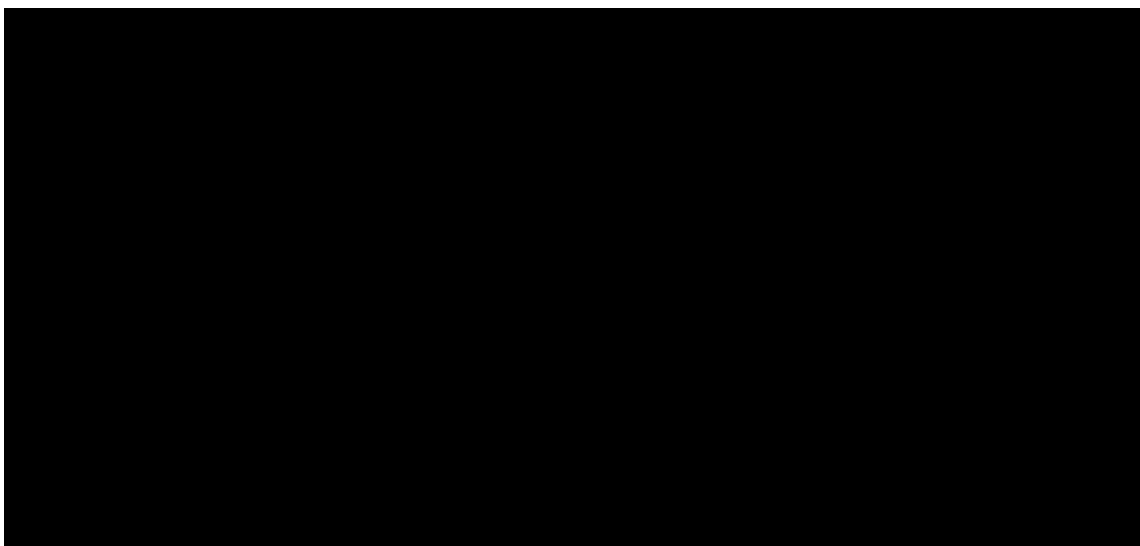
Dentro de esta categoría encontramos varios objetos que poseen una clara intencionalidad artística –aunque se trata indudablemente de objetos producidos en masa, y, en muchas ocasiones, fueron realizados para un consumo exterior. Los objetos de esta categoría no son precisamente originales, sino que corresponden a las tipologías más coleccionadas

³⁷⁸ Covarrubias, Miguel. *El Águila, El Jaguar Y Las Serpiente: Arte Indígena Americano, América Del Norte: Alaska, Canadá, Los Estados Unidos*, op. cit., p. 46.

³⁷⁹ Existe mucho debate sobre el significado del motivo, aunque se acepta su relación con el contexto ritual, sin que exista consenso: para algunos es un mero resultado del proceso de fundido, mientras que para otros representa las máscaras que llevaron los chamanes o dioses-reyes, los animales usados en los sacrificios o bien animales mitológicos. Literalmente, la palabra (饕餮) significa “ogro glotón”, pero no se conoce qué nombre recibió en la época en la que se utilizaba como iconografía, pues la identificación de la palabra con el motivo data del siglo III a.C.

por amantes del arte y aficionados de los finales de siglo XIX y buena parte del XX, predominando el gusto por los materiales y acabados nobles, como el marfil, la porcelana o el esmalte.

La primera de estas piezas resulta una pequeña figurilla tallada en marfil, dispuesta sobre su peana original de madera, realizada a medida, que todavía se conserva en la colección de María Elena Rico Covarrubias y que ya fue mostrada en una publicación.³⁸⁰ Representa un desnudo femenino, de características similares a las “muñecas de diagnosis” –aunque con un físico más aniñado–, pero por el sostener un paño y la postura probablemente represente a una bañista, presentando un menor carácter erótico que otras figuras del periodo. La figura mide, aproximadamente, unos 3 x 3 x 10 cm, y presenta el brazo izquierdo fragmentado, presentando también algunas grietas en el veteado, así como bastante suciedad en las incisiones. Por la plástica de sus facciones, seguramente se trate de una pieza de finales del siglo XVIII; indudablemente, se trata de un ejemplar anterior a la vista de Covarrubias. Desconocemos cuando fue adquirida por Covarrubias, ya que, a lo largo del siglo XIX, muchas de estas piezas fueron exportadas y comercializadas fuera de China.



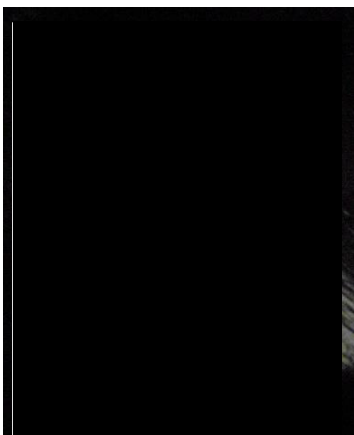
La figurilla en la actualidad, vista desde diferentes caras (Colección María Elena Rico Covarrubias).

También en la colección de María Elena Rico Covarrubias aparece un pequeño tabor chino de perfil ovoide, con cuello corto y ancho, cubierto con una tapadera cupuliforme con un asidero en forma de esfera. El cuerpo presenta una densa decoración floral en tonos rojos y verdes, decoración que se repite en la parte superior de la tapadera. Sobre los hombros se dispone una banda horizontal con decoración geométrica y floral, mientras que la base se decora con una alternancia de rectángulos blancos y rojos sobre fondo verde. Cuenta con una pequeña peana a juego en madera, realizada a medida y que recibe decoración vegetal tallada. Se encuentra realizado en loza, imitando la porcelana del periodo Kangxi (1662 - 1722); no obstante, cuenta con una cubierta finamente craquelada a imitación de las cerámicas japonesas de Satsuma, muy de moda desde finales del siglo XIX. Debido a la marca que se encuentra en la parte inferior, casi con toda seguridad, se trata de una pieza realizada para la exportación entre finales del siglo XIX y la década de los 1920's,

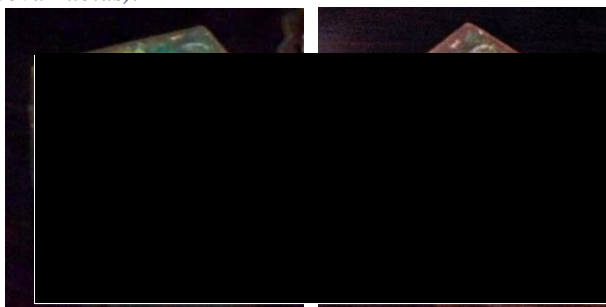
³⁸⁰ García-Noriega y Nieto, L. (coord.), *Miguel Covarrubias: homenaje, op. cit.*, p. 133.

estando más cerca de esta última.³⁸¹ Probablemente, fue adquirida por Covarrubias en Estados Unidos entre 1924 y 1950, aunque la compra seguramente se realizó en la década de los 1930's o a principios de los 1940s.

Además, Covarrubias poseyó dos pequeñas cajitas metálicas de carácter decorativo de origen chino, que todavía hoy permanecen en la colección de María Elena Rico Covarrubias. La primera es un ejemplar realizado en metal –probablemente, latón-, que mide 4,5 x 6 x 3 cm y cuenta con escritura ideográfica en la base. De forma prismática y bordes redondeados, en su tapa se encuentra grabada una escena paisajística, protagonizada por un potrillo o un caballo reclinándose. Debido a que no cuenta con una marca para la exportación en Estados Unidos, seguramente fue adquirida por Covarrubias en China (1930-1934) o recibida como regalo, pero indudablemente es de fabricación contemporánea a Covarrubias. La segunda se trata de una pequeña cajita (3 x 4 x 4 cm) realizada en latón, que recibe decoración realizada con esmalte campeado en cinco de sus caras, incluyendo la tapa. La decoración esmaltada presenta motivos florales y en ella, sobre un fondo azul celeste, se disponen las flores (blancas y rojas) y sus hojas (verdes). No sabemos en qué momento pudo ser adquirida por Covarrubias, aunque en la década de los 30 fueron muy populares, por lo que pudo ser comprada durante sus viajes a China.



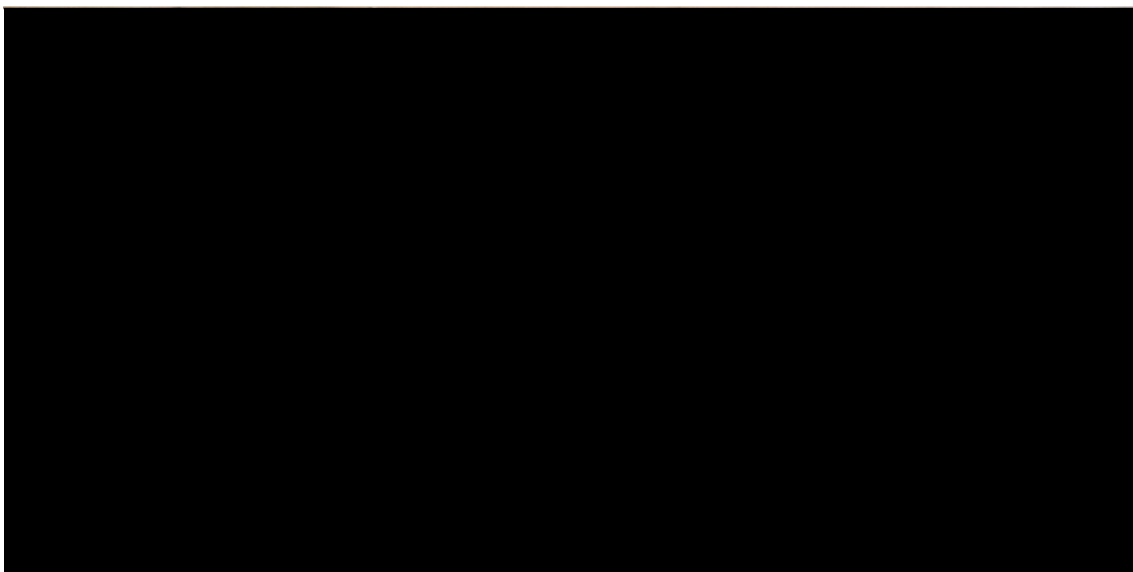
Arriba, a la derecha, el tabor chino de Covarrubias, con el sello de la base; abajo, las dos cajitas metálicas (Colección María Elena Rico Covarrubias).



³⁸¹ Oficialmente, todas las cerámicas chinas realizadas para ser exportadas en Estados Unidos entre 1894 y 1919 debían llevar la marca “CHINA”, que a partir de ese año se sustituyó por “Made in China” (hecho en China); no obstante, se conservan ejemplares muy posteriores con la misma marca. No obstante, los cuatro caracteres ideográficos que aparecen se utilizaron a partir de finales del siglo XIX para atribuir un origen Ming a cerámicas contemporáneas; estilísticamente, estos coinciden con los que se estamparon en la década de los 1920's, por lo que esta datación parece la más probable. Para más información, véase Nilsson, Jan-Erick. “Marks on Later Chinese Porcelain”. Gotheborg.com [sitio en línea]. 2000-2008. Disponible en línea en: <http://gotheborg.com/marks/20thcenturychina.shtml> [accedido por última vez el 14/06/2015]

Asimismo, Covarrubias poseyó varias xilografías chinas, correspondiendo al menos una de ellas a la cronología propuesta para este periodo. Conservada en la colección de María Elena Rico Covarrubias, se trata de una xilografía de carácter popular realizada a cuatro tintas sobre papel, en un estilo similar al de los grabados chinos de año nuevo.³⁸²

A juzgar por la plástica y estado de conservación, posiblemente fue realizado en las primeras décadas del siglo XX, pudiendo, por tanto, haber sido adquirido por Covarrubias en China; no obstante, esta obra fue enmarcada en bambú por el propio Covarrubias, recibiendo el mismo enmarcado que otras obras de cronología posterior, por lo que podría también tratarse de una adquisición tardía, fechado en la década de los 1950, cuando Covarrubias sintió una renovada pasión por China y adquirió obras y libros por encargo desde la República Popular de China.

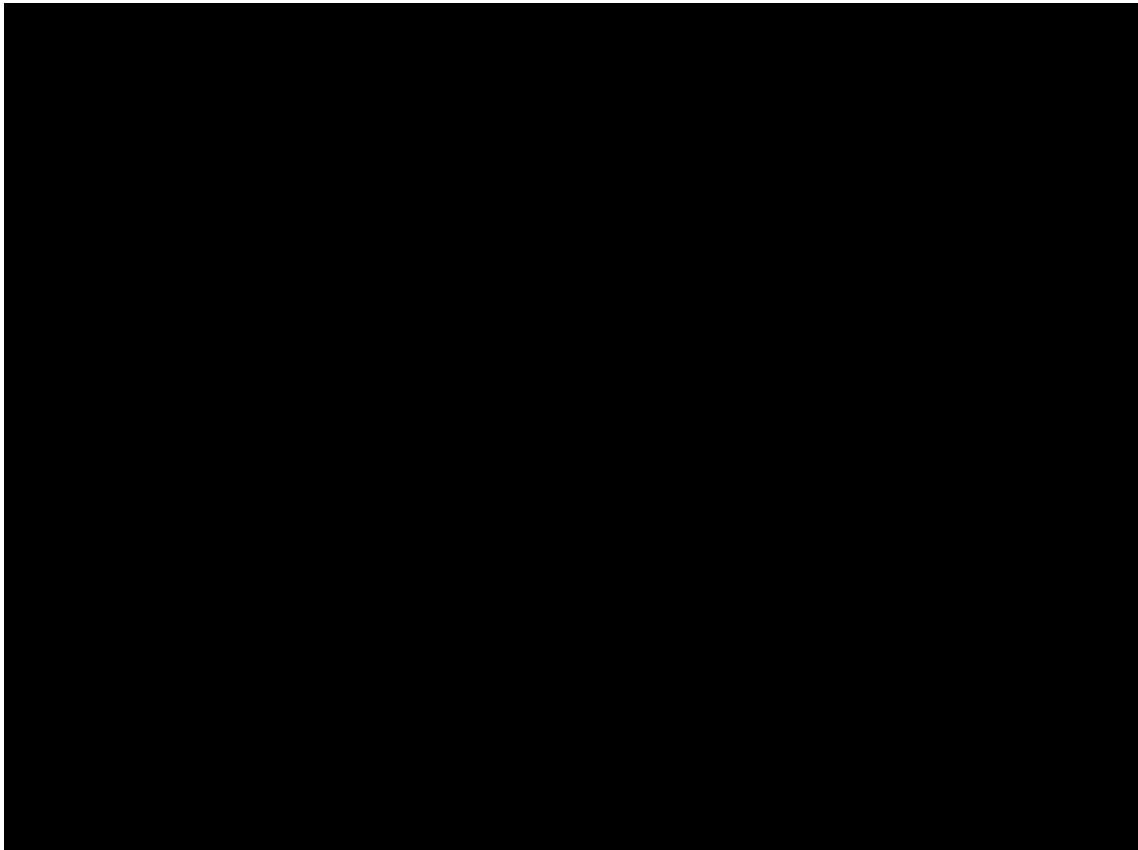


Xilografía china (colección de María Elena Rico Covarrubias)

Para completar esta sección, no podemos evitar una tipología de gran interés, a medio camino entre el documento, la obra de arte y el souvenir académico: los calcos, o frotados, de relieves de antiguas tumbas. Sabemos que Covarrubias poseyó varios de este tipo – uno de ellos se conserva actualmente en la colección de María Elena Rico Covarrubias-, pero la colección se separó tempranamente. Desde hace cientos de años, esta técnica ha sido utilizada en China, para preservar, estudiar y dar a conocer antiguas inscripciones y relieves, llegando a ser, ocasiones, más importante y relevante que el objeto calcado en sí. Así, desde hace siglos, los académicos chinos, pero también los guías turísticos e incluso saqueadores de tumbas han utilizado carboncillo, tinta en barra y papel vegetal para hacer reproducciones de algunos antiguos y olvidados monumentos. En concreto, el ejemplar que aquí mencionamos, de unos dos metros de largo, es un calco de las muy conocidas y llamadas “Wu Family Shrines”, de las cuales existen calcos en múltiples

³⁸² En China, las estampas Año Nuevo son una forma artística popular muy arraigada. El término se usa para referirse a una variedad independiente de pintura tradicional que se imprime y pintura en las fachadas e interiores de las casas en vísperas de año nuevo, confeccionadas por artesanos locales, y reflejan la vida urbana y rural. Este tipo de estampa no solo es vistoso –llaman la atención por su colorido- y rico en contenido, sino también en significación cultural e histórica, remontándose su origen al siglo XI a.C. Para más información, véase *Estampas de Año Nuevo*. Madrid, Cooperación Editorial, 2011.

colecciones importantes.³⁸³ Estas capillas constituyen una pequeña necrópolis ubicada en la provincia de Shandong, al norte de China, y se consideran construidas en la segunda mitad del siglo II d.C., durante la Dinastía Han. Contienen algunos de los mejor conservados relieves Han de la época, ya que el interior de las estructuras estuvo completamente cubierto de bajorrelieves con escenas cotidianas, mitológicas, históricas, filosóficas y decorativas.³⁸⁴ Desconocemos como y cuando Covarrubias pudo adquirir este calco, ya que muchos de ellos salieron del país tras el Levantamiento de los Boxers (1898-1901).³⁸⁵



Arriba, ejemplar del Museo de Arte de la Universidad de Princeton; abajo, ejemplar de Covarrubias (colección de María Elena Rico Covarrubias)

³⁸³ Por ejemplo, en el Museo de Arte de la Universidad de Princeton se conserva un set completo, con las 44 imágenes, una de las cuales es exactamente igual a la de Covarrubias, aunque este último debió recortarle la parte superior. "Wu Family Shrines" pictorial stones, Princeton University Art Museum, Far Eastern Seminar Collection, 2002-307.1-.50. Disponible en línea en <http://etcweb.princeton.edu/asianart/selectionsdetail.jsp?ctry&pd&id=1124952> [último acceso el 09/03/2017]

³⁸⁴ No se conoce que sucedió con esta necrópolis desde su construcción hasta la Dinastía Song (960–1279), cuando estos cacos comenzaron a circular y se convirtieron en un método muy utilizado para estudiar la antigüedad china; no obstante, los calcos no fueron identificados con los relieves de los que provenían hasta 1786, cuando el arqueólogo Huang Yi (1744–1802) anunció su descubrimiento. Desde entonces, se ha intentado identificar y reconstruir el conjunto arqueológico –ya que algunos de los relieves estaban ya fuera del país- *in situ*, con los consecuentes problemas de restauración e interpretación. Liu, Cary Y., Nylan, Michael y Barbieri-Low, Anthony, *Recarving China's Past: Art, Archaeology, and Architecture of the "Wu Family Shrines"*. Princeton / New Haven, Princeton University Art Museum; Yale University Press, 2005.

³⁸⁵ Esta rebelión comenzó y tuvo lugar en gran parte en la provincia de Shandong, en la que se encuentran estos monumentos.

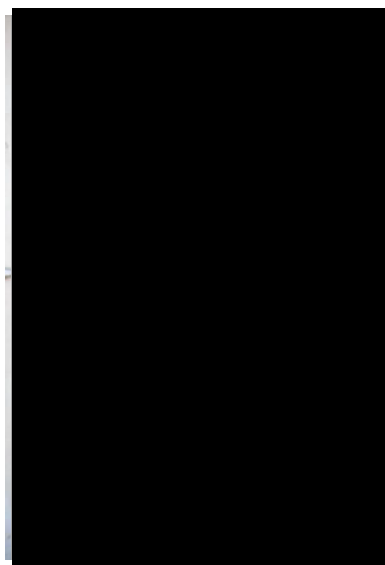
Objetos de mediados del siglo XX, producidos en la República Popular de China

Dentro de los objetos más contemporáneos, encontramos xilografías –acabadas y retocadas con pintura a mano- e impresiones fotomecánicas de series de arte contemporáneas, que el artista enmarcó como verdaderas pinturas. Dentro del primer grupo encontramos dos piezas de pequeño tamaño, que por su plástica parecen posteriores a las visitas de Covarrubias a China; estas, como la xilografía anterior fueron enmarcadas por el propio Covarrubias en unos marcos de bambú. La primera de ellas se trata de una xilografía sobre papel realizada a tres tintas, con retoques a mano de tinta azul; representa a un personaje habitual en los grabados de año nuevo, sobre cuyo significado y nombre hay numerosas interpretaciones; porta entre sus manos un rollo en el que está escrito el concepto 和氣 (*He Qi*, armonía o armonioso). El otro caso se trata de una xilografía con muchos detalles pintados añadidos, también realizada sobre papel, y menos convencional, en la que aparecen tres personajes. No sabemos cómo ni por qué Covarrubias adquirió estas obras, aunque es probable que fuera por encargo durante los últimos años de su vida; en la actualidad, continúan en la colección de María Elena Rico Covarrubias.

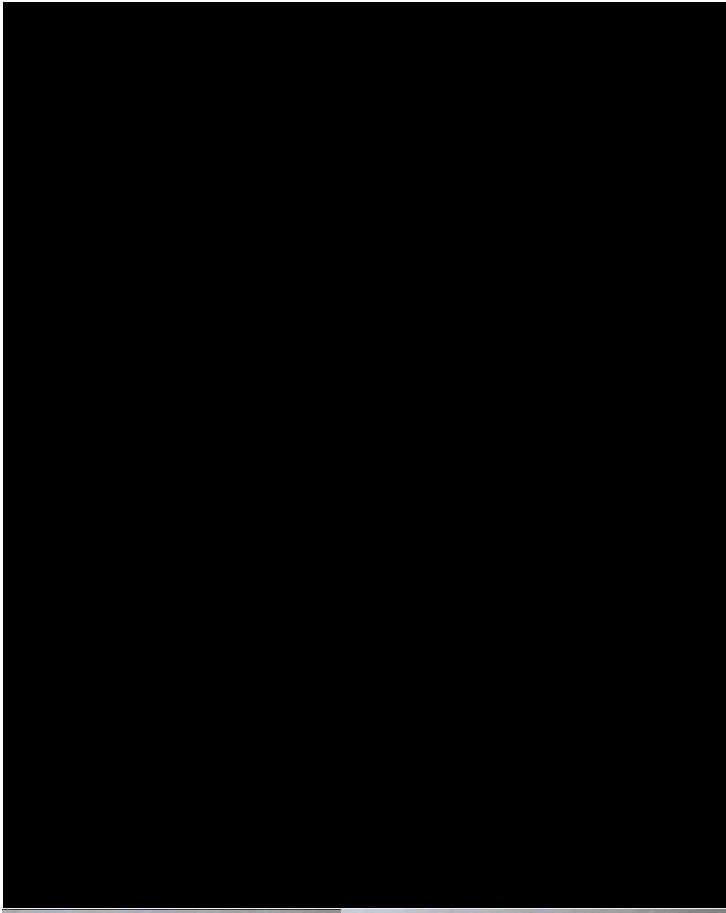


A la izquierda, xilografía con 和氣, en el marco que le otorgó Covarrubias; a la derecha, xilografía con pintura de tres personajes (colección de María Elena Rico Covarrubias).

También en la colección de María Elena Rico Covarrubias se conservan, enmarcadas, dos impresiones de una serie de pinturas sobre personajes religiosos chinos, de la que sabemos que Covarrubias poseyó numerosos ejemplares. Debido a que entre sus últimas posesiones dejó también la información oficial que publicitaba esta serie, emitida por una de las empresas colaboradoras con el gobierno de la República Popular de China, sabemos que estas imágenes fueron adquiridas por encargo, durante los últimos años de la vida de Covarrubias. Como puede apreciarse en el material publicitario –en el que, no obstante, no aparecen los



Publicidad de la serie (Colección María Elena Rico Covarrubias).



ejemplos aquí comentados-, cada una de las imágenes representa a uno o varios personajes religiosos de manera esquemática y sobre un fondo de color, acompañados de otros detalles como objetos, elementos naturales o trazos caligráficos. Como es habitual, los personajes son representados mediante convenciones, llevando en muchas ocasiones maquillaje operístico. Las dos piezas tienen tamaños ligeramente diferentes, pero ambas rondan los 9'5 x 22'5 cm.

Además, existe un objeto sumamente extraño que escapa a toda clasificación, pero que, por su iconografía ubicamos como chino. Se trata de una pintura en papel que se encuentra actualmente en la colección de María Elena Rico Covarrubias, y

Reproducciones de pinturas de personajes religiosos (Colección María Elena Rico Covarrubias).

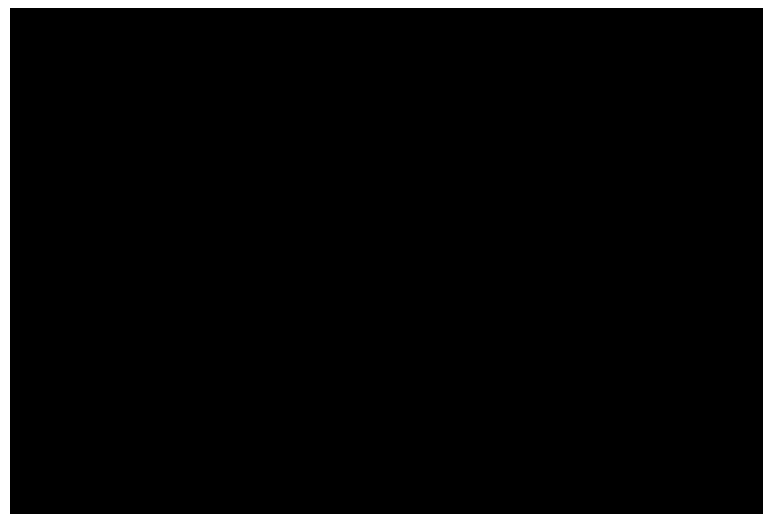


que representa a una mujer tocando la flauta. Esta obra –como puede apreciarse, un fragmento de alguna obra mayor-, es una de las mayores singularidades de la colección de Covarrubias por su particular carácter híbrido, pues posee rasgos iconográficos típicos de China, Persia e India. Probablemente, debido a la plástica utilizada –ligada a la miniatura india, pero más propia de la década de los 50-, se trate de una reelaboración moderna de alguna antigua pintura mural del centro de China, probablemente de un personaje cortesano o extranjero –en este caso, una mujer tocado una flauta-, lo que podría explicar la combinación de tan diferentes elementos culturales. Se desconoce cómo llegó hasta Covarrubias, pero él mismo la enmarcó y ha pertenecido hasta la actualidad dentro de la colección, por lo que resulta indudable su pertenencia a la misma.

Pintura de difícil identificación (Colección María Elena Rico Covarrubias).

Otras regiones de Asia-Pacífico

Aunque varios testimonios³⁸⁶ aseguran que Covarrubias llegó a reunir una gran colección de arte oceánico, únicamente hemos podido catalogar una de las piezas. Se trata de un remo con decoración geométrica pintada, que por su forma parece ser de origen maorí. La canoa (*waka*) fue el principal medio de transporte entre los maoríes, utilizada tanto para grandes migraciones como para la guerra y otras

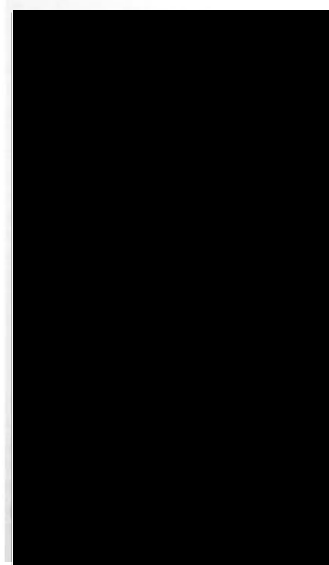


A la izquierda, fotografía del estudio Covarrubias; a la derecha, detalle del remo (AMC n° 21384).

actividades cotidianas. El principal medio propulsión de las mismas fueron los remos, habiéndolos largos (destinados a la conducción) y cortos (destinados a la propulsión), como sucede en este caso. Realizados en maderas duras, por lo general no recibían decoración, aunque algunos remos se pintaban, y no era infrecuente que los de carácter ceremonial recibieran ornamentación incisa.³⁸⁷

Generalmente, se trata de remos planos, pero los mejor elaborados cuentan con un lado de la pala en ángulo o redondeado. No conocemos dónde o cómo fue adquirido por Covarrubias, pero la pieza estuvo en su estudio de la calle Zamora, pues se aprecia en una fotografía.³⁸⁸

Por último, hay una pieza extremadamente valiosa y de gran antigüedad de la que no hemos podido encontrar rastro,³⁸⁹ pero que, de haber pertenecido efectivamente a la colección de Covarrubias la habría convertido, sin duda, en una de las más singulares no solo del México sino del mundo, procedente del norte del subcontinente indio. De marcado carácter arqueológico, representa a una figura masculina en posible posición de baile o meditación, como indica la postura de sus manos. La escultura, realizada en bronce a la cera perdida, ha perdido las piernas, pero mantenía en buen estado el resto del cuerpo. Presenta una indudable plástica indoasiática, relacionada la Civilización



La pieza indostánica (Miguel Covarrubias: homenaje, op. cit).

³⁸⁶ Fernando Gamboa mencionaría que “Fue (...) exquisito e infatigable coleccionista de objetos de arte (...) de Oceanía” y del Valle mencionaría haber visto “Los ídolos de madera que trajo de Nueva Guinea, una cabeza tatuada que halló en Nueva Zelandia”. Poniatowska, Elena., *Miguel Covarrubias: vida y mundos*, op. cit., p. 85; del Valle, Rafael Heliodoro, “Diálogo con Miguel Covarrubias”, op. cit., 8.

³⁸⁷ Barclay-Kerr, Hoturoa. 'Waka – canoes - Waka equipment', *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*. Sitio en línea, disponible en: <http://www.TeAra.govt.nz/en/waka-canoes/page-7> [último acceso el 07/11/2016]

³⁸⁸ AMC n° 21384.

³⁸⁹ La pieza continúa en paradero desconocido, pero fue mostrada en García-Noriega y Nieto, L. (coord.), *Miguel Covarrubias: homenaje*, op. cit., p. 133.

del Valle del Indo, siendo muy similar a las producidas en Mohenjo-daro³⁹⁰ y en Daimabad.³⁹¹ Aunque sospechamos de su identidad, y sería más que osado calificarla como procedente de alguno de los yacimientos clave de esta civilización –es decir, como perteneciente al contexto cultural tardo-Harappa, 2500-1800 a.C.),³⁹² sin duda alguna presenta una plástica arcaizante previa a la India Clásica de las dinastías Maruya y Chola, que tampoco es posible asociar a los escasos artefactos de la Edad del Hierro. Seguramente, fue de pequeño tamaño, de entre 10 y 20 cm de alto.

Conclusiones

A lo largo de este capítulo hemos podido ver cómo, a pesar de constituir una de las facetas más desconocidas de la vida de Covarrubias, podemos considerar al mexicano como un ávido coleccionista de arte no-occidental, que durante sus viajes y a lo largo de su vida llevó una incansable labor de colección de toda una serie de materiales culturales y artísticos, muchos de los cuales le servirían como fuente de inspiración para su obra o como medio de conocimiento para su producción ensayística. Dentro de su colección, de la que apenas ha sido posible recomponer una pequeñísima parte de la sección de arte asiático y oceánico, predominaron las manufacturas populares y piezas arqueológicas.

Dentro de los tipos de piezas coleccionadas, encontramos esculturas de diferentes deidades y otros objetos rituales –especialmente, de origen balinés, aunque también budistas e hinduistas-, empuñaduras profusamente labradas –javanesas y balinesas-, marionetas, marfiles y cerámicas de china, pintura tradicional balinesa (y otros textiles decorados de gran valor) y xilografía popular china, muñecas y juguetes tradicionales, pequeñas cajitas decorativas, diferentes tallas artesanales procedentes de distintos lugares del Sudeste asiático y Filipinas, así como una serie de objetos arqueológicos de gran antigüedad procedentes de China e India. Dichos objetos se encuentran realizados mediante diferentes técnicas, utilizando materiales tan diversos como madera, hoja de palma, metal fundido, marfil, hueso, porcelana, latón, esmalte y papel.

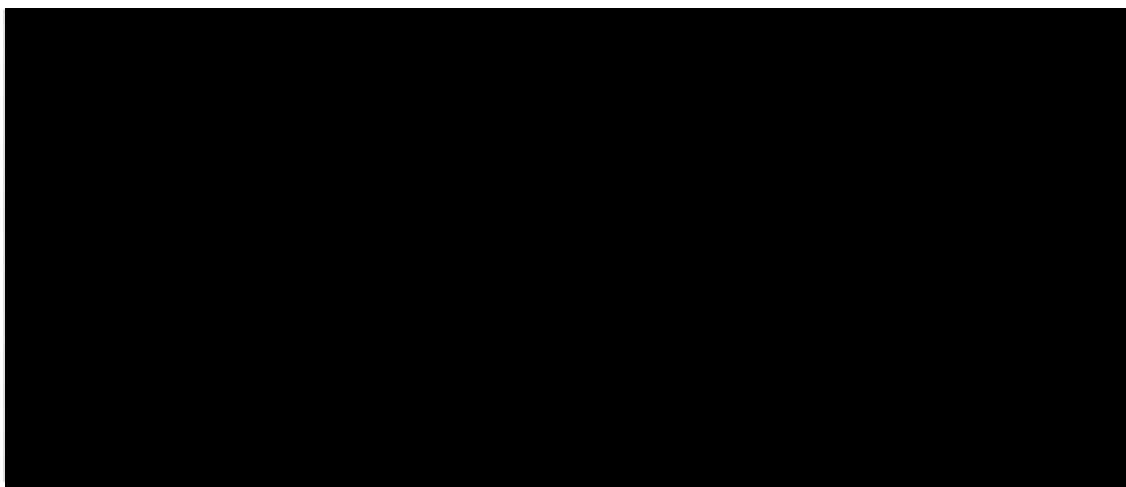
En definitiva, la colección de Covarrubias constituyó un caso excepcional dentro del coleccionismo mexicano, debido a la variedad geográfica y tipológica de los objetos, que no se limitaron a los habitualmente coleccionados por los amantes del Extremo Oriente;

³⁹⁰ Apenas se conocen tres esculturas en bronce pertenecientes a esta cultura, aunque estas demuestran un dominio técnico más que sobresaliente para la época. Dos de ellas fueron encontradas en Mohenjo-daro y representan a jóvenes mujeres desnudas, que han sido interpretadas como bailarinas, siendo la más célebre de ellas es la conocida como Bailarina de Mohenjo-daro, encontrada en 1926 por Ernest Mackay, que hoy se conserva en el Museo Nacional de Nueva Delhi. En Chanhudaro se encontró una tercera figura, en este caso masculina. En los tres casos se trata de figuras desnudas –aunque llevan adornos como brazaletes y collares, que adoptan poses y gestos muy marcados, y con un rostro de rasgos parecidos: un matojo de pelo rizado, frente ancha, ojos grandes, nariz achatada y pómulos definidos. McIntosh, Jane. *The Ancient Indus Valley: New Perspectives*. Santa Bárbara, ABC-CLIO, 2008, p. 281.

³⁹¹ Ubicado en el estado de Maharashtra, Daimabad es uno de los yacimientos arqueológicos más importantes de la India pre-védica. Fue descubierto en 1958 por B. P. Bopadikar y ha sido excavado en tres ocasiones; los resultados de dichas excavaciones permiten suponer que la cultura del Valle del Indo se extendió, en época tardía, hacia el sur en la meseta del Decán. Lo más conocido del yacimiento es la llamada “Reserva de Daimabad”, un conjunto de cuatro objetos de bronce de enorme calidad artística descubiertos en 1974 por un granjero local. Aunque existen dudas sobre su cronología, suelen datarse en la fase tardo-Harappa, pero presentan un tamaño y definición superiores a los bronces de Mohenjo-daro y Chanhudaro; se trata de un carro con dos bueyes y un conductor, un búfalo de agua sobre cuatro ruedas, un rinoceronte también con ruedas y un elefante. Yule, Paul. *Metalwork of the Bronze Age in India*. Munich, Beck, 1985.

³⁹² De los más de mil yacimientos conocidos relacionados con esta cultura del Bronce, los más relevantes son Mohenjo-daro, Harappa, Chanhudaro, Brahminabad, Ganeriwala, Dholavira, Rakhigarhi y Jognakhera,

precisamente, será este carácter etnográfico, ligado a los temas que interesaron a Covarrubias como antropólogo, lo que la diferencia de las principales colecciones de arte asiático contemporáneas en México, como fueran las de su colega José Juan Tablada, Dolores Olmedo, Alvar Carrillo Gil o Gonzalo Obregón.³⁹³



José Juan Tablada, Miguel y Rosa Covarrubias, Alvar Carrillo Gil y Diego Rivera fueron algunos de los grandes coleccionistas de artes no occidentales de México.

Mientras que Tablada³⁹⁴ y Carrillo Gil³⁹⁵ se caracterizaron, esencialmente por un coleccionismo avanzado, aunque canónico de estampa japonesa –tipología de moda por

³⁹³ Desarrollamos este tema extensamente en Peiró Márquez, Marisa. “Colecciones y coleccionistas de arte asiático en la Ciudad de México (1910-1970): un panorama general”, *op. cit.*

³⁹⁴ Tradicionalmente, se ha considerado a Tablada como el iniciador de las corrientes orientalistas y japonistas en México, aunque su papel mesiánico ha sido cuestionado en repetidas ocasiones. En el transcurso de su vida, Tablada reunió una interesante colección de arte japonés, que, según Rodolfo Mata, podría ser una de las primeras colecciones importantes de América Latina. Dentro de la misma, destacó una importante cantidad de *ukiyo-e*, hoy custodiada en la Biblioteca Nacional de México, que ha sido estudiada por una serie de investigadores capitaneados por Rodolfo Mata, Amaury A. García y Shin’chi Inagaki. Esta se compone de un total de 225 piezas, en su mayoría *ukiyo-e*, tanto independientes como pertenecientes a álbumes y libros ilustrados. Esencialmente, se trata de obras del periodo Meiji, que pertenecen a algunos de los autores más famosos de este periodo y el anterior, como Kunichika, Chikanobu, Kunisada II, Kuniyoshi, Hiroshige, y Hokusai, y que presentan temas característicos del momento, como actores del teatro kabuki, mujeres bellas, paisajes y escenas costumbristas; existe un breve catálogo online resultado de la investigación que puede consultarse en línea en el siguiente sitio: <http://www.tablada.unam.mx/ukicol/index1.html> [último acceso el 20/10/2016]. En la actualidad, la colección está siendo objeto de nuevas investigaciones.

³⁹⁵ Carrillo Gil alcanzó gran reconocimiento no solo en el campo de la medicina, sino, especialmente, como uno de los principales coleccionistas de arte contemporáneo de México. Para albergar su colección, en 1969 encargó la creación del museo que hoy lleva su nombre, que se inauguró en 1974. Aunque el grueso de su colección de arte es estrictamente contemporáneo, también sobresale un numeroso grupo de obras de arte japonés, compuesto por 279 estampas y 23 *kakemonos*. Carrillo Gil habría comenzado a adquirir arte japonés durante visitas a París y los Estados Unidos, pero compraría la mayor parte de la colección durante un viaje a Japón que realizó en 1955; al año siguiente, la colección se exhibió públicamente por primera vez, en el Palacio de Bellas Artes. Esta está conformada por obras de más de ochenta artistas japoneses (entre los que destacan grandes nombres, como Harunobu, Hiroshige, Hokusai, Utamaro, Kunisada III, Moronobu, Sadanobu, Sharaku, Kunichika u Ogata Korin) y se compone de piezas en diferente estado de conservación, entre las que destaca una gran cantidad de *bijin-ga* de diferentes autores y los diez tomos del artista sino-francés Zao Wou ki. Buena parte de su colección puede visualizarse en línea en la página del museo. http://www.museodeartecarrillogil.com/co_index.html [último acceso el 20/10/2016]. Para un estudio detallado de su labor y significación social de coleccionista, véase Garduño, Ana. *El Poder del coleccionismo de Arte: Alvar Carrillo Gil*. México D.F, UNAM, 2009; para un estudio sobre su colección

la que Covarrubias no pareció haber sentido un gran interés-, Obregón³⁹⁶ y Olmedo³⁹⁷ sí que mostraron un mayor interés por el mismo tipo de piezas decorativas chinas que interesaron a Covarrubias, pero el primero se centró en los marfiles y biombos del periodo virreinal mientras que la segunda resulta el perfecto ejemplo del gusto acumulativo altoburgués. A pesar de que apenas hemos podido documentar su colección de arte oceánico, Covarrubias permaneció en la memoria reciente no solo como un gran experto en el mismo –algo que justificaremos en apartados posteriores-, sino como un ávido coleccionista, rivalizando sus posesiones con las del propio Bronislaw Malinowski, que acabarían formando parte de aquella Sala de los Mares del Sur que proyectase el mismo Covarrubias. En cuando sus otras colecciones importantes –la de arte prehispánico y la de arte indígena norteamericano-, Covarrubias tuvo la mala suerte de que compitieran en esplendor con las de dos grandes expertos, que además le fueron muy queridos; nos referimos, respectivamente, a Diego Rivera y Wolfgang Paalen –con el que trabajaría en la revista *Dyn*-. En definitiva, esta colección de arte asiático, por su carácter etnográfico, fue única en el México de su tiempo, haciendo sobresalir a Covarrubias por encima de otros coleccionistas de arte; no obstante, el azaroso destino de la colección impide poder recomponerla en su totalidad.

japonesa, véase Inagaki, Shinichi y Kim, Edgardo G. *Ukiyo-e: Estampa japonesa*, México D.F., Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1993.

³⁹⁶ El abogado, historiador y conservador Gonzalo Obregón Pérez ocupó varios cargos de importancia, que resaltan su interés y autoridad en el estudio del arte mexicano virreinal, por aquel entonces todavía una materia incipiente: elaboró el inventario de tesoros artísticos del Arzobispado de México, acometió varias reorganizaciones integrales de museos, dirigió el Departamento de Estudios Artísticos de la Universidad Iberoamericana, y fue Director de Museos Regionales del INAH, entre muchos otros cargos y méritos. Además, fue un prolífico autor y coleccionista, reuniendo una lograda y importantísima colección de arte, especialmente mexicano, tanto de época virreinal como del siglo XIX. Tras su muerte, el multimillonario y empresario Carlos Slim adquirió buena parte de su colección, con la intención de hacer un museo, algo que lograría algunos años más tarde, con la apertura del Museo Soumaya, que hoy custodia la colección de Obregón. En su colección, dentro del ámbito oriental, destacaron dos categorías principales: el mobiliario novohispano, dentro del que sobresalen piezas con influencias orientales en conchados y taraceas y exquisita colección de biombos –algunos de origen asiático-, y los marfiles –tanto de época virreinal como muy posteriores-. Estos constituyen un grupo de varios de centenares de piezas, repartidas entre aquellos de temas y creación puramente asiática, casi todos datados en los siglos XIX y XX, entre los que destacan figuras asociadas a la mitología y al folclore de China y Japón, en su mayoría concebidas y realizadas para el disfrute del público occidental, y piezas de imaginería cristiana de las piezas de las escuelas luso-india e hispano-filipina, que datan del periodo virreinal y que fueron, por norma general, objetos de culto.

³⁹⁷ Aunque la musa, empresaria y mecenas Dolores Olmedo no es recordada como coleccionista de arte oriental, llegó a reunir una exuberante colección de arte asiático – eminentemente de carácter decorativo-, que inexplicablemente no ha recibido estudios. La misma, que en la actualidad pertenece a la familia de Olmedo, ha estado expuesta durante largo tiempo en lo que fueran sus dependencias personales, ubicadas en un edificio del Museo Dolores Olmedo. Este se articula en dos estancias principales (el salón-recibidor y el dormitorio de la coleccionista), en las que se disponen, tal como estuvieron en vida de Olmedo, más de trescientos objetos artísticos de origen asiático (chino –principalmente-, indio, japonés y singapurense). La colección está compuesta esencialmente de marfiles, porcelanas y otras cerámicas, jades y otras piedras duras, muebles y tallas de maderas labradas y lacadas, vidrios y hasta bronce, que componen esculturas, biombos, mobiliario y otros objetos decorativos, muchos de ellos contemporáneos a Olmedo o de poca antigüedad. Dentro de la misma, sobresalen especialmente los marfiles, presentes en multitud de tipologías decorativas y de diversos orígenes geográficos: destacan por su número y calidad, numerosos colmillos de elefante delicadamente decorados –esencialmente, de origen chino e indio-, pero son igualmente interesantes las esculturas de deidades, emperadores y muñecas de diagnóstico chinas, así como una pequeña pero variada colección de *netsukes* japoneses. Parece ser que Olmedo sintió predilección por determinadas iconografías humanas y animales, entre las que destacan los elefantes, caballos, perros y leones. Por el carácter de las piezas, se desprende que Olmedo debió adquirirlas durante su madurez, cuando viajó por el mundo (aunque nunca visitó China o India). Aunque algunas de ellas presentan un mero carácter decorativo, otras muchas manifiestan una singular intencionalidad artística y un considerable valor histórico.

4. MIGUEL COVARRUBIAS, CREADOR

A pesar de su corta vida, Covarrubias fue desde muy joven un prolífico e incansable creador de todo tipo de obras artísticas de los más variados formatos y temáticas, entre las que –como veremos- Asia-Pacífico tendrá un protagonismo especial. En este capítulo, llevamos a cabo un análisis pormenorizado de los centenares de obras que Covarrubias produjo sobre Asia-Pacífico. Para ello, exhumamos y catalogamos todas las imágenes disponibles –buena parte de ellas inéditas– de temática asiática y oceánica producidas por Covarrubias, adentrándonos en los diferentes formatos y tipologías utilizados, así como en sus características formales, iconografías presentadas e iconología de las mismas. Además, profundizamos en la historia de la producción de buena parte de estas imágenes, intentando así conocer las motivaciones de las diferentes personas y organizaciones implicadas, así como establecer qué fuentes existieron para la realización de las imágenes, intentando, con ello, comprobar la autenticidad y verosimilitud de la información que proyectan. Esto será posible por la existencia de toda una serie de materiales que nos permiten estudiar el proceso de documentación y creación técnico-artística de Covarrubias, así como sus motivaciones y estrategias creativas y laborales. Para una mejor comprensión, hemos estructurado esta faceta de creador artístico de acuerdo a las tipologías y formatos para las que estuvieron originalmente destinadas las creaciones.

Así, en un primer apartado, estudiamos las ilustraciones de Covarrubias para revistas, abordando la que fue una de las principales y más conocidas –y reconocidas- ocupaciones. A lo largo de este apartado estudiamos cómo Covarrubias produjo imágenes sobre diferentes regiones geográficas (China, India, Bali, los Mares del Sur, Filipinas, Próximo Oriente, Japón...) y sobre personajes relacionados con ellas, que tuvieron diferentes intencionalidades. Este análisis pretende poner de manifiesto no solo la importancia del artista, que aparece en algunas de las revistas más importantes de su tiempo, sino la vigencia de la temática asiático-pacífico en las publicaciones de sociedad y noticias norteamericanas. Debido a la difusión de las mismas, las imágenes sobre Asia y Oceanía realizadas por Covarrubias que fueron publicadas en revistas, alcanzarían un gran reconocimiento, llegando muchas veces a formar parte del imaginario popular sobre ciertas regiones.

En el siguiente apartado analizamos las imágenes de los libros de temática asiática y pacífica realizados por Covarrubias. A pesar de que esta no fue una de las temáticas más conocidas de las tratadas por el autor, estos diez libros corresponden a la cuarta parte de la prolífica obra de Covarrubias como ilustrador de libros. Estas obras pertenecen a diferentes ámbitos temáticos, geográficos –China, Oceanía y varias regiones del Sudeste asiático– y disciplinares, habiendo entre ellas tanto novelas, como ensayos contemporáneos e incluso libros de corte científico: también fue muy diferente su éxito comercial, así como la implicación de Covarrubias en las obras. La mayoría de estos libros fueron comercializados por editoriales de gran alcance, lo que permite resaltar, por un lado, la importancia y autoridad de Covarrubias como ilustrador de temáticas “exóticas”, y por otro, la enorme difusión de la que gozarían muchas de las imágenes e iconografías. Además, abordamos una serie de proyectos de ilustración de libros que Covarrubias no llegó a realizar.

En el apartado siguiente, abordamos la figura de Covarrubias como pintor, estudiando tanto sus pinturas de caballete, como su carácter como muralista, plenamente desarrollado en los seis murales que realizó para la Exposición Internacional de San Francisco de 1939. Si bien Covarrubias no es especialmente conocido como pintor de caballete, de sus viajes alrededor del mundo derivan toda una serie de óleos, gouaches y acuarelas que sirven para completar sus visiones sobre regiones como Bali, Java, Filipinas, Japón y Siam. A pesar de su tono costumbrista, por su representación minuciosa de la vida cotidiana y por su atractivo uso del color, estas pinturas alcanzaron un gran éxito, lo que contribuyó a cimentar la imagen de Covarrubias como artista primitivo y amante de lo exótico. Por otro lado, en nuestro análisis de los murales realizados para la Exposición Internacional de San Francisco, aunamos y cotejamos las investigaciones preexistentes que ubicaban política e ideológicamente este proyecto, concentrándonos tanto en el proceso de elaboración de los murales (tanto en el sentido técnico como en el documental y procesual, que ha sido posible recomponer) como en el resultado de los mismos, analizando las representaciones de las diferentes regiones geográficas. Todo ello permite conocer mejor la progresiva formación de Covarrubias como antropólogo y experto en las artes y culturas de los pueblos de América, Asia y Pacífico.

A continuación, en el siguiente apartado, abordamos la relación de Covarrubias con el arte de carácter comercial, analizando para ellos los anuncios que realizó para varias empresas –The Hawaiian Pineapple Company y The Container Corporation of America–, además de un importante encargo realizado para la promoción turística de Indonesia –que le permitió desplegar sus profundos conocimientos sobre la región- y de sus diseños para telas para los almacenes Franklin Simon & Co, algo que pone de manifiesto el éxito alcanzado por el artista.

Por último, hemos abordamos su exhaustivo trabajo como autor de dibujos y bocetos de toda clase. Este apartado permite no solo completar lo analizado en los anteriores, sino comprender el proceso creativo y de documentación del artista, ya que muchos de sus bocetos corresponden a apuntes del natural, así como a copias de diferentes elementos, en tonos más o menos formales y rigurosos, que corresponden a diferentes etapas de la creación artística y de la formación intelectual. Además, también permite conocer proyectos que no saldrían a la luz, incluyendo muchos gustos de Covarrubias que no siempre encontraron una salida comercial.

En definitiva, a lo largo de este capítulo hemos realizamos no solo una catalogación y sistematización de las imágenes que sobre Asia-Pacífico produjo el artista –sacando a la luz muchas imágenes inéditas, o que no habían aparecido ni sido tenidas en cuenta en publicaciones previas–, sino que recomponemos, en la medida de lo posible, los procesos y motivaciones –tanto comerciales como personales– que llevaron a la realización de las mismas. Esto nos permite, analizar y valorar la imagen –así como su nivel de rigor y verosimilitud– que de estas regiones del mundo se transmitió al público, estudiando el impacto de las imágenes producidas por Covarrubias. Por último, todo ello nos permite conocer y ubicar el papel y valor de la obra de temática asiático-pacífica dentro del contexto global de la producción artística de Covarrubias.

Miguel Covarrubias, ilustrador de revistas

Una de las más importantes, y, por tanto, reconocidas facetas de Covarrubias fue la de ilustrador en revistas y periódicos. Junto a la ilustración de libros, que abordaremos en el siguiente apartado, fue, durante mucho tiempo, el principal sustento del mexicano, faceta que le granjearía la fama y que haría que, rápidamente, sus obras se cotizasen más que las de artistas reconocidos como Picasso;³⁹⁰ también fue la faceta que facilitó su contratación para otros menesteres más o menos relacionados, como la ilustración de libros o la escenografía.

Desde los comienzos de su trayectoria artística, Covarrubias publicó para numerosos periódicos y revistas, tanto en México³⁹¹ como en Estados Unidos,³⁹² y sus ilustraciones aparecieron en publicaciones de países como Francia, España, Alemania o Hungría. Covarrubias se inició en los periódicos y revistas como caricaturista e ilustrador de sociedad, por lo que apenas unas pocas de las varias centenas de ilustraciones que realizó corresponden a la temática asiático-pacífica que abordamos en esta tesis. No obstante, debemos advertir que, a pesar de los diferentes contratos de exclusividad, Covarrubias trabajó para los principales grupos editoriales de revistas ilustradas norteamericanas del momento, como Condé Nast, Hearst Publications, Crowell-Collier Publishing Company o Time Inc.

Realizar un recorrido por sus diferentes ilustraciones nos permitirá observar, como en otros apartados, la evolución de Covarrubias como artista y antropólogo, tanto en términos formales como temáticos. Como es lógico, las ilustraciones de cada momento no constituyen casos aislados, sino que responden a las diferentes derivas artísticas, ideológicas y personales que atraviesa Covarrubias en cada uno de los momentos, y que permiten abordar de una forma diferente, y más profunda, su biografía y trascendencia cultural. Así, encontraremos ilustraciones dentro de temáticas transversales de la obra de Covarrubias, como la caricatura de sociedad, los retratos de celebridades, la propaganda política, la danza, la antropología y etnografía, la cartografía o la ilustración de relatos; las mismas van desde sencillas ilustraciones planistas en blanco y negro hasta elaboradas representaciones etnográficas y cartográficas a todo color.

En las próximas páginas repasaremos y analizaremos las ilustraciones de temática asiática y oceánica que Covarrubias realizó para diferentes publicaciones de origen estadounidense (*Vanity Fair*, *Vogue*, *Life*, *Fortune*, *Harper's Bazaar*, *Town & Country*, *The American Magazine*, *Collier's*, *Asia*, *Theater's Art Monthly*, *The Lamp*), mexicano (*Tricolor*, *Nuestro México*, *Futuro*) y chino.

³⁹⁰ Williams, Adriana. *Covarrubias*. Austin, University of Texas Press, 1994, p. 52.

³⁹¹ De las diferentes publicaciones mexicanas para las que trabajó Covarrubias podemos citar *Policromías*, *La Falange*, *Cáncer*, *Zigzag*, *El Universal Ilustrado*, *El Mundo*, *Forma*, *Mexican Life*, *Mexican Folkways*, *Revista de Revistas*, *Rotográfico*, *Tiempo*, *Américas*, *Fantoche*, *El Universal*, *Letras de México*, *El Nacional*, *Novedades*, *Impacto*, *Excelsior*, *Hoy*, *Nuestro México*, *Tricolor*, *Futuro*, *Dyn*, *Cuadernos Americanos* o *México en el Arte*.

³⁹² A su llegada a Estados Unidos, Covarrubias realizó ilustraciones para diferentes periódicos y revistas. Entre los primeros, podemos encontrar ilustraciones para *Brooklyn Times-Union*, *New York Evening Telegram*, *Brooklyn Daily Eagle*, *New York Times*, *New York World*, *New York Evening Post*, *New York Herald Tribune*, *New York Tribune*, *New York Herald* o *Los Angeles Daily Times*. Entre sus participaciones en revistas, podemos citar *Shadowland*, *Screenland*, *Current Opinion*, *Moving Picture World*, *The Nation*, *The New Masses*, *Vanity*, *Vogue*, *The New Yorker*, *Modes and manners*, *Theater Magazine*, *Delineator*, *Current Controversy*, *House and Garden*, *Fortune*, *Theater Arts Monthly*, *Time*, *Life*, *Harper's Bazaar*, *Town & Country*, *The American Magazine*, *Collier's*, *Asia* o *The Lamp*.

Condé Nast

El grupo editorial Condé Nast sería el principal editor de Covarrubias, gracias a dos de sus principales revistas, *Vogue*, y, sobre todo, *Vanity Fair*.³⁹³ Precisamente, Covarrubias daría el pasó a la fama gracias a la oportunidad que le fue concedida para publicar en *Vanity Fair*, revista de la que se convertiría en ilustrador asiduo hasta una serie de desacuerdos que se produjeron a principio de la década de los 1930 y que coincidieron con los viajes de Covarrubias a Bali³⁹⁴ y su progresivo interés por la antropología, que derivó en una menor producción de carácter editorial, aunque la colaboración con Condé Nast se prolongaría hasta finales de la década de los 1940 y el momento en el que Covarrubias ya no regresaría a los Estados Unidos.

Vanity Fair

Como avanzábamos –y como han recogido la mayoría de publicaciones especializadas–, fue su participación en *Vanity Fair* la que concedió a Covarrubias un vertiginoso salto a la fama. Fundada en 1913 por Condé Nast a partir de una revista de moda anterior, fue especialmente durante la década de los 1920 y los primeros años de los 1930, de la mano del editor Frank Crowninshield,³⁹⁵ cuando *Vanity Fair* se convirtió en una de las

³⁹³ Condé Nast es un grupo editorial creado en 1909 por el editor Condé Montrose Nast, mediante la compra de la revista *Vogue*. En los años siguientes, al grupo editorial se añadían otras revistas como *House & Garden* –adquirida en 1915–, *Vanity Fair* –fundada en 1914–, *Glamour* –fundada en 1939– o *The New Yorker* –fundada en 1925–, para muchas de las cuales también trabajaría Miguel Covarrubias. Preocupado tanto por la calidad de sus clientes como de sus contenidos y resultados, Condé Nast invirtió una gran cantidad de dinero en mejorar las calidades de papel e impresión, siendo sus publicaciones algunas de las primeras en incluir grandes porcentajes del contenido a color, incluso durante los peores años de la Gran Depresión. Aunque algunas publicaciones, como *Vanity Fair*, desaparecieron como consecuencia de la crisis, el grupo es hoy todavía mucho más poderoso que antaño, y algunas de sus publicaciones son de las más influyentes en sus respectivos ámbitos.

³⁹⁴ Únicamente en una ocasión, Covarrubias se enfrentó a la censura de su editor, con motivo de una caricatura de Ernst Hemingway en la que este aparecía representado de una forma que, a ojos de Crowninshield, podía ofender al escritor, y que no fue publicada; la imagen presentaba a Hemingway en una bañera, asperjándose herpícida en su peludo pecho, y pertenecía a la serie conocida como “Private Lives of the Great”. Covarrubias se sintió profundamente ofendido por este hecho, y, considerando que le resultaba increíble que el público de la revista se hubiera vuelto más conservador, decidió dejar de trabajar para *Vanity Fair* a través de una carta que envió durante su estancia en Bali; Crowninshield le suplicó que se lo pensara mejor, pero Covarrubias siguió en sus trece, argumentando que otras revistas y sindicatos ya le habían solicitado sus servicios con sueldos mejores. El hecho ha sido recogido por parte de la bibliografía y se conservan también las cartas que incluyen la discusión entre Covarrubias y Crowninshield. No obstante, a su vuelta de Bali, Covarrubias continuó trabajando ocasionalmente para *Vanity Fair* y otras revistas del grupo Condé Nast, aunque con una frecuencia mucho menor. Cox, Beverly J. y Anderson, Denna J. *Miguel Covarrubias Caricatures*. Washington D.C., The Smithsonian Institution Press, 1984, p. 101; Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, pp. 74-75; Navarrete Bouzard, Sylvia. y Tovalín Ahumada, Alberto. *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes*. México D.F., Consejo Cultural de la Universidad de las Américas de Puebla / CONACULTA-INAH, 2004, p. 34; AMC, n° 9483, 9486 y 9487.

³⁹⁵ Frank Crowninshield (1872 – 1947) fue un periodista y crítico estadounidense que se dio a conocer por su trabajo como editor de *Vanity Fair*, que convirtió la revista en una publicación de eminente carácter artístico y literario. Crowninshield nació en París, de una pareja de americanos procedente de una de las mejores familias de Boston. Tras pasar unos años en Europa, donde aprendería del trabajo de su padre – respetado poeta y pintor, que fue director de la Academia Americana de Roma, volvió a Estados Unidos, donde conoció a Condé Montrose Nast, que más adelante le contrataría como editor de su proyecto estrella, la nueva *Vanity Fair*. Desde 1914 a 1935, Crowninshield fungió como editor de la revista, atrayendo durante este periodo a un gran número de modernos y sofisticados escritores, como Dorothy Parker, Robert E. Sherwood, Djuna Barnes, Gertrude Stein, Aldous Huxley o T.S. Eliot, e incrementando el contenido artístico y crítico de la revista frente los contenidos publicitarios y de moda; la revista se convirtió en una de las pocas fuertes defensoras del arte moderno contemporáneo, promoviendo entre la sociedad

principales publicaciones dedicadas a la clase media-alta neoyorkina amante de la sátira y el humor afilado –*the smart crowd*-. Covarrubias conoció a Crowninshield a través de Carl Van Vechten no mucho después de su llegada a Nueva York, y así, apenas unos meses después de su traslado, en enero de 1924, el mexicano realizó su primera galería de caricaturas para *Vanity Fair*.³⁹⁶ A partir de entonces, se sucedieron toda una serie de colaboraciones, y durante unos años, hasta la época de sus viajes alrededor del mundo, aparecieron ilustraciones de Covarrubias en la mayoría de los números. Si bien Covarrubias comenzó a colaborar en menor medida a principios de los 30, sería precisamente una de sus ilustraciones –que debatiremos más adelante- la que ocuparía la portada del último número de *Vanity Fair* en 1936.³⁹⁷

Las ilustraciones de Covarrubias –pues no sería justo tildarlas únicamente de caricaturas- llegaron a *Vanity Fair* en un momento de esplendor de la Historia de la caricatura, que encontró en la década de los 1920 un punto álgido debido a la conjunción de la mejora en los medios de reproducción artística con el retorno a un tipo de humor frívolo propio de la recuperación post-bélica, que se mantuvo hasta la progresiva imposición de la fotografía como método favorito de la representación de la realidad en las décadas de los 30 y los 40, y la sucesiva politización de los contenidos de acuerdo a las contiendas bélicas del gobierno de los Estados Unidos. En estos momentos, dentro de lo que algunos autores han denominado –vagamente- como la escuela neoyorkina de caricatura, trabajaron en revistas y periódicos de gran difusión caricaturistas como John Held Jr., Ralph Barton, Marius de Zayas, Paolo Garretto, Al Frueh, William Auerbach-Levy, Will Cotton, William Gropper, Rea Irvin, Eva Herrmann, Herb Roth, Conrado Massaguer o un joven Al Hirschfeld, además de, por supuesto, Miguel Covarrubias.

Gran parte de estas caricaturas o, mejor dicho, “retratos satíricos”, correspondían a representaciones de personajes conocidos del momento, pero, como muy bien explica Wendy Wick Reaves en la introducción de su obra monográfica *Celebrity Caricature in America*, estos poseían unas intenciones y unas características muy determinadas que se perderían más adelante:

La caricatura moderna, como era a veces llamada por artistas y críticos, era una forma de retrato que se desarrolló en América a principios del siglo XX y que llegó a su cima entre las dos guerras mundiales. Como las formas previas de caricatura, usaba la exageración y la distorsión para reinterpretar la figura humana bajo una luz ingeniosa o humorística. Pero estos retratos de los años de entreguerras tenían un estilo, tono y significados actualizados. Aunque relacionados con el retrato satírico de la caricatura editorial, así como con los estereotipos cómicos de buena parte del humor de revistas, desarrollaron características distintivas (...) frecuentemente, estaban tomados del natural,

neoyorquina a artistas de gran aceptación en Europa, como Picasso y Matisse, que todavía no se habían abierto camino en América. Crowninshield también jugó un importante papel en el mundo de arte, no solo como crítico y asesor, sino también como coleccionista, pues llegó a reunir una importante colección de arte africano y contemporáneo francés; además, también jugó un papel relevante en la fundación del Museum of Modern Art de Nueva York. Antes de jubilarse, Crowninshield también sería, durante un breve periodo de tiempo, editor de *Vogue*.

³⁹⁶ Navarrete Bouzard, Sylvia. *Miguel Covarrubias: Artista Y Explorador*. México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 121; Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 20 y Navarrete Bouzard, Sylvia. y Tovalín Ahumada, Alberto. *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes. op. cit.*, p. 26.

³⁹⁷ En 1936, la revista se fusionaría con *Vogue*, que por aquel momento publicaba unos contenidos ya muy similares, aunque con mayor énfasis en moda. La revista fue revivida por el grupo editorial Condé Nast en 1983, contando ahora con un mayor contenido de cultura popular.

*inteligentemente resumidos más que maliciosamente distorsionados y se centraban en famosos a la moda. La caricatura del momento transmitía un mensaje bastante diferente del de la sátira política o social de entonces porque surgió directamente de una industria de celebridades generada por los medios de comunicación de masas. Estos resúmenes intensificados de personalidad, transformados por una estética moderna y un objetivo y sofisticado humor, atraían a un público hambriento de emblemas de la emergente cultura urbana.*³⁹⁸

La preminencia y significación de la caricatura frente a otros tipos de imagen en *Vanity Fair*, quedó perfectamente definida y justificada en una editorial de la revista de 1933, en un momento en que sus contenidos comenzaban a politizarse a la par que se vivía una completa y exuberante renovación gráfica y técnica de la misma.³⁹⁹

*La revista contempla una caricature ilustre (...) como un reconocimiento de la importancia a nivel mundial, más que como un insulto. A figuras como Gandhi, Hindenburg, Macdonald, Hoover y Roosevelt se les concede atención por su gran interés como personalidades, no porque Vanity Fair desee analizar o criticar su carácter...Preferimos las caricaturas de figuras internacionales a sus fotografías simplemente porque buscamos una interpretación vívida.*⁴⁰⁰

Entre 1924 y 1936, Covarrubias produjo centenares de ilustraciones para *Vanity Fair*. Por el contenido de la revista, resulta lógico que apenas una pequeña parte correspondan a personajes y temáticos de origen asiático y oceánico, pero la casuística de la presencia de los mismos nos ayuda a comprender su papel dentro del imaginario de la *smart crowd* y del *middlebrow* neoyorkino del periodo de entreguerras al que satisfacía la revista. Las ilustraciones de Covarrubias para *Vanity Fair* sufrieron una evolución análoga a la que se observó dentro de su plástica: pasaron del blanco y negro al color, y de figuras lineales a completamente volumétricas, así como también cambió su tono incisivo y su diferente interés antropológico. Dicho esto, podemos dividir las ilustraciones de Covarrubias para *Vanity Fair* en cuatro categorías principales, que explicaremos con detenimiento en cada ocasión: galerías de caricaturas, “Impossible Interviews”, ilustraciones para otros artículos y portadas.

³⁹⁸ “Modern caricature, as it was sometimes called by artists and critics, was a form of portraiture that developed in America in the early twentieth century and peaked between the two world wars. Like previous forms of caricature, it used exaggeration and distortion to reinterpret the human figure in a sharp oh humorous light. But these portraits of the interwar years had an updated style, tone, and significance. Although related to the satiric likeness of editorial cartooning as well as the comic stereotypes of much magazine humor, they developed distinct characteristics. (...) they were frequently drawn from life, cleverly abbreviated rather than maliciously distorted, and focused on the fashionably famous. Caricature of the period carried a message quite different from the political or social satire of the day because it grew directly out of a mass media-generated celebrity industry. These intensified summaries of personality, transformed by a modern aesthetic and a detached, sophisticated wit, appealed to an audience hungry for emblems of the emerging urban culture.” Reaves, Wendy Wick. *Celebrity Caricature in America*. New Haven, National portrait gallery / Smithsonian institution, 1998, pp. 3-4.

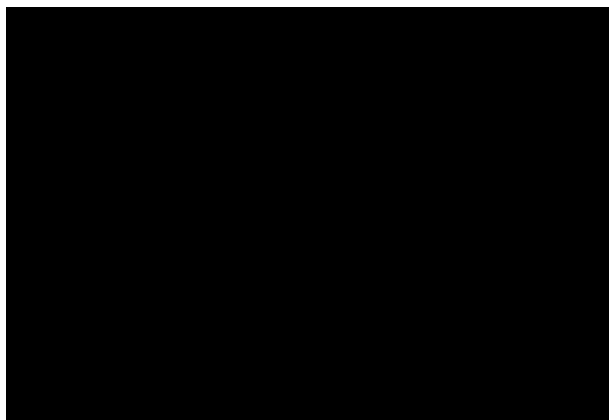
³⁹⁹ Para más información, véase el capítulo “Art Deco Color in Vanity Fair”, Reaves, Wendy Wick. *Celebrity Caricature in America*, *op.cit.*, pp. 211-246.

⁴⁰⁰ “The magazine regards a conspicuous caricature...as an acknowledgement of world importance, rather than as an insult. Figures like Gandhi, Hindenburg, Macdonald, Hoover and Roosevelt are given attention because of their great interest as personalities, not because Vanity Fair wishes to analyze or criticize their characters....We prefer caricatures of international figures to photographs of them simply because we seek some vivid interpretation”. “Editor’s Uneasy Chair”, *Vanity Fair*, enero de 1933, p. 11.

Galerías de caricaturas

Uno de los formatos preferidos de la revista, y en el que Covarrubias sobresalió desde el primer momento, fueron las galerías de caricaturas, en las que en una o dos páginas – según el número- se condensaban diferentes caricaturas que trataban un tema común; hasta el último momento, fueron siempre en blanco y negro. Estas iban acompañadas de unos igualmente humorísticos pies de foto, que, por lo general, no eran escritos por el autor, pero que se complementaban a la perfección. Covarrubias no fue el único artista invitado para esta tipología, pero sí fue el más frecuente luego de su incorporación a la plantilla de la revista. En estas galerías se trataban todos los temas posibles, aunque habitualmente se trataba de asuntos de actualidad –no faltaban las caricaturas de celebridades, ni las narraciones de viajes-,⁴⁰¹ siempre retratados con la frívola mordacidad que caracterizó a *Vanity Fair*.

Por este motivo, los personajes asiáticos y oceánicos no son especialmente frecuentes en las mismas, aunque aparecen, casi siempre de manera individual dentro de galerías variadas. Por ejemplo, dentro de una galería dedicada a los diferentes tipos de “fauna humana” que rondaban por las calles del parisino barrio de Montparnasse, Covarrubias representa a un tal “Okó, academicista japonés, rápidamente convirtiéndose a la escuela moderna” gracias a Jalik, un pintor rumano, la modelo Denyse y Madeimoselle Kerenski, una actriz rusa exiliada.⁴⁰² Indudablemente, se trata de una referencia poco velada al pintor Tsuguharu Foujita,⁴⁰³ no solo por la similar semblanza biográfica, sino por la adecuada representación física: Foujita llamaría mucho la atención entre sus parisinos por sus grandes gafas redondas y su característico corte de pelo. Además, Foujita también sería muy conocido en Estados Unidos porque había realizado varias visitas a América, e incluso las páginas de *Vanity Fair* se hicieron eco de su obra.



Caricatura de Foujita (“On the peaks of Montparnasse...”, *Vanity Fair*, abril de 1929, p. 79).

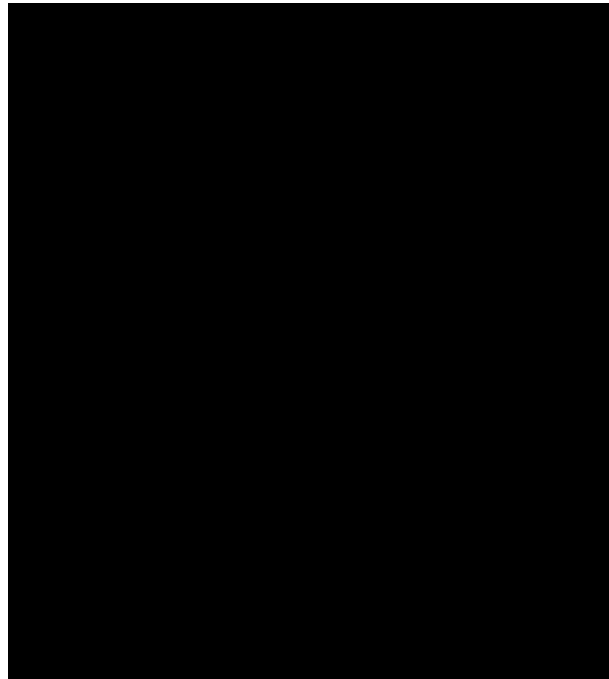
En estas galerías mixtas también hubo lugar para personajes de origen indio, como que

⁴⁰¹ Por ejemplo, Covarrubias realizó galerías de sus viajes a Cuba (“A compact guide to Cuba”, *Vanity Fair*, noviembre de 1928, pp. 20-21) y al norte de África; como se ha mencionado previamente, los Covarrubias viajaron brevemente por el norte de África, visitando Marruecos y Argelia. El reportaje incluye personajes procedentes de estas regiones, así como de Túnez, Libia, Sudán y el interior del Sáhara. “A Tour of Northern Africa. A Sketch-Book of Desert Days and Ways – Some Good Ideas for the Beaux-Art Ball”, *Vanity Fair*, febrero de 1928, pp. 56-57.

⁴⁰² “On the peaks of Montparnasse. Poets, painters and plain people of the Artistic Quarter of Paris”, *Vanity Fair*, abril de 1929, p. 79.

⁴⁰³ Léonard Tsuguharu Foujita (1886 –1968) fue un pintor y grabador japonés, y uno de los primeros en obtener éxito comercial en Occidente gracias a sus técnicas mixtas y a su relación con la Escuela de París. En Japón se formó estudiando arte occidental, y en 1913, a los veintisiete años, decidió trasladarse a Francia, donde recaló en el parisino barrio de Montparnasse. Allí rápidamente conoció a artistas como Modigliani, Soutine, Pascin, Léger, Gris y, por supuesto, Matisse y Picasso. Allí rápidamente se hizo famoso por su estilo, siendo uno de los pocos artistas del barrio que alcanzó en vida el éxito comercial. Tras separarse por tercera vez, en 1931 iniciaría un largo viaje por Latinoamérica que terminaría con el retorno a Japón, en donde trabajaría como artista de propaganda. Tras la Segunda Guerra Mundial retornaría a Francia, en donde se convirtió al catolicismo, y realizó obras de temática cristiana.

aparecen representados iconográficamente como sijs –además de utilizar el característico apellido Singh-, con piel muy oscura, con turbante y barbados. Por ejemplo, en otra escena parisina –junto a un estadounidense, una rusa, un argentino y un árabe-, aparece “el Maharajá de Ramsingh, increíblemente rico, Graduado en Oxford y dueño de cinco diamantes de pedigrí”,⁴⁰⁴ que según el texto está echando un vistazo a las mujeres parisinas. El personaje, que aparece elegantemente vestido, portando bastón y gruesos anillos, seguramente se trate de una reminiscencia del popular Maharajá de Kapurthala, que durante este periodo vivió en Europa.⁴⁰⁵



Por otro lado, Covarrubias también representó a un swami,⁴⁰⁶ junto a otros tipos de agitadores y predicadores.⁴⁰⁷ En este caso, el texto es particularmente claro con las opiniones de la revista sobre este tipo de personajes:

*El swami. En contraste con cualquier forma de materialismo comercial, este conmovedor swami, Benjab Singh, sostiene que todo negocio es una chorrada, excepto, por supuesto, su propio negocio de charlas. Sus conferencias reúnen a muchas mujeres quien, tras escuchar cautivadas, se pusieron moradas. Muy a menudo, el swami se las arregla para ser arrestado por algo misterioso y exótico.*⁴⁰⁸

El personaje, que aparece frente a un atril y una silla, en plena prédica, seguramente se trate de un trasunto del Swami Vivekananda, el más famoso de los líderes espirituales indios de siglo XIX y el primero en viajar y hacerse célebre en Occidente.⁴⁰⁹

A la izquierda, caricatura del swami Benjab Singh (“Roads to Redemption...”, Vanity Fair, octubre de 1928, p. 60); a la derecha, caricatura del Maharajá de Ramsingh, (“Personages of Paris...”, Vanity Fair, noviembre de 1927, p. 36).

⁴⁰⁴ “Personages of Paris. A Few of the Fancy Foreigners Who Scintillate in the “Ville Lumière”, *Vanity Fair*, noviembre de 1927, p. 36.

⁴⁰⁵ Jagatjit Singh Bahadur (1872 – 1949) fue el Maharajá del Principado de Kapurthala, en la India Británica, entre 1877 –asumiendo los poderes en 1890- y 1949. Además de por sus excentricidades y su gran fortuna, fue conocido por sus viajes alrededor del mundo y por su reputada francofilia. Tras desposarse con cuatro nobles indias, se casó en quintas nupcias en París en 1908 con la joven bailarina de cuplés española Anita Delgado, a la que había conocido durante un viaje a Madrid –adónde acudió para la boda de Alfonso XIII-. Durante de la década de los 1920, fungió como representante de la India en la Asamblea General de la Sociedad de Naciones en Ginebra.

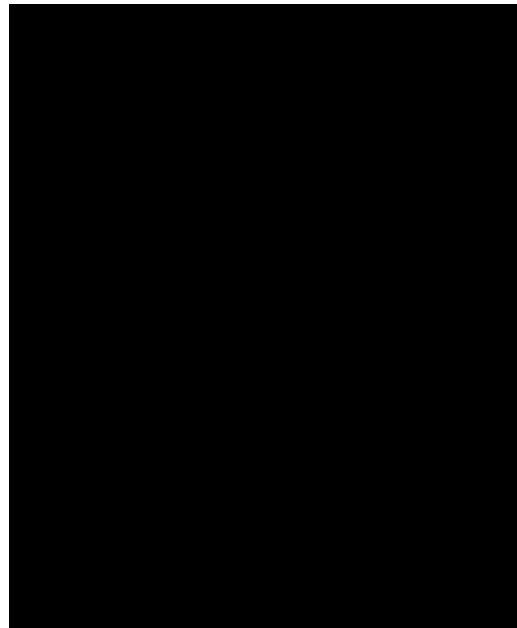
⁴⁰⁶ Swami es una palabra de origen sánscrito que se utiliza en numerosos contextos religiosos y espirituales de la India como signo de respeto para referirse a un gurú o maestro. Se usa especialmente dentro del hinduismo, especialmente en maestros que cultivan doctrinas como el *vedanta* o el yoga.

⁴⁰⁷ “Roads to Redemption. A Few Well-Known Reformers and their Contrasting Methods.”, *Vanity Fair*, octubre de 1928, p. 60.

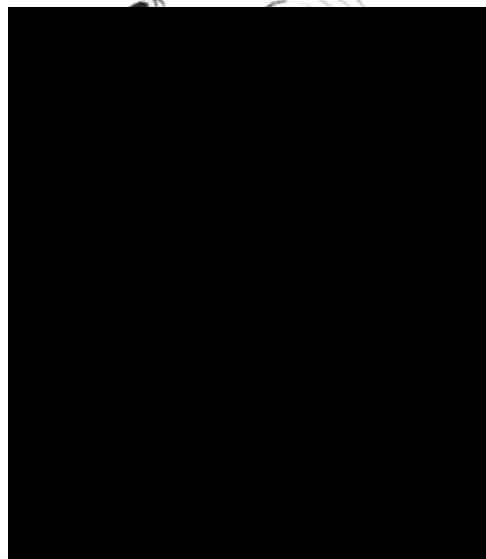
⁴⁰⁸ “Roads to Redemption. A Few Well-Known Reformers and their Contrasting Methods.”, *op.cit.*

⁴⁰⁹ Swami Vivekananda (1863 - 1902) fue un pensador y líder religioso indio. En 1893 visitó, como orador, el Parlamento Mundial de Religiones, donde fue muy aclamado, despertado en Estados Unidos el interés por la tradición filosófica hinduista. Tras esto, se dedicó a difundir su mensaje, con gran éxito, a lo largo

Por otro lado, en *Vanity Fair* aparecen las que prácticamente son las únicas representaciones que realizará Covarrubias sobre personajes procedentes de Oriente Medio, algo que sorprende debido a la vigencia del tema tras la Primera Guerra Mundial.⁴¹⁰ La primera de ellas, que aparece en una de las mencionadas galerías parisinas,⁴¹¹ se trata de un vendedor de “antigüedades” (como collares y alfombras) árabe de pobladas y oscuras cejas y bigote, representado con las mismas y ataviado con un fez. Aunque las alfombras de la ilustración contienen una decoración plausible, seguramente copiada de modelos reales, se aprecian ciertos errores -posiblemente derivados de la rapidez del abocetado- que hacen ilegible la escritura.⁴¹² En el segundo caso –que aparece en una galería dedicada a los cruceros-, se trata igualmente de un vendedor de alfombras y collares, identificado esta vez como turco, que es representado interactuando con una señoras que le regatea el precio de los collares; en este caso, la representación es mucho más esquemática, presentándose al personaje de espaldas, sencillamente ataviado con una larga camisa blanca y unas babuchas del mismo color.⁴¹³



Caricatura de vendedor árabe (“Roads to Redemption...”, *Vanity Fair*, octubre de 1928, p. 60).



Caricatura de vendedor turco (“One of Those Famous World Cruises...”, *Vanity Fair*, mayo 1929, p. 83).

Por otra parte, otra imagen habitual fue las de las sensuales nativas de diferentes islas de Oceanía – casi siempre referidas de una manera poco específica como “de los Mares del Sur”-, que aparecen en dos galerías de caricaturas dedicadas a los diferentes tipos de bailes y de obras de teatro. La difusión de la música hawaiana fuera de sus fronteras había comenzado en 1912, cuando se estrenó en Broadway el musical *Ave del Paraíso* (el mismo que se llevaría varias veces al cine, la más famosa de ellas protagonizado por Dolores del Río), que, aunque ambientado en Tahití estaba poblado de canciones con palabras y música hawaiana; la obra fue un enorme éxito y que ocasionó

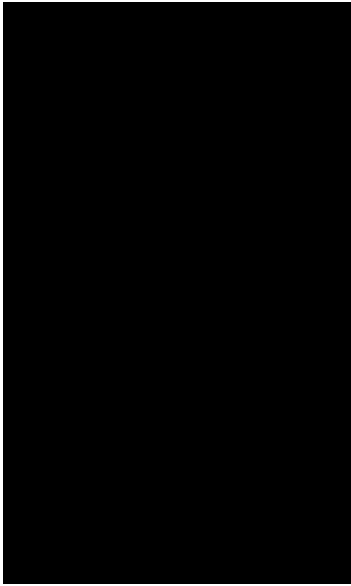
de varias ciudades de Estados Unidos, introduciendo el yoga y el *vedanta* a partir de conferencias, clases y libros.

⁴¹⁰ Estrechamente relacionadas, aunque fuera de nuestro ámbito, estarían también las siete ilustraciones que Covarrubias realizó para la revista sobre su viaje al norte de África, y que contienen, estás sí, un muestrario más habitual de los tópicos generalizados sobre el mundo árabe. El reportaje incluye personajes procedentes de Marruecos, Argelia, Túnez, Libia, Sudán y el interior del Sáhara. “A Tour of Northern Africa. A Sketch-Book of Desert Days and Ways – Some Good Ideas for the Beaux-Art Ball”, *op. cit.*

⁴¹¹ “Personages of Paris. A Few of the Fancy Foreigners who Scintillate in the “Ville Lumiere””, *op. cit.*

⁴¹² “Ibídem.

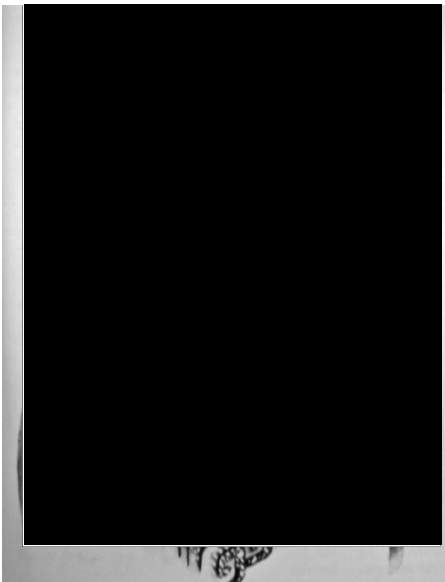
⁴¹³ “One of Those Famous World Cruises. An Assortment of Tourist Types to Which a Venturesome Voyager is Always Exposed”, *Vanity Fair*, mayo 1929, p. 83.



Caricatura de bailarina de hula (“Every gesture tells a story”, *Vanity Fair*, noviembre de 1928, p. 36).

que muchos compositores hawaianos comenzasen a crear o a traducir sus letras al inglés. En 1915, en la Exposición Internacional de San Francisco (dedicada al Pacífico y al recién nacido Canal de Panamá), la inesperada atracción principal fue un *show* de música y *hula* de la mano del Royal Hawaiian Quartette, y pronto, la mayoría de compositores norteamericanos comenzaron a componer falsa música aparentemente hawaiana. En menos de un año, se escribieron centenares de canciones “hawaianas”, y, de hecho, se vendían más discos de este estilo que de cualquier otro género; al éxito contribuían, por supuesto, los sensuales bailes de *hula* y *shimmy* que solían acompañar a los temas. La receta principal incluía música de ukelele adaptada a alguno de los estilos musicales de moda (ragtime, foxtrot, blues, jazz, vals), con una letra en inglés que incluía unas pocas y escogidas palabras en hawaiano, además de algún galimatías en Pidgin. Con la construcción de los primeros hoteles de lujo (el Hotel Moana fue el único de la playa de la playa de Waikiki hasta la

construcción del Royal Hawaiian Hotel en 1927) y la llegada de los primeros cruceros, se crearon toda una serie de orquestas comerciales para entretener a los recién llegados, que se especializaron en este tipo de música. Por lo tanto, no es extraño que en *Vanity Fair* se incluyeran referencias a la temática hawaiana. Por ejemplo, en una galería de caricaturas dedicada a los diferentes tipos de danza



Caricatura de restaurante chino (“An Inclusive Tour of New York’s Restaurants...”, *Vanity Fair*, julio de 1929, pp. 82-83).

–se incluyen, además del presente, ballet, *cake-walk*, tango, charleston,

claque, danza neoclásica y danza cosaca-, aparece una bailarina de *hula* en plena acción.⁴¹⁴ Por otro lado, en una galería dedicada a los diferentes tipos de teatro, aparece otra “guapa heroína”, ataviada con flores y *sarong*, en una escena dedicada al melodrama tropical.⁴¹⁵



Caricatura del “melodrama tropical” (“The Theatre Reviewed by Hearsay...”, *Vanity Fair*, mayo de 1928).

A modo de conclusión, debemos recordar que también hubo espacio para lo oriental en galerías que no trataban exclusivamente de celebridades o tipos humanos. Así, en una galería dedicada a los diferentes tipos de restaurantes de Nueva York, aparece un restaurante chino especializado en *chop*

⁴¹⁴ “Every gesture tells a story”, *Vanity Fair*, noviembre de 1928, pp. 36-37.

⁴¹⁵ “The Theatre Reviewed by Hearsay. Impressions of the Season by an Artist Who Never Left his Studio”, *Vanity Fair*, mayo de 1928.

suey, en el que aparece una pareja sentada en unas decoradas sillas y mesas, degustando una ensalada de bambú y un “pálido pero potente brebaje oriental”.⁴¹⁶

Imaginary Interviews

Las “Impossible Interviews” fueron una serie de ilustraciones y textos que se publicaron en *Vanity Fair* entre 1931 y 1933 y que seguían siempre un mismo esquema: en una ilustración realizada por Covarrubias –a color, cuadrada- se contraponían, dialogando, dos personajes célebres diametralmente opuestos por su carácter o sus opiniones –aunque muchas veces provenían de un mismo ámbito-.⁴¹⁷ Al pie de la misma, figuraba un hipotético diálogo humorístico obra del escritor Corey Ford,⁴¹⁸ en que el los dos personajes conservaban sobre el tema que tanto les separaba moral y/o dialécticamente.⁴¹⁹ Lógicamente, los personajes solían ser celebridades de dominio público, por lo que no es habitual –considerando los escasos límites de interculturalidad de la alta sociedad del momento- que estos fueran de origen asiático. De hecho, dentro de las numerosas entrevistas encontramos únicamente un personaje asiático, que no es otro que Mahatma Gandhi, confrontado a la predicadora Aimée Semple McPherson, entonces probablemente más célebre entre la sociedad norteamericana que el líder indio –que, por ello, no requiere presentación-, situación que se ha invertido en la actualidad.⁴²⁰ En la que

⁴¹⁶ “An Inclusive Tour of New York’s Restaurants. A Round of Our Popular Eating Places and some good customers”, *Vanity Fair*, julio de 1929, pp. 82-83

⁴¹⁷ Hubo un total de diecinueve “entrevistas imposibles”, publicadas entre diciembre de 1931 y septiembre de 1933; además de la aquí comentada, otras fueron las mantenidas entre Stalin y John D. Rockefeller, Charles Evans Hughes y Al Capone, Sigmund Freud y Jean Harlow, Sally Rand y Martha Graham, Gertrude Stein y Gracie Allen, Adolf Hitler y Huey Long, la Reina María de Rumanía y Mae West, Howard Chandler Christy y Pablo Picasso, Stalin y Elsa Schiaparelli, France Perkins y Shirley Temple, Will Rodgers y Noel Coward, Albert Einstein y Evangeline Adams, Ella Boole y Texas Guinan, Lucrecia Bori y Kate Smith o Clark Gable y el Príncipe de Gales.

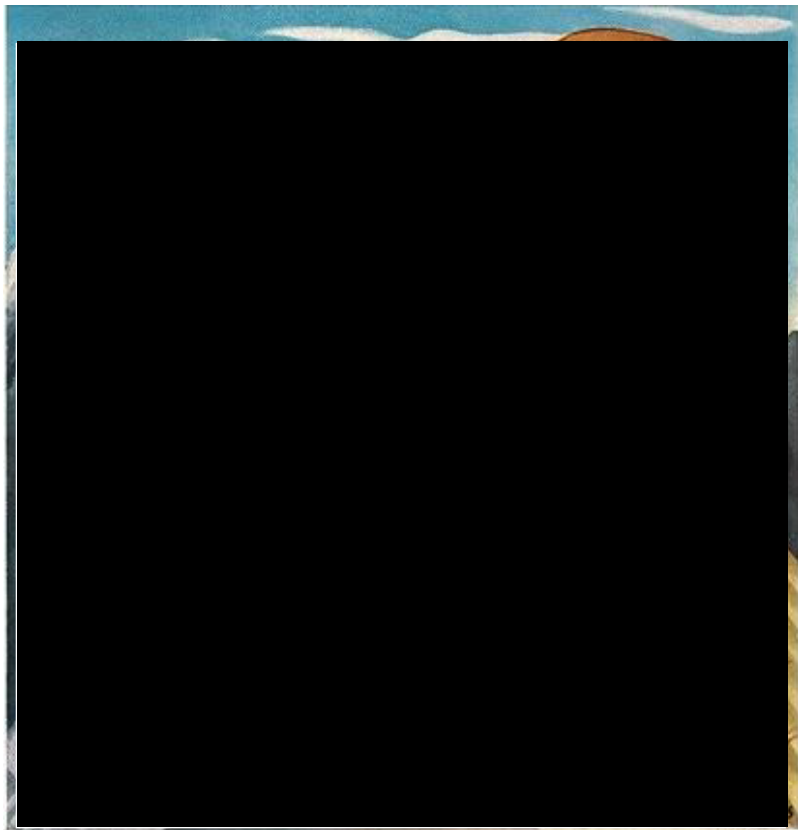
⁴¹⁸ Corey Ford (1902 – 1969) fue un escritor satírico y guionista estadounidense, relacionados con los miembros de la Mesa Redonda del Algonquin. Autor de varias decenas de libros y centenares de artículos, en la década de los 1930 publicó varios libros satíricos bajo el pseudónimo “John Riddell”, y textos en revistas como *Vanity Fair*, *The New Yorker* y *Field & Stream*. Covarrubias ilustró varios libros de Ford, además de las Impossible Interviews. Ford, Corey. *Meaning No Offense; Being Some of the Life, Adventures and Opinions of Trader Riddell, an Old Book R*. Nueva York, John Day Company, 1928; Ford, Corey. *John Riddell Murder Case, a Philo Vance Parody*. Nueva York, C. Scribner's Sons, 1930; Riddell, John. *In the Worst Possible Taste*. Nueva York, C. Scribner's Sons, 1932

⁴¹⁹ A esta serie le siguió la conocida como “Private Lives of the Great”, similar a la anterior pero que únicamente presentaba un protagonista en cada ocasión; como la anterior, fue una serie exclusiva de Covarrubias, en la que se presentaba a una celebridad retratada por el caricaturista, en una página a todo color; Covarrubias realizaría múltiples retratos para esta serie y sería precisamente uno de ellos –de Ernest Hemingway en la bañera-, el que le causaría la gran discusión con Frank Crowninshield, que ya hemos mencionado.

⁴²⁰ Aimee Semple McPherson (1890 - 1944) fue una predicadora evangelista de origen canadiense que gozó de una gran popularidad en Estados Unidos. Tras casarse en 1907 con un misionero Pentecostal, iniciaron un viaje de evangelización por Europa y China, en donde él falleció al contraer disentería. De vuelta en Estados Unidos, Aimee conoció a su segundo marido, con el que tendría un segundo hijo, experiencia que la dejó al borde de la muerte. Tras esto, se embarcó en una gira de predicación por Canadá y Estados Unidos a partir de 1915, con grandes prédicas al aire libre, que llegaron a reunir hasta a 30.000 personas. Aimee se hizo famosa por sus métodos poco habituales de difusión del mensaje cristiano: adquirió un Packard que bautizó como el “Coche del Evangelio”, decorado con consignas cristianas y desde el que ella evangelizaba a través de un megáfono. En 1917, comenzó a editar su propio periódico; entre 1918 y 1922 fue predicadora itinerante, asentándose entonces en Los Ángeles. Ahí, adquirió una casa y recaudó fondos para construir una gran iglesia, que sería conocida como Angelus Temple –finalmente, adscrita a una nueva denominación, La Iglesia del Evangelio Cuadrangular- y que fue inaugurada en 1923, con capacidad para 5300 personas. Tal era la fama de Aimee, que durante un tiempo esta se llenaba hasta cuatro veces el día. En realidad,

fue precisamente la primera de las muchas “Entrevistas imposibles” -que por entonces aún tomaban el nombre de “Imaginary Interviews”- dibujadas por Covarrubias, se contraponían, ejemplificados en las figuras de Gandhi y McPherson, dos estilos diferentes de prédica espiritual, y, en definitiva, de estilo de vida. Así, en el diálogo, la hermana Aimée habla a Gandhi sin que este llegué al decir nada –se explica que es su día de silencio-, prometiéndole hacerle famoso si llega a América, ya que la resistencia pasiva nunca llegaría a los periódicos, no como un buen secuestro o un nuevo marido. Después le dice que un poco de salvación y sexo harán oír su voz, y le propone unirse en su prédica, diciendo que, si él predica como ella, ella se vestirá como él y llenarían en templo a diario con “su mente –la de él- y su cuerpo”.⁴²¹

Haciendo referencia a los últimos escándalos, Aimée es representada con la mano en alto y sosteniendo su evangelio, intentando captar la atención del Mahatma, en concretada meditación. Gandhi aparece como lo hacía



“Imaginary interviews –no. 1. Aimee Semple McPherson vs. Mahatma (Stick) Gandhi”, Vanity Fair, diciembre de 1931, p. 56.

mucha gente no religiosa del área de Los Ángeles acudía a las prédicas de Aimee por su carácter de espectáculo, que llegaron a competir con los de Hollywood. Además, la iglesia jugó un importante papel por sus servicios a la comunidad durante la Gran Depresión. En 1926, Aimee sería la protagonista de otro gran escándalo: su propio secuestro. Tras desaparecer de una playa californiana, sin que pudiera ser encontrada; aparecieron varios mensajes ofreciendo recompensas por su persona, pero se consideraron fraudes y se la dio por muerta. Ya se preparaba su funeral cuando la madre de Aimee recibió una llamada desde un hospital de Arizona: su hija estaba viva. Según Aimee, había sido secuestrada por una joven pareja en la playa, que la encerraron en el desierto hasta que logró escapar y caminar por el desierto más de 32 km hasta desplomarse en un pueblo de la frontera con México; el juicio y muchos de los medios consideraron el secuestro un montaje. Tras esto, recibió una colosal bienvenida en Los Ángeles, con más de 30.000 personas esperándola en la estación; el suceso causó estruendo en los medios y opinión pública de todo el país y cambiaría para siempre su vida y su carrera. No obstante, poco a poco, Aimee recibía cada vez en mayor medida mala publicidad, especialmente cuando en 1931 contrajo su tercer matrimonio, contraviniendo así las enseñanzas de la iglesia que ella misma había fundado. Además, David Hutton, el tercer marido, estuvo siempre envuelto en polémica por su papel de mujeriego y cantante de cabaret; acabarían divorciándose al año siguiente. Durante esta época, Aimee fue sospechosa de adulterio, llegando a ser investigada por su propia iglesia, y se le atribuyeron numerosos amantes. Finalmente, Aimee falleció en 1944, tras un periodo de mala salud. Fue enterrada con un teléfono en su ataúd, para asegurar su supervivencia en caso de resurrección corporal. La Iglesia del Evangelio Cuadrangular todavía cuenta con más de dos millones de miembros.

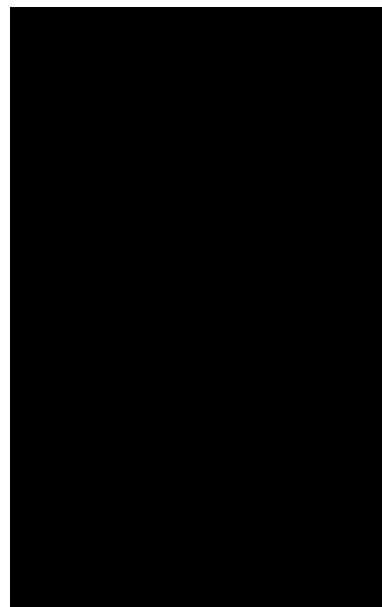
⁴²¹ “Imaginary interviews –no. 1. Aimee Semple McPherson vs. Mahatma (Stick) Gandhi”, *Vanity Fair*, diciembre de 1931, p. 56.

habitualmente en la prensa: apenas vestido, meditando y son sus características gafas: ambos están dispuestos sobre un fondo montañoso, y presentados con una plástica colorida y volumétrica que Covarrubias estaba comenzando a ensayar y que alcanzaría una mayor maestría en los años sucesivos.

Ilustraciones para otros artículos

Covarrubias realizó numerosas ilustraciones cuyo objetivo no era la imagen en sí misma, sino acompañar los textos de otros artículos, ya fuera con representaciones narrativas del texto o con caricaturas de los personajes de los que ahí se hablaba. Dentro de la temática que nos concierne,⁴²² por ejemplo, en 1928 Covarrubias realizó una caricatura de Katherine Mayo en un artículo dedicado a su persona,⁴²³ en el que presentó a la escritora en una actitud distante, sosteniendo su libro mientras que observa, de lejos y a través binoculares, una arquitectura que parece hacer referencia a aquella India que tanto criticó Mayo en su popular libro *Mother India*.⁴²⁴

Por otra parte, Covarrubias ilustró también un artículo de Charles T. Trego que versaba sobre la americanización del Oriente en general, y en concreto de Shanghái.⁴²⁵ Seguramente, por haber visitado esta ciudad justo antes de la publicación del artículo,⁴²⁶ Covarrubias fue requerido para ilustrarlo con cinco imágenes, que en realidad no eran del todo acordes con el contenido del artículo, sino que representaban algunos de los aspectos



Caricatura de Katherine Mayo (“A Step-son of Mother India’s Aunt Answers”, *Vanity Fair*, agosto de 1928, p. 67).

⁴²² Debido a que no realizó estas ilustraciones para la revista, sino que fueron reutilizadas por la cercanía temática, no consideraremos como tal el artículo de Paul Morand sobre Bali, que incluyó tres pinturas realizadas previamente por el artista. Morand, Paul, “Bali, or paradise regained”, *Vanity Fair*, mayo de 1932, pp. 40-41.

⁴²³ “A Step-son of Mother India’s Aunt Answers”, *Vanity Fair*, agosto de 1928, pp. 67, 85, 93-94-96.

⁴²⁴ Katherine Mayo (1867 – 1940) fue una activista y escritora estadounidense, famosa por oponerse a la inmigración no blanca y católica, así como a la creciente emancipación afroamericana. Tras hacerse famosa por oponerse a la independencia de Filipinas, su salto definitivo a la fama se produjo con la publicación del indófono libro *Mother India*, en 1927. En este, se oponía a la independencia de la India del Raj británico arguyendo como razones problemas que ella consideraba intrínsecos de la sociedad india –y que no se producían, a su parecer, bajo el dominio británico-, como la “descontrolada” sexualidad de los hombres indios, que derivaba en no menos que homosexualidad, prostitución, enfermedades venéreas, violaciones, sexo extra-marital y matrimonios forzados, o, por ejemplo, la pobreza y mala gestión de los recursos naturales debido al respeto por la vaca como animal sagrado. Lógicamente, el libro fue apoyado por las autoridades británicas, y bien recibido entre la clase alta racalista estadounidense, contribuyendo enormemente al sentimiento racista e indófono. Las reacciones críticas tampoco se hicieron esperar – viniendo incluso del pacífico Gandhi-, y el libro llegó a ser quemado públicamente en la India; se escribiendo numerosos libros y panfletos críticos con la obra, e incluso años después se produjo una película del mismo nombre, precisamente con el mensaje contrario al del libro.

⁴²⁵ Trego, Charles T., “The red, white and blue peril”, *Vanity Fair*, marzo de 1931, pp. 52-53.

⁴²⁶ Como ya hemos mencionado, a mediados de junio de 1930, los Covarrubias pasarían una semana en Shanghái junto a sus amigos Chester y Bernadine Fritz, tiempo durante el cual visitaron las atracciones turísticas más relevantes, así como el importante salón regido por Bernadine, en donde fueron presentados a artistas y poetas. Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*. Singapur, Editions Didier Millet, 2006, p. 16.

más curiosos con los que el turista americano podía encontrarse en Shanghái. La preparación de estas imágenes coincidió, aproximadamente, con la de las ilustraciones del libro *Chine* (1930), y algunas de ellas comparten estilo e iconografías; no obstante, las presentadas para *Vanity Fair* son imágenes mucho más complejas y volumétricas, diseñadas originalmente a color –se conservan algunos de los ejemplos-, con pies de imagen que seguramente fueron dados por Covarrubias y que nos permite apreciar su singular humor.

La primera de estas imágenes, titulada “The Yaller Sea blues”, muestra a dos jóvenes chinas a la moda bailando, ataviadas con *qipao*, zapatos de tacón y con tatuajes en las piernas. Dos mujeres –posiblemente, *sing son girls*-,⁴²⁷ con el pelo corto a la manera bailan agarradas un baile del momento, en el interior de algún lujoso establecimiento nocturno, en los que se combinaban las orquestas de música tradicional china con las que

The Yaller Sea blues (“*The red, white and blue peril*”, *Vanity Fair*, marzo de 1931, p. 53).

adoptaban ritmos occidentales como el foxtrot, el jazz o el tango. Existe una imagen muy similar publicada en *Chine*,⁴²⁸ así como varios bocetos relacionados, seguramente tomados del natural.⁴²⁹

En otra de las imágenes, titulada, “Yankee shrewdness overcoming oriental gule”,⁴³⁰ se parecía a una pareja de turistas –presumiblemente, americanos- en busca de suvenires, regateando diferentes objetos, como textiles, a un vendedor chino. En otra de las imágenes, llamada “Tourist saved by Chinese Cheap labour”, se observa a una gruesa turista, abanicándose, a bordo de un *rickshaw* de tracción humana-, método de transporte habitual para callejear la ciudad-, cargada



Yankee shrewdness overcoming oriental gule, (“*The red, white and blue peril*”, *Vanity Fair*, marzo de 1931, p. 53).

⁴²⁷ Utilizamos “sing song girl” en un sentido mucho más amplio de lo que en China se llama *genü* (cortesana educada en las artes del canto y de la conversación); “sing song girl” es una mala apropiación que el inglés hizo de la palabra *xiasehng* (maestro), el término con el que estas mujeres se referían a sus clientes. Al respecto, véase Jones, Andrew F. “The Sing Song Girl and the Nation: Music and Media Culture in Republican Shanghai” en V.V.A.A., *Constructing Nationhood in Modern East Asia*. Michigan, University of Michigan Press, 2001, pp. 317 - 341.

⁴²⁸ Chadourne, Marc. *Chine*. París, Plon, 1931, p. 69. No obstante, la imagen presentada en el libro es más sencilla, en blanco y negro, y se encuentra invertida.

⁴²⁹ Williams, Adriana y Carpenter, Bruce W., *Miguel Covarrubias: sketches: Bali – Shanghai*. Yakarta, Red & White Publishing with Island Arts, 2012, p. 97. En el libro, las chicas aparecen descritas como “Taxi Dance Hall Girls”. Estos populares lugares, en los que los hombres (y algunas mujeres) pagaban por baile, florecieron tanto en los Estados Unidos como en Shanghái, donde eran especialmente frecuentados por occidentales. Al respecto, sobre cómo estos locales de baile se ganaron un papel especial en el imaginario popular sobre la cultura shanghaiana, véase Field, Andrew David. “Dancing in the Maelstrom of Chinese Modernity: Jazz-Age Shanghai Cabarets as Sexual Contact Zones in Fact and Fiction”, *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, v. 31, diciembre de 2012. Disponible en línea en: <http://intersections.anu.edu.au/issue31/field.htm> [última consulta el 28/04/2017].

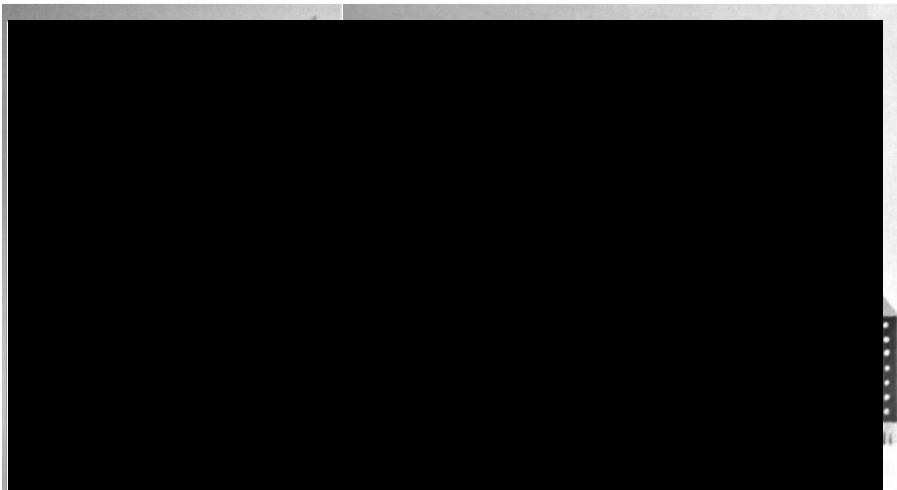
⁴³⁰ No obstante, esta imagen recibió el título “The principal sport of tourists in Shanghai: curio hunting” al ser subastada en Sotheby’s.

por un famélico porteador de pantalón y sombrero. Completan la escena tres rótulos con ideogramas, escritos con gran cuidado.

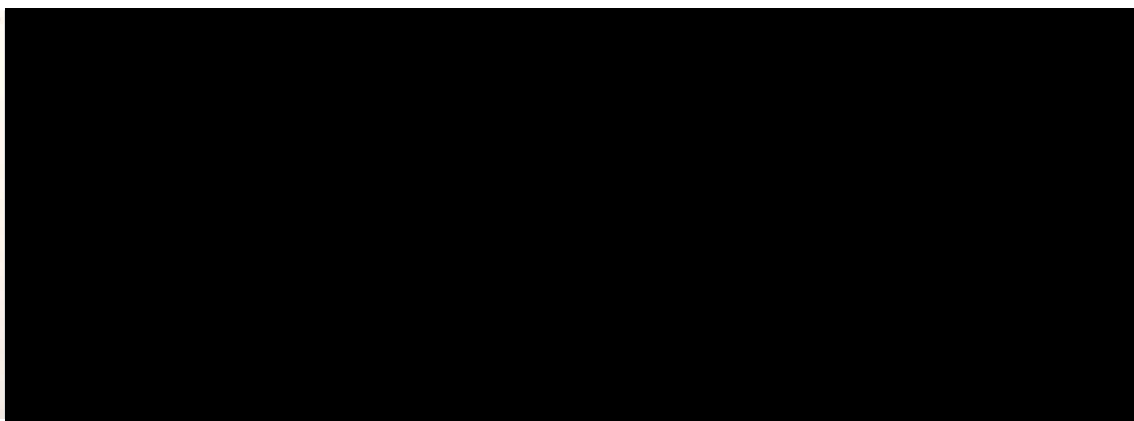
Otras imágenes dejan apreciar mejor el humor de Covarrubias con respecto a las tradicionales chinas: por ejemplo, en “Oriental dancer as the spirit of chop suey”, se hace una broma sobre el popular plato sino-americano; en “Chinese actress (male) luring on Chinese actor (human)”, se bromea sobre la tradición teatral china y las convenciones de la ópera de Pekín – como la no participación de mujeres-, a la que Covarrubias tuvo ocasión de acudir y de realizar numerosos bocetos.



Tourist saved by Chinese Cheap labour, (“The red, white and blue peril”, Vanity Fair, marzo de 1931, p. 52).



Oriental dancer as the spirit of chop suey y Chinese actress (male) luring on Chinese actor (human); (“The red, white and blue peril”, Vanity Fair, marzo de 1931, pp. 52-53).



Ejemplos de las versiones preparatorias a color conservadas, realizadas en acuarela y gouache sobre papel. Ejemplar subastado en Sotheby’s en 2011, (actualmente, en Colección particular); ejemplar de en colección particular (Miguel Covarrubias Caricatures, op. cit., p. 101), y de la colección de Robert Brady (Miguel Covarrubias: homenaje, op. cit, p. 203).

Por último, también aparecen unos personajes de origen asiático –descritos únicamente como “Oriental ambassadors”, en la representación que Covarrubias realizó de cómo imaginaba que sería la Investidura Presidencial del presidente Franklin Delano Roosevelt,



que tuvo lugar en el Capitolio de Washington el 4 de marzo de 1933.

Covarrubias representó la escena antes de que esta tuviera lugar –por, lo que, no fue exactamente cómo

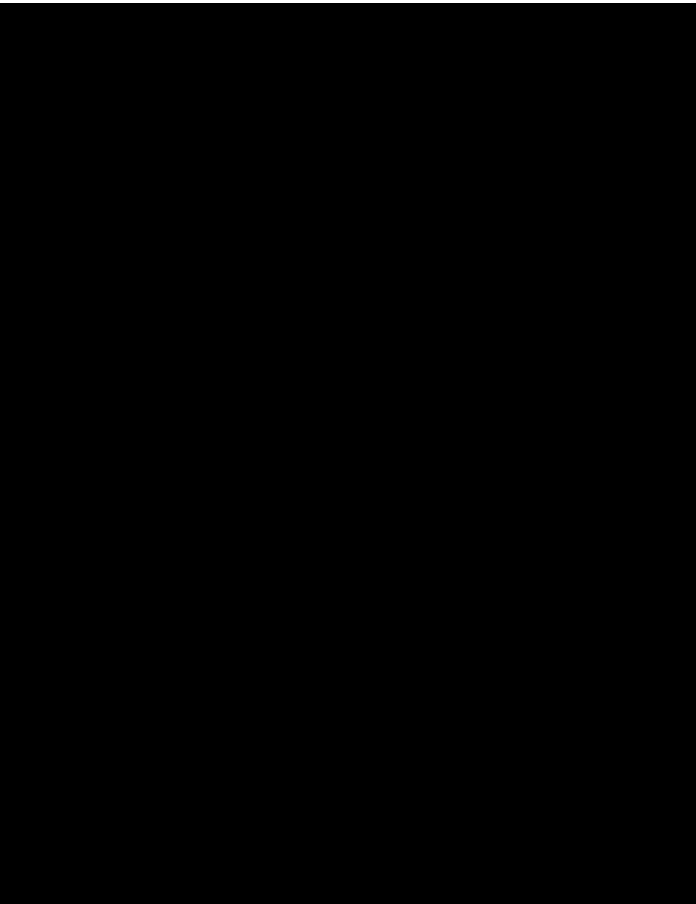
Covarrubias imaginaba-, como lo que fue una de sus

“*President Roosevelt’s Inauguration* (*Vanity Fair*, marzo de 1933, p. 20). A la derecha, detalle de los embajadores orientales.

primeras y más exitosas caricaturas grupales.⁴³¹ En la misma, se representa al presidente electo a punto de ser investido con una corona de laurel, rodeado por las autoridades competentes y siendo sobrevolados por un par de querubines músicos, ante el reconocible fondo del Capitolio. Debajo de la escalinata, esperan los periodistas –sobresalen las cámaras de fotos y los micrófonos para la radio –el discurso de Roosevelt fue radiado- y otros políticos y diplomáticos, entre los que se incluyen un par de diplomáticos japoneses, de uniforme, representados según las convenciones de la época.

Portadas

A lo largo de su carrera, Covarrubias realizó numerosas portadas para *Vanity Fair*, ya fuera con temas de sociedad más o menos galantes o, especialmente, con caricaturas de celebridades –especialmente, políticas como F.D. Roosevelt, aunque también son muy conocidas sus portadas de personajes del mundo del espectáculo, como Marlene Dietrich y del deporte, como Babe Ruth. A pesar de que durante este periodo había reducido notablemente su actividad para revistas, Covarrubias diseñó la que sería la última portada de *Vanity Fair*, para el número de febrero de 1936.

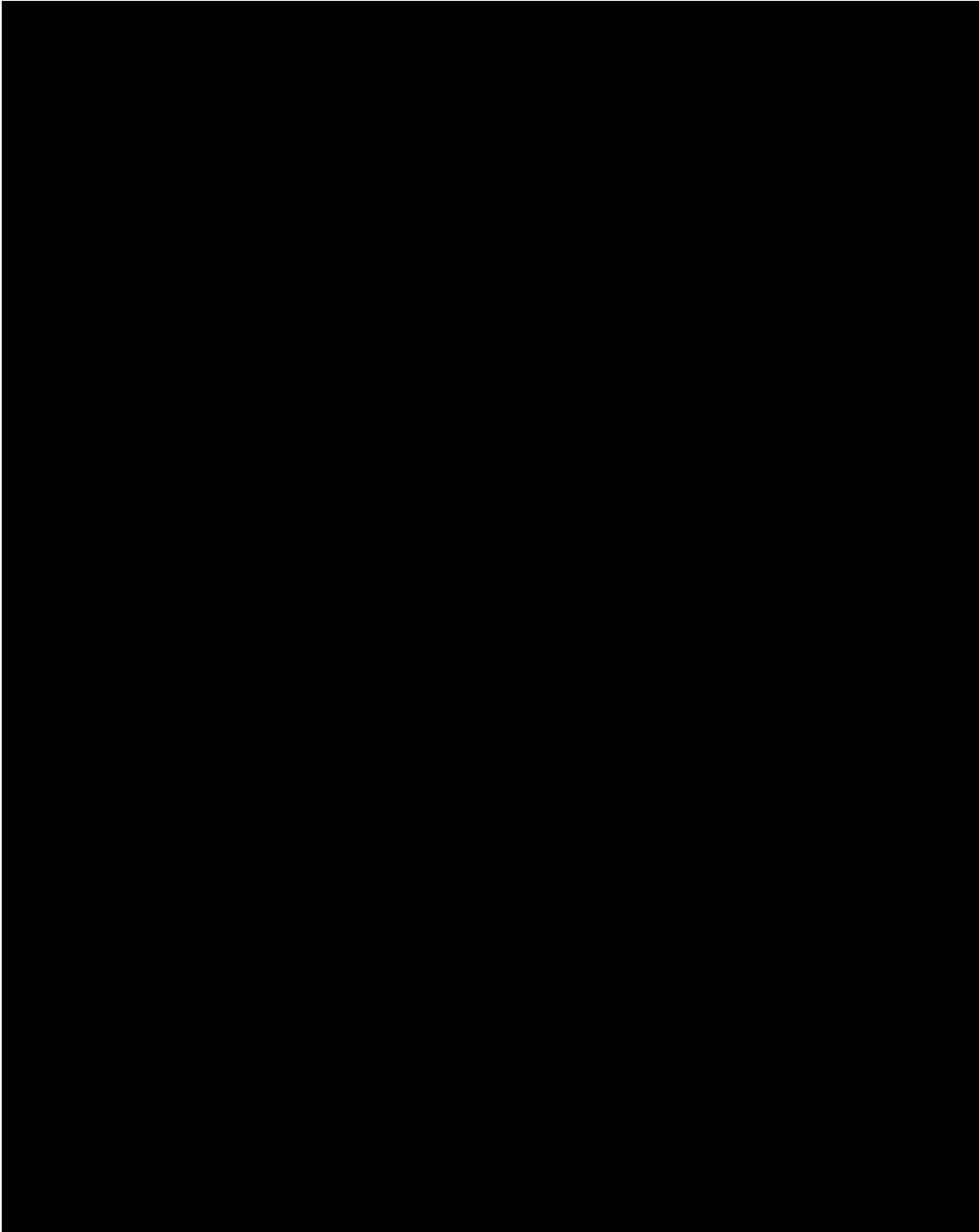


En la misma, aparece el retrato de la bailarina Ayu Ktut, a la que Covarrubias retrató en múltiples

Portada de Covarrubias para el número de febrero de 1936 de Vanity Fair.

⁴³¹ “President Roosevelt’s Inauguration”, *Vanity Fair*, marzo de 1933, pp. 20-21.

ocasiones. La misma aparece representada en un interior, delante de una pared o biombo vegetal, con semblante serio, de clavícula para arriba, portando un voluminoso turbante rosa y grandes orejeras. La portada, conveniente tanto para la revista como para el propio Covarrubias en una anticipada promoción de *Island of Bali*, en un momento en el que el tema balinés goza de una enorme difusión, representaba, literalmente, el fin de una era, y lo hacía tanto para *Vanity Fair* como para el devenir de Covarrubias, simbolizando a la perfección su paso del mundo frívolo de la caricatura de sociedad a la antropología de los pueblos no occidentales.

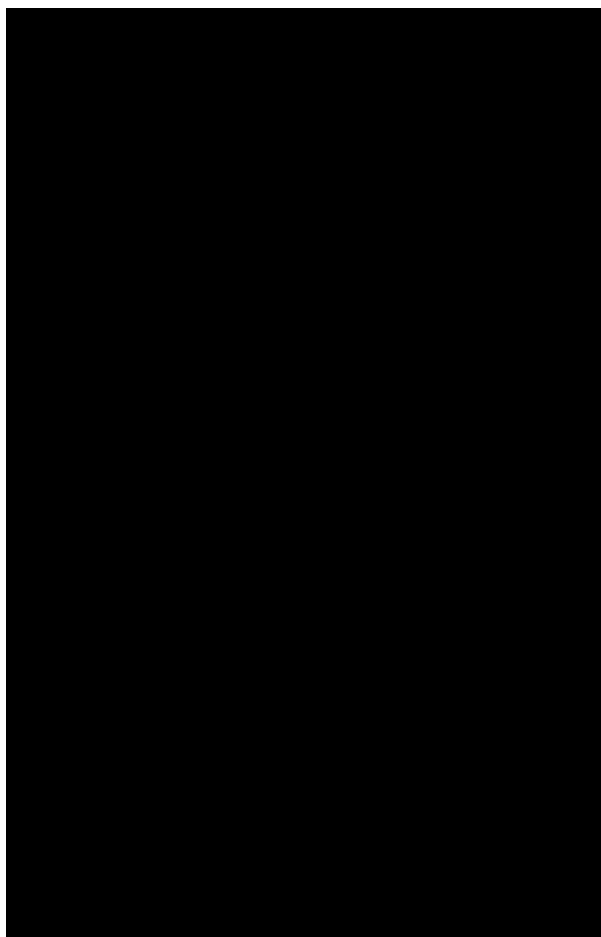


Diferentes variaciones del retrato de Ayu Ktut realizado por Covarrubias, con diferentes fondos, enfoques y detalles.

Vogue

La colaboración de Covarrubias con *Vogue*⁴³² fue de carácter intermitente, como sucedió también con *Vanity Fair*; muchos de los encargos seguramente se produjeron en calidad de artista contratado por el grupo editorial Condé Nast.⁴³³ Aunque existe alguna publicación previa al cierre de *Vanity Fair*, revista en la que las temáticas de Covarrubias encajaban de mejor manera que en *Vogue*, más centrada en moda, la mayoría de las colaboraciones con *Vogue* son posteriores a su fusión con *Vanity Fair*. Como en el caso de la revista anterior, Covarrubias ilustró varios tipos de artículos, que a continuación pasamos a analizar.

Por ejemplo, Covarrubias realizó ilustraciones de página completa para acompañar artículos de otros autores. Este es el caso de “Chinese Girl of Today”, que acompañaba a un artículo de Lin Yutang –viejo conocido de Covarrubias-, sobre las mujeres chinas del momento.⁴³⁴ En la imagen, aparece una joven china luciendo un *qipao* rosa y zapatos de tacón, con unas flores tras la oreja. La misma, está sentada en una alta silla situada delante de una pared con un cortinaje, y en suelo aparece una pequeña planta en una maceta. Iconográficamente, la imagen comparte tema con muchos de los bocetos del natural que tomase Covarrubias durante sus estancias en china, pero, plásticamente, responde a la rotundidad que Covarrubias utilizó en otras ilustraciones volumétricas de aquel momento, como algunas de sus pinturas balinesas o la sobrecubierta del libro *Madame Flowery Sentiment* (1937), también de temática china. A pesar de ser una imagen muy sencilla, la pintura original fue comprada por 300 dólares, lo que, en palabras del Vice-Presidente



Chinese girl of today (Lin, Yutang. “A Chinawoman’s Chance”, *Vogue*, 1 de julio de 1937, p. 42).

⁴³² *Vogue* nació en 1892 como una revista de moda, dirigida a la clase alta neoyorkina, pero tuvo poca difusión hasta que en 1905 adquirida y rediseñada por Condé Montrose Nast, quien cambió la frecuencia de semanal a quincenal y comenzó una edición británica y otra francesa. Tras la Primera Guerra Mundial, el contenido fue dirigido primordialmente al público femenino, y la revista se convirtió en una de las pioneras en pasar de un contenido primordialmente ilustrado a uno fotográfico, lo que le ayudaría a mantener –hasta la fecha actual- un protagonismo indiscutible en la industria de la moda. Durante la época de colaboración de Covarrubias, al cargo de la misma estuvo Edna Woolman Chase.

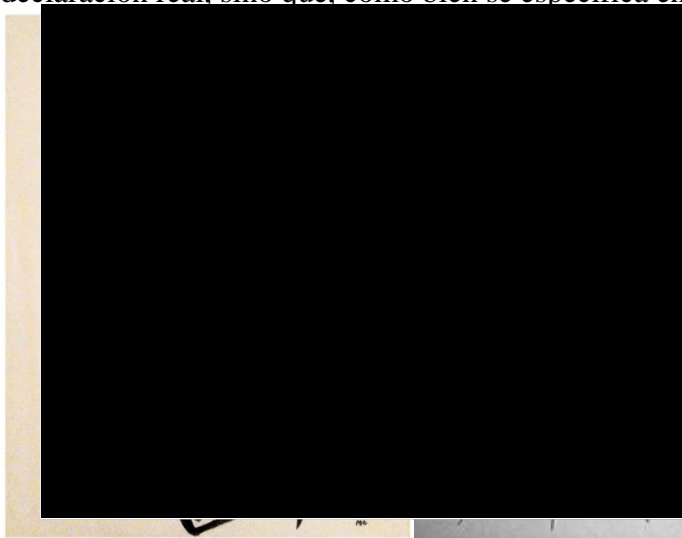
⁴³³ Como en el caso de *Vanity Fair*, tampoco consideraremos en ese caso pinturas balinesas que aparecieron en *Vogue* pero que no fueron realizadas para la revista, como la que aparece en *Vogue*, 1 de junio de 1938, p. 40, descrita como “The most enchanting water-worshipper of the Seven Seas—a Bali girl, painted by Covarrubias”.

⁴³⁴ Lin, Yutang. “A Chinawoman’s Chance”, *Vogue*, 1 de julio de 1937, pp. 42-43, 83.

de *Vogue*, Francis L. Wurzburg significaba el gran éxito que Covarrubias iba a tener como pintor una vez que sus lienzos fueran lo suficientemente conocidos.⁴³⁵

Covarrubias también ilustraría numerosas caricaturas grupales para *Vogue*, como ya empezase a hacer en *Vanity Fair*. De entre ellas, destaca –por la temática que nos atañe–, destaca una que hace referencia a la Declaración de las Naciones Unidas de 1942,⁴³⁶ en la que se representa a principales líderes mundiales de las Potencias Aliadas.⁴³⁷ Como ya había sucedido en el caso de la caricatura de la investidura de Roosevelt, no se trataba de una transposición de la firma de la declaración real, sino que, como bien se especifica en el texto que acompañó a la imagen, se trataba de una “reunión mítica de los Jefes de Estado de las Naciones Unidas” y de que “estos líderes no fueron necesariamente los firmantes reales del pacto”.⁴³⁸

Solo uno de los 26 territorios firmantes –pues la India se encontraba aún bajo dominio británico–, la República de China, era, en realidad, un estado libre asiático –aunque se encontraba bajo la invasión japonesa–, por lo que en la ilustración aparece únicamente un líder de este origen, el Generalísimo Chiang Kai-shek,⁴³⁹ aunque en realidad



Retratos del Generalísimo Chiang Kai-shek, aparecidos en Miguel Covarrubias: Cuatro miradas, op.cit. y Chine, op.cit., p. 177.

⁴³⁵ “Dear Miguel, Just a line to tell you that Mrs. Barclay Douglas sent me a check form \$300 for the Chinese Lady. (...) The sale of this little picture for \$300 will indicate to you the great success which you are bound to achieve as a painter once your canvases are sufficiently known (...) you know I deeply feel that the time has come for the world to recognize a Mexican painter of the first order”. Carta de Francis L. Wurzburg, Vicepresidente de *Vogue*, a Miguel Covarrubias, 1 de septiembre de 1937, AMC, n° 324855.

⁴³⁶ La Declaración de las Naciones Unidas fue un documento firmado el 1 de enero de 1942 en Washington, el que de adherirían 26 países. En él, las partes se comprometían a defender la Carta del Atlántico (1941) y emplear todos sus recursos, militares y económicos, en la guerra contra el Eje Roma-Berlín-Tokio, así como a no negociar la paz con ninguno de los enemigos de manera separada. Aquellos países que, como España o Argentina no se mostraron en colaboración abierta con estas “Naciones Unidas” fueron sancionados económicamente. La Declaración fue firmada por los miembros del “Big Four” (Estados Unidos, Unión Soviética, República de China y Reino Unido), varios miembros de la Mancomunidad Británica de Naciones (Canadá, India, Australia, Nueva Zelanda y Sudáfrica), varios países de Centro América (Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, Nicaragua, Panamá y República Dominicana), así como los gobiernos en el exilio de numerosos estados europeos (Bélgica, Checoslovaquia, Grecia, Luxemburgo, Países Bajos, Noruega, Polonia, Yugoslavia. Más adelante, durante el transcurso de la Guerra, se adhirieron a la Declaración numerosos países y territorios de Latinoamérica (México, Bolivia, Brasil, Chile, Ecuador, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela), Oriente Medio (Arabia Saudita, Egipto, Líbano, Siria, Turquía) y el África libre (Etiopía, Liberia), además de otros gobiernos en el exilio (Filipinas) y Francia. Más adelante, en abril de 1945 se celebraría la Conferencia de San Francisco y se firmaría la Carta de las Naciones Unidas, que daría lugar al nacimiento de esta Organización Internacional.

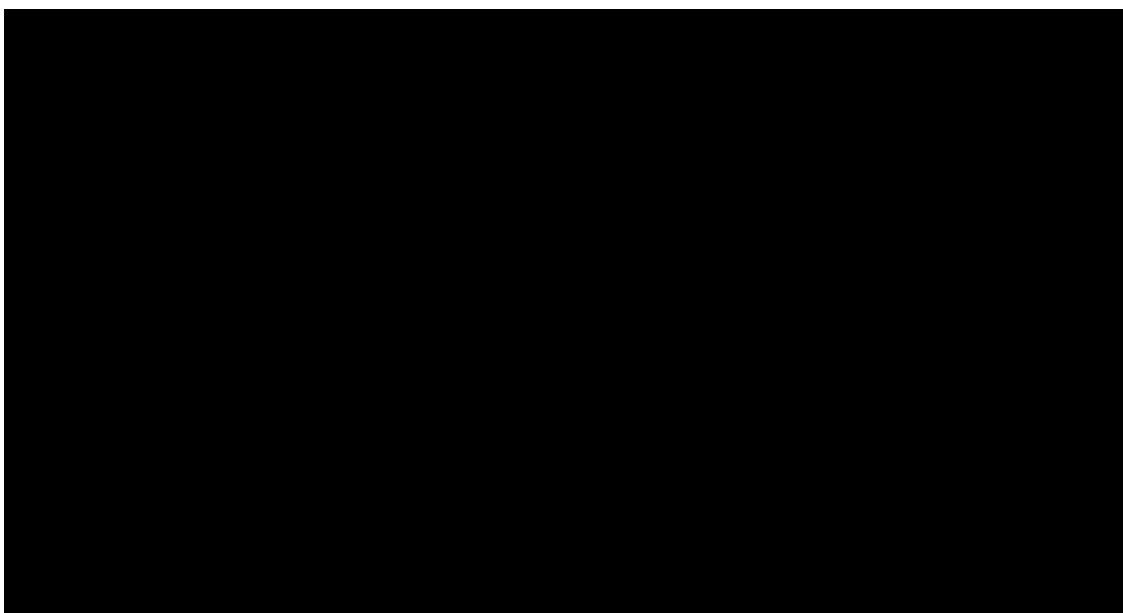
⁴³⁷ “People and Ideas: The United Nations”, *Vogue*, 1 de mayo de 1942, pp. 56- 59.

⁴³⁸ “A mythical assemblage of the Heads of the State of the United Nations (...) These leaders were not necessarily the actual signatories to the pact”, *Ibidem*, p. 56.

⁴³⁹ Chiang Kai-shek (1887-1975) fue un militar y político chino, que sucedió al Sun Yat-sen como líder del Partido Nacionalista Chino, y que sería el líder de la República de China –bajo diferentes cargos– entre

fue su cuñado y Ministro de Relaciones Exteriores T.V. Soong el que firmó la declaración en Washington.

Covarrubias pudo aquí representar con mayor detalle a un personaje que no le era desconocido,⁴⁴⁰ y al que ya había retratado en al menos un par de ocasiones.⁴⁴¹ A pesar de su posterior afecto a las políticas de Mao Tse-Tung, enemigo acérrimo de Chiang, Covarrubias representó al cabeza del Kuomintang con muchas mayor amabilidad de la que tendría por otros líderes mundiales. El Generalísimo aparece de sobrio uniforme, efectivo, confiado y sereno, como solía aparecer en público y con el mismo semblante con el que protagonizara numerosas portadas de la revista *Time* durante la época de la Guerra contra Japón. Por otro lado, en la esquina inferior derecha aparecen, en miniatura, un par de personajes japoneses, entre llamas y siendo atacados.



Caricatura grupal delos Jefes de Estado “People and Ideas: The United Nations” (Vogue, 1 de mayo de 1942, pp. 57-58); a la derecha, detalle del retrato de Chiang Kai-shek.

Por otro lado, Covarrubias también realizó ilustraciones múltiples para ilustrar artículos, con mayor o menos grado de originalidad. En este sentido, podemos encontrar dos aproximaciones a la temática de los Mares del Sur y separadas por una brecha considerable de tiempo, que permiten también observar la evolución de Covarrubias. Por ejemplo, en “Guide to Lotus-Eaters”,⁴⁴² un artículo ligero sobre un supuesto viaje a Los Mares del Sur –de vaga reminiscencia homérica-, Covarrubias realiza una serie de ilustraciones que corresponden, en realidad, a diferentes lugares de Oceanía, y que son muy similares a las que sobre estas mismas regiones realizaría años más tarde, como Australia, Nueva Zelanda, las islas Marquesas o la Melanesia. Así, por ejemplo, incluye

1928 y su fallecimiento en 1975, detentando el poder del cuestionado estado chino desde Taiwán, adonde traslado su gobierno en 1949 tras la victoria de Mao Tse-Tung y la proclamación de la República Popular de China.

⁴⁴⁰ Recordemos que, además de por su vinculación con el libro *Chine*, ambientado en la China republicana, Covarrubias colaboró en actividades y asociaciones ligadas a la defensa de China y organizadas por la familia Soong-Chiang durante la Segunda Guerra Sino-japonesa.

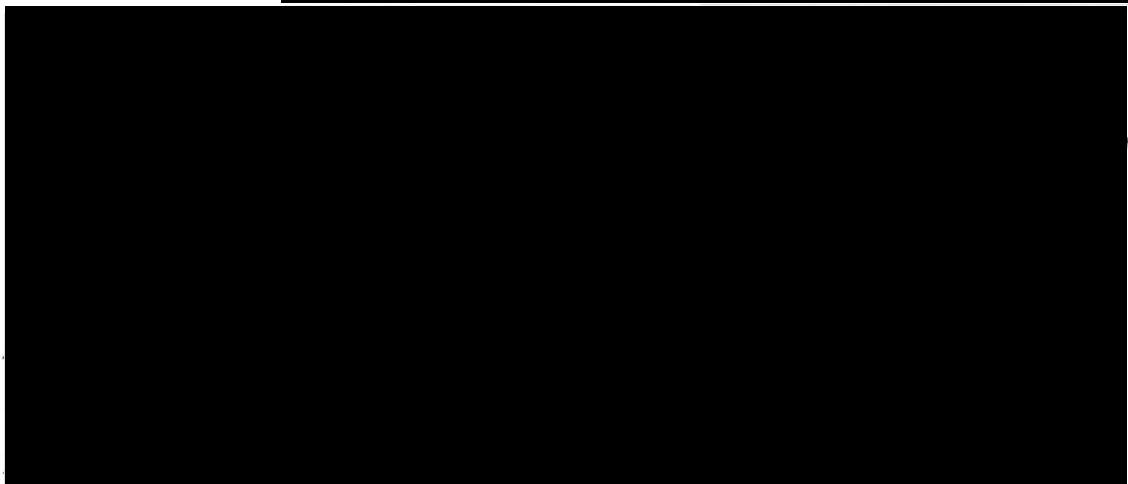
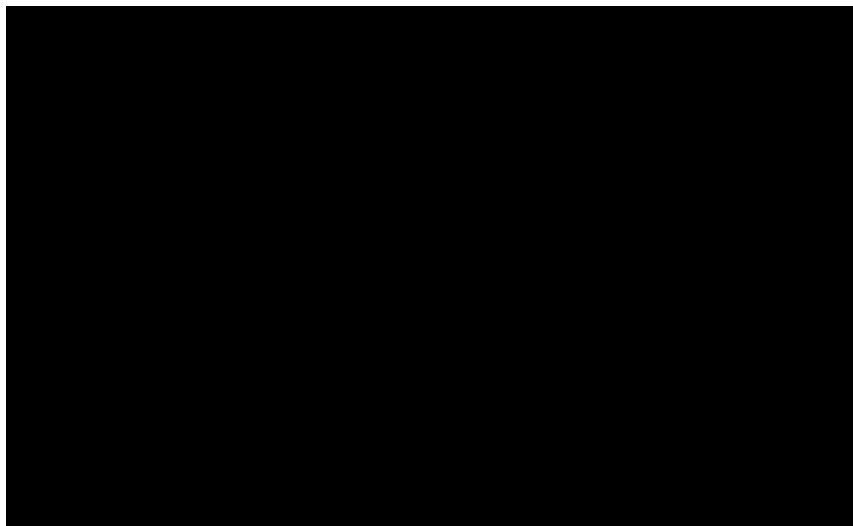
⁴⁴¹ Entre ellas, destaca el retrato del dirigente en Chadourne, Marc. *Chine, op. cit.*, p. 177, muy similar al aquí comentado.

⁴⁴² “Guide to Lotus-Eaters”, *Vogue*, 15 de octubre de 1933, pp. 54-55, 94, 102.

dos imágenes muy similares a las que en aquellos momentos realizaba para el libro *Typee*, relato de Herman Melville ambientado en las islas Marquesas.⁴⁴³

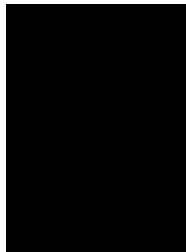
La primera se trata de una escena de interior, en el que una joven marquesana –muy similar a la Fayaway presentada en *Typee*–, sentada sobre una esterilla, conversa con un hombre que bebe *kava* de un gran bol que se encuentra entre ellos. La segunda se trata de una escena de playa, en la que un joven asciende a una palmera, mientras que un par de aldeanos

contemplan un carguero –un velero, en *Typee*– en el horizonte. En ambos casos, las escenas son más sencillas que las presentadas en *Typee* y también presentan variaciones, aunque seguramente estas fueron realizadas a la par.



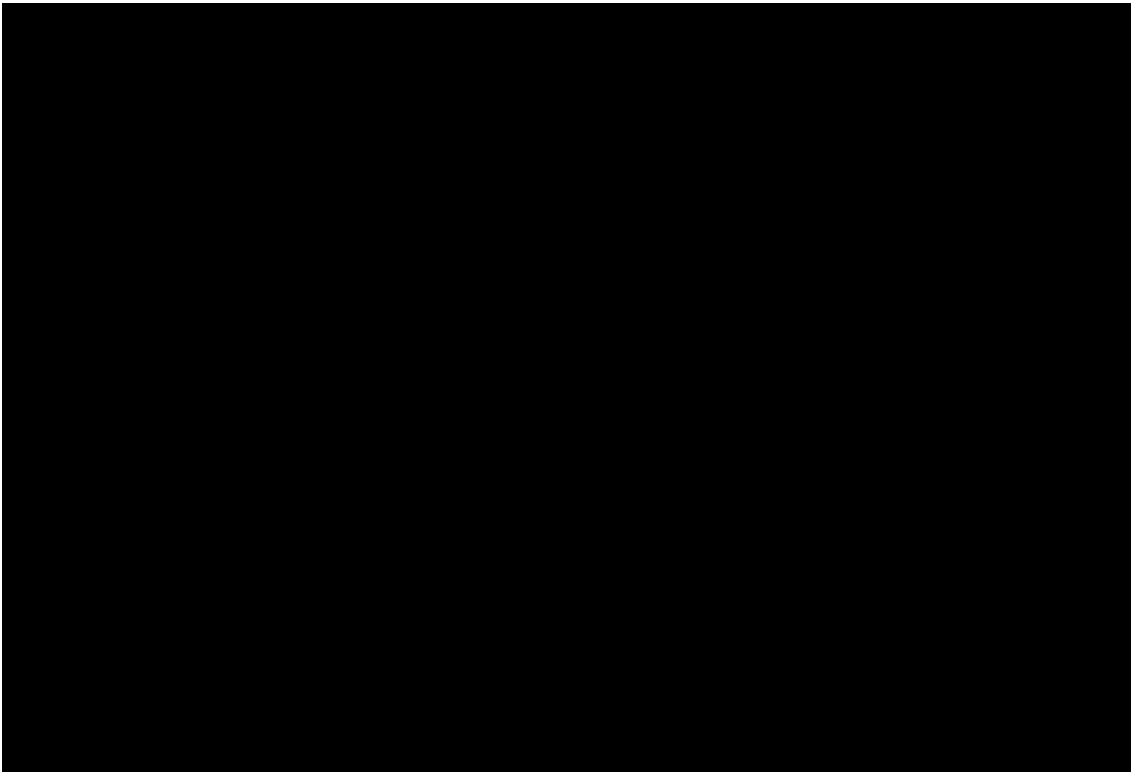
Arriba, escenas presentadas en *Typee*; debajo, variaciones contenidas en “*Guide to Lotus –Eaters*” (*Vogue*, 15 de octubre de 1933, pp. 54-55).

Por otro lado, Covarrubias reutiliza las posturas de algunos de sus bocetos y pinturas de bailarinas balinesas de aquel para presentarnos a un conjunto de jóvenes realizando una danza con sus manos sentadas. Aunque repiten los ademanes de los espectáculos balineses, las cinco jóvenes presentan una apariencia melanesia o incluso, micronesia, similar a la de las mujeres de Trobriand y Yap que Covarrubias representó en otras posteriores, como los Murales de la Exposición Internacional de San Francisco o el Mapa del Territorio en *Ejemplo de Ta Moko* (“*Guide to Lotus – Eaters*” (*Vogue*, 15 de octubre de 1933, p. 54).



⁴⁴³ Melville, Herman, *Typee a Romance of the South Seas*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1935. *Typee* fue publicado en 1935, pero Covarrubias emprendería su realización en fechas anterior, durante su segundo viaje a Bali.

reutilizó dos de las figuras, que utilizó para representar, respectivamente, a Australia y Nueva Zelanda. La primera se trata de la imagen de un canguro, de la que efectuaría un clon –más detallado- en el mural *La fauna y la flora* (1938); la segunda, se trata de una particular versión de una talla maorí, aunque en este caso hay más diferencias. Por último, Covarrubias incluyó también un perfil de cabeza tatuada, realizado con poco detalle pero que probablemente se refiere a un ejemplo de tatuaje facial maorí (*Ta Moko*).



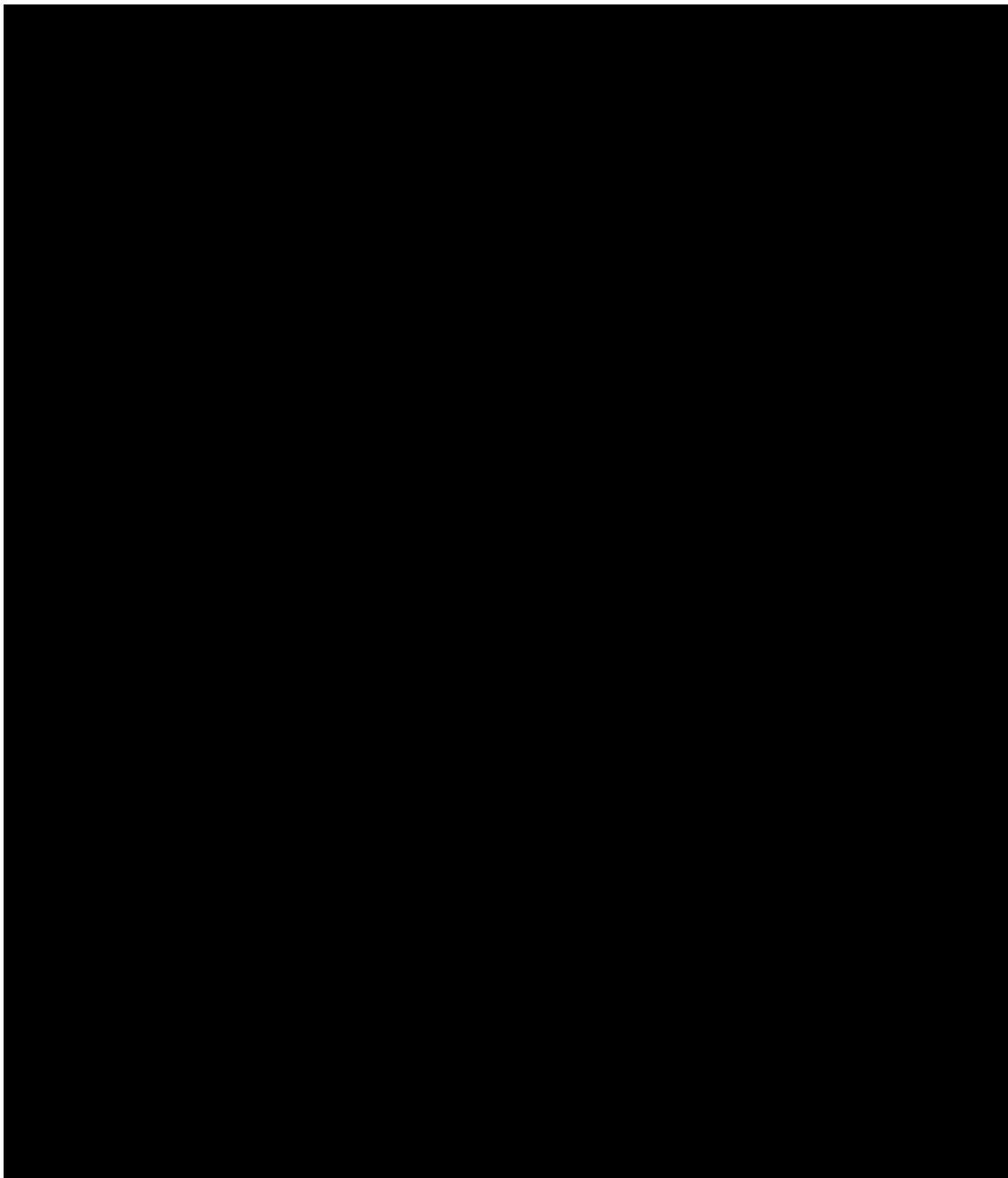
De arriba abajo: imagen de jóvenes micronesias o melanesias ejecutando una danza, figura de la talla maorí y del canguro en el artículo (“Guide to Lotus –Eaters” (Vogue, 15 de octubre de 1933, pp. 54-55). y en los murales de Las manifestaciones de arte y La fauna y la flora.

Bastante más adelante, Covarrubias volvería a retomar el tema oceánico en un artículo que el mismo escribiría,⁴⁴⁴ en el que presentaría a los lectores de *Vogue* la trascendental exposición *Arts of the South Seas*, que tuvo lugar en el Museum of Modern Art de Nueva York en abril y mayo de 1946 y que constituyó la primera gran exposición dedicada al arte de Oceanía realizada en Estados Unidos.

Inaugurada apenas unos meses después de la victoria americana en el Pacífico, esta exposición pretendía buscar una visión conjunta del muy diverso arte de los millares de islas del Pacífico, muchas de las cuales se incorporaban ahora a los demonios estadounidenses tras la rendición de Japón y a la que convenía realizar una suerte de puesta de largo. La exposición fue comisariada por René d’Harnoncourt junto a los profesores de la Universidad de Columbia Ralph Linton y Paul S. Wingert, con la colaboración de Miguel Covarrubias y del etnólogo australiano Charles, P. Mountford. En ella, se exponían mediante una museografía moderna y novedosa, más 400 objetos artísticos y etnográficos procedentes de diferentes regiones de Micronesia, Melanesia, Polinesia y Australia. Sobre la misma, se publicaría un importante catálogo que

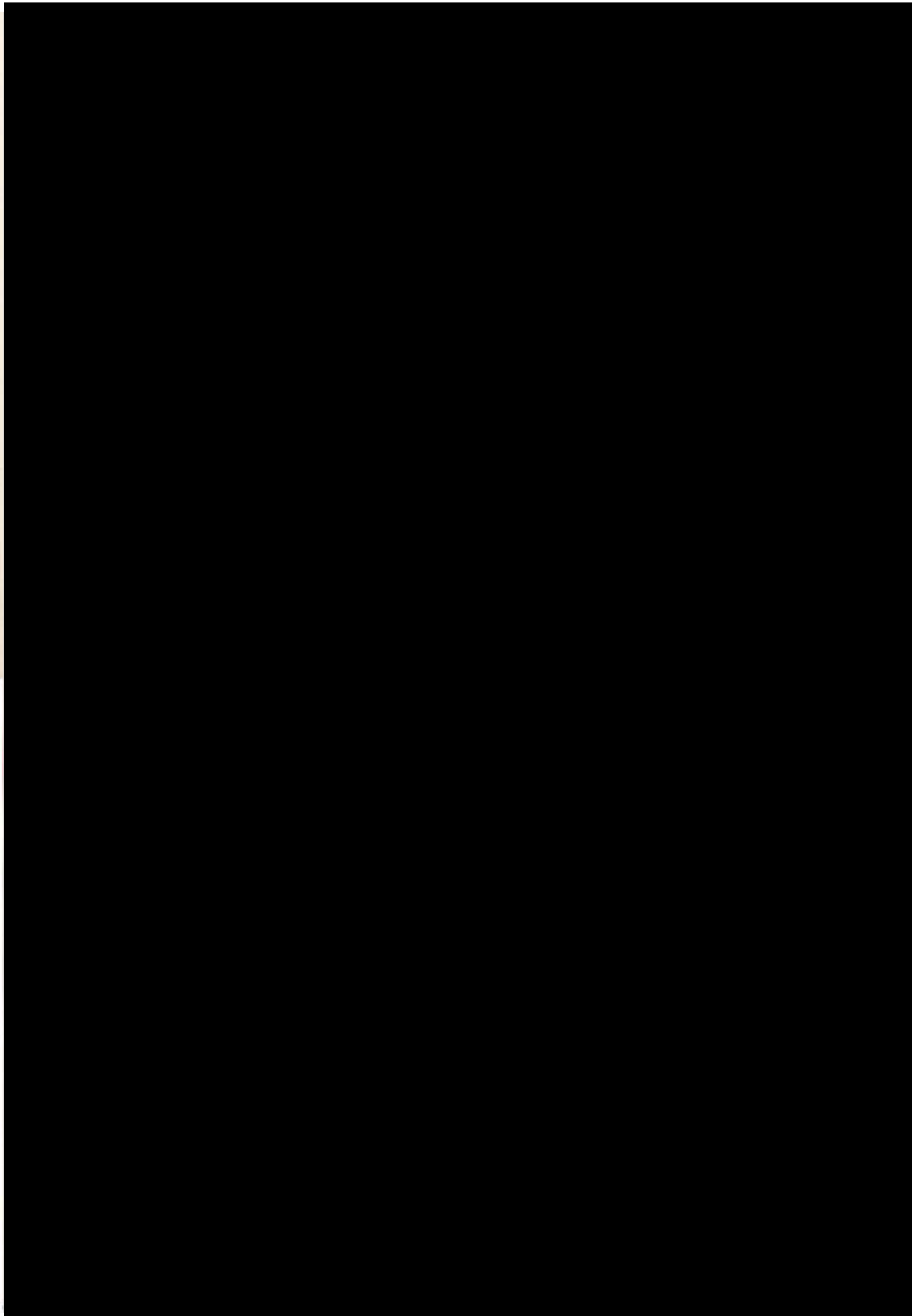
⁴⁴⁴ Covarrubias, Miguel. “Art of the South Seas: Millions of Americans saw the Pacific islands—now the Pacific arts are in the great show at the Museum of Modern Art”, *Vogue*, vol. 107.3, 1 de febrero de 1946, pp. 128 – 131, 186, 188, 190.

Covarrubias tuvo a bien de ilustrar parcialmente –y, que, por ello, estudiaremos en el apartado correspondiente-, que durante mucho tiempo se convirtió en la obra de referencia básica sobre el arte de Oceanía.⁴⁴⁵



Diferentes imágenes que muestran el estado y las piezas de la exposición. Colección del Modern Museum of Art.

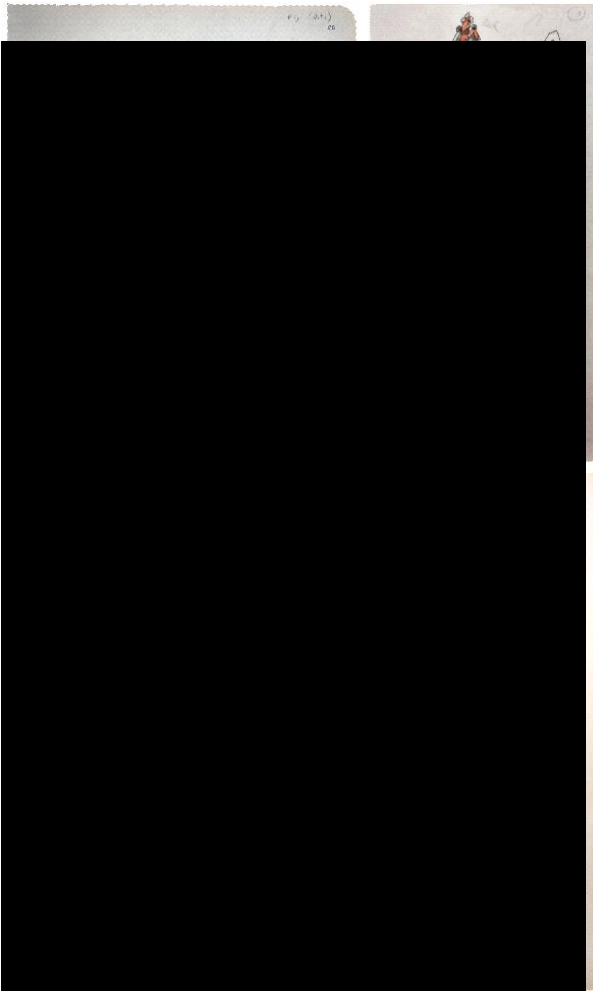
⁴⁴⁵ Linton, Ralph, Wingert, Paul S. y D' Harnoncourt, René. *Arts of the South Seas*. Nueva York, The Museum Of Modern Art, 1946.



Ilustraciones del artículo “Art of the South Seas...” (Vogue, vol. 107.3, 1 de febrero de 1946, pp. 128 – 131).

Sobre el grado de involucramiento de la exposición hablaremos en un próximo capítulo, pero, por el momento, cabe advertir que Covarrubias conocía de primera mano la mayoría

de las piezas expuestas en la exposición.⁴⁴⁶ Mientras que en el artículo realizó un somero y descriptivo repaso a las diferentes secciones de las que se componía la exposición, Covarrubias eligió una selección de piezas para su reproducción ilustrada en el artículo que provenían de diferentes regiones de Melanesia, Polinesia y Australia, probablemente atendiendo a su variedad, colorido y posible interés que despertar en el lector de *Vogue*, poco o nada habituado a estos temas de marcado carácter etnográfico. Aunque Covarrubias ya tenía una base iconográfica de arte de Oceanía sobre la que partir –y que había mostrado al público en otras como *Typee*, o,



Bocetos de diferentes piezas expuestas en la exposición que no se utilizaron en el artículo, sobre obras procedentes de Fiyi (AMC, sin numerar), la región del Sepik (AMC, n° 24285 y 24255 y Nueva Caledonia (AMC, n° 16618).



Imagen el moai en “Arts of the South Seas” (Vogue, vol. 107.3, 1 de febrero de 1946, p. 128).

especialmente, en el mural *Las formas artísticas*-, el mexicano eligió aquí representar piezas reales de la exposición, con la excepción del moai de la isla de Pascua –pues en la exposición se dispuso una réplica a tamaño real –de casi 4 metros de alto-, tan pesada que por precaución hubo de exponerse en el hall del museo-, pero que tuvo a bien incluir en su explicación, que sería similar a las diferentes representaciones de moais que Covarrubias realizaría a lo largo de su carrera. Este moai, al que acompañó de la imagen de una isleña, que lo contempla, fue descrito como una figura monolítica de 34 pies de alto –demostrando, así que se trataba de otro moai diferente- realiza en toba volcánica gris, que se disponían a lo largo de toda la isla de Pascua.⁴⁴⁷

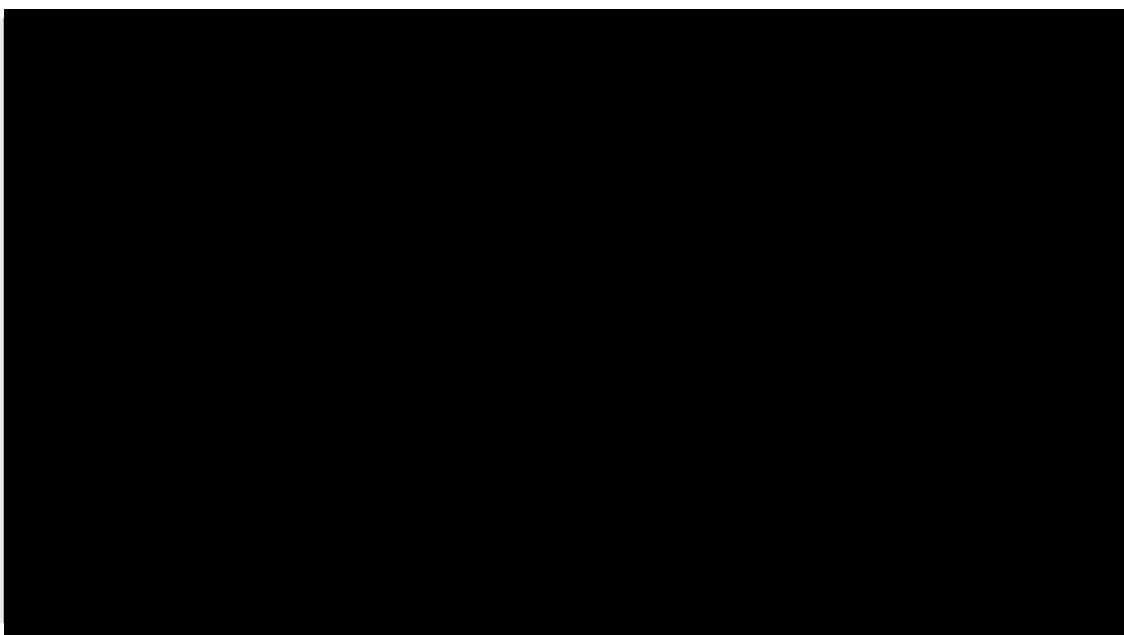
Tres de las piezas representadas en el artículo coincidían con las representadas para el catálogo de la exposición –aunque no se trataba estrictamente de las mismas ilustraciones-, y debió ensayar con muchas otras ya fuera para el

⁴⁴⁶ Recientemente, Gabriela Anahí Luna abordó con acierto parte de este asunto en su tesis de maestría. Para más información, véase Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México. El intercambio entre el Museo Field de Chicago y el Museo Nacional de Antropología (1948-1952)”, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

⁴⁴⁷ “Monolithic figure, 34 feet high, one of hundreds cut out grey-blanc volcanic tuff, set up all around easter island”, Covarrubias, Miguel. “Art of the South Seas...”, *op.cit*, p. 128.

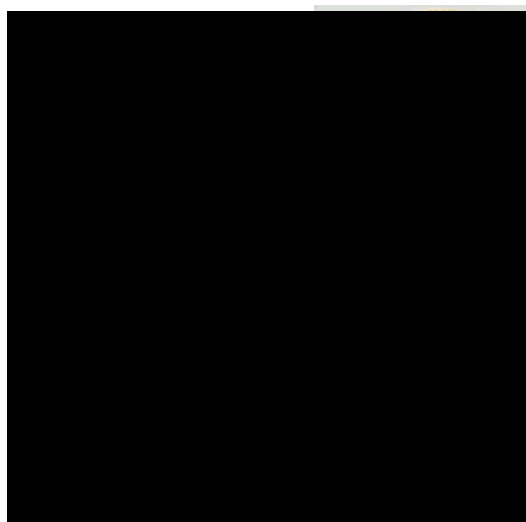
catálogo o para este artículo, pues se conservan múltiples bocetos de piezas que finalmente no fueron seleccionadas para ser ilustradas.

Aunque en la exposición se incluyeron piezas procedentes de Micronesia – región que había tenido una gran importancia en la Segunda Guerra Mundial y que era importante representar-, Covarrubias no eligió ninguna de estas para sus ilustraciones. Así, la Polinesia se vio representada con cuatro distantes regiones: Hawái, las islas Marquesas, Nueva Zelanda y la Isla de Pascua, cuyo ejemplo ya hemos comentado. De la primera, Covarrubias escogió representar –muy similar a la que empleó en el mural de Las formas de arte-, una imagen de dios hawaiano, realizada con plumas amarillas y rojas, ojos de madreperla y dientes de perro, uno de los ahora escasos ejemplos del arte plumario de las islas,⁴⁴⁸ perteneciente al Museo Bishop de Honolulu.⁴⁴⁹



Tiki marquesano en el artículo “Arts of the South Seas” (*Vogue*, vol. 107.3, 1 de febrero de 1946, p. 128) y en varios bocetos del AMC (AMC n° 25957 y 25958)

Para representar el arte de las islas Marquesas, Covarrubias eligió una pieza perteneciente al Museo de la Universidad de Pennsylvania,⁴⁵⁰ que corresponde a un *tiki* – o imagen de la divinidad- realizado de en basalto gris, del que se nos advierte que pudo



A la izquierda, Hei-tiki maorí; a la derecha, dios hawaiano (“Arts of the South Seas”, *Vogue*, vol. 107.3, 1 de febrero de 1946, pp. 128 – 131).

⁴⁴⁸ “Image of a war god, about 2 feet high, of feathers, with shell eyes, dog’s teeth; rare, perishable example Hawaiian art”, Covarrubias, Miguel. “Art of the South Seas...”, *op.cit*, p. 129.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 190.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 190.

haber sido tallado con dientes de rata.⁴⁵¹ Del mismo se conservan varios bocetos conservados en el AMC, aunque en uno de los mismos se advierte que se trata de una pieza de un museo de San Francisco.⁴⁵²

En cuanto a Nueva Zelanda, Covarrubias incluyó un *hei-tiki*⁴⁵³ maorí, que describe como una talla de tipo ceremonial de unos 16 cm de largo, realizada en jade y concha de abulón,⁴⁵⁴ perteneciente al Museo Peabody de Salem.⁴⁵⁵

En cuanto a la Melanesia, de esta región provienen la mayoría de piezas del artículo. De la región de Nueva Bretaña provienen dos ilustraciones, una máscara baile de los sulka, perteneciente el Museo de Historia Natural de Chicago,⁴⁵⁶ que también se incluyó en el catálogo de la exposición. Se trata de un tipo de máscara cónica de gran tamaño, realizada en unos colores únicos en otra Oceanía, en la que sobre un casco de bambú se tejen hojas de palma y plumas.⁴⁵⁷ La otra piezas es igualmente una máscara, pero esta está realizada con *tapa* sobre un armazón de ratán y bambú y decorada con pigmentos vegetales, y pertenece a los baining;⁴⁵⁸ se encuentra conservada también en el Museo de Historia Natural de Chicago.⁴⁵⁹

De la región de Nueva Irlanda, Covarrubias representó una imagen de ancestro de algo más de dos metros de alto⁴⁶⁰ también conservada en el Museo de Historia Natural de Chicago.⁴⁶¹

Arriba, máscara de baile de los sulka; debajo, máscara baining
(“Arts of the South Seas, Vogue, vol. 107.3, 1 de febrero de 1946, pp. 128 – 129).

⁴⁵¹ “A Tiki- image of a god- 8 inches high of grey-black basalt, carved perhaps with rat’s teeth; from the Marquesas Islands” *Ibidem*, p. 128.

⁴⁵² AMC, n° 25958.

⁴⁵³ Un *hei-tiki* es un colgante ornamental de los maoríes neozelandeses, habitualmente realizado en nefrita verde, sobre cuyo origen y significado existen varias teorías.

⁴⁵⁴ “A “hei-tiki” –ceremonial carving- 6 ¼ inches long; of jade; eyes of abalone shell; once worn by a New Zealand Maori”, *Ibidem*, p. 130.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 190.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 190.

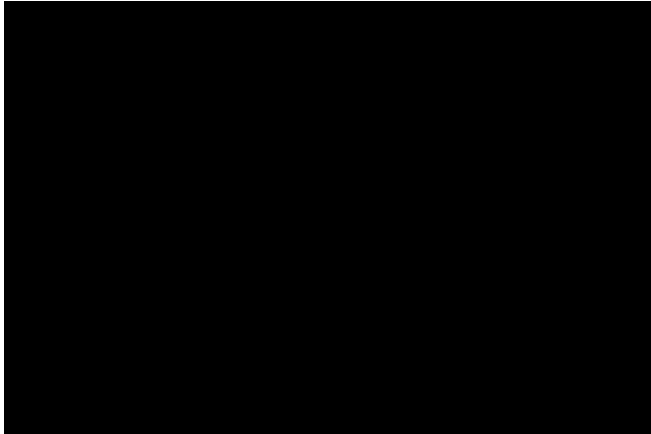
⁴⁵⁷ “Dance mask, about 3 feet high, of vegetable pith on a bamboo frame; trimmed with palm leaves, feathers; from New Britain”, *Ibidem*, p. 129.

⁴⁵⁸ “Mask, 2 ½ feet high, of bark-cloth on a rattan and bamboo frame; painted with vegetable colours; from New Britain”, *Ibidem*, p. 129.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 190.

⁴⁶⁰ “Ancestral figure, 6 feet 1 inch high, a tree-trunk carved into a man’s body, interwoven with birds, fish; from New Ireland”, *Ibidem*, p. 130.

⁴⁶¹ Covarrubias, Miguel. *Ibidem*, p. 190.



Bol ceremonial de las Islas del Almirantazgo (“Arts of the South Seas”, Vogue, vol. 107.3, 1 de febrero de 1946, pp. 130- 131).

También del Museo de Historia Natural de Chicago⁴⁶² procedía el bol ceremonial, de más de metro y medio de largo y de madera tallada procedente de las islas del Almirantazgo⁴⁶³ que representó Covarrubias.

En cuanto a la región del río Sepik, en Nueva Guinea, Covarrubias representó una figura ancestral de madera pintada, de algo menos de dos metros de alto,⁴⁶⁴ perteneciente al Museo de Historia Natural de Nueva York.⁴⁶⁵ Tal como destacó Anahí Luna, se trata de una pieza procedente de los abelam, de tipo femenino, cuyo cuerpo está decorado con una geométrica policromía.⁴⁶⁶

De las Islas Salomón procede una figura de madera tallada, decorada con incrustaciones de madreperla, que se coloca en las canoas de guerra y que antaño se utilizaba en las expediciones de caza de cabezas de las islas.⁴⁶⁷ La misma pertenece al Museo de Historia Natural de Chicago,⁴⁶⁸ y Covarrubias realizó varios bocetos, muy precisos, de la misma.

Figura de ancestro del Sepik (“Arts of the South Seas, Vogue, vol. 107.3, 1 de febrero de 1946, p. 131).

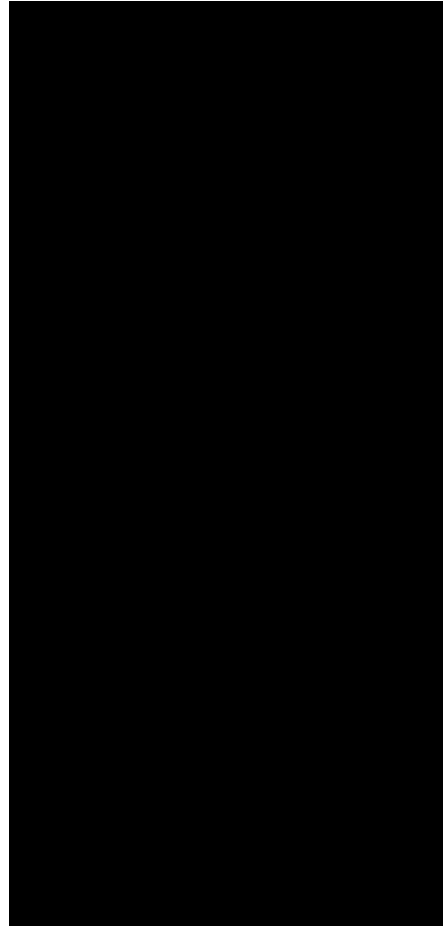


Figura de ancestro de Nueva Irlanda (“Arts of the South Seas”, Vogue, vol. 107.3, 1 de febrero de 1946, p. 130).

⁴⁶² Covarrubias, Miguel. *Ibídem*, p. 190.

⁴⁶³ “Ceremonial food bowl, 4 ½ feet in diameter, carved –except the handles- from one piece of wood; from the Admiralty islands”, *Ibídem*, p. 130.

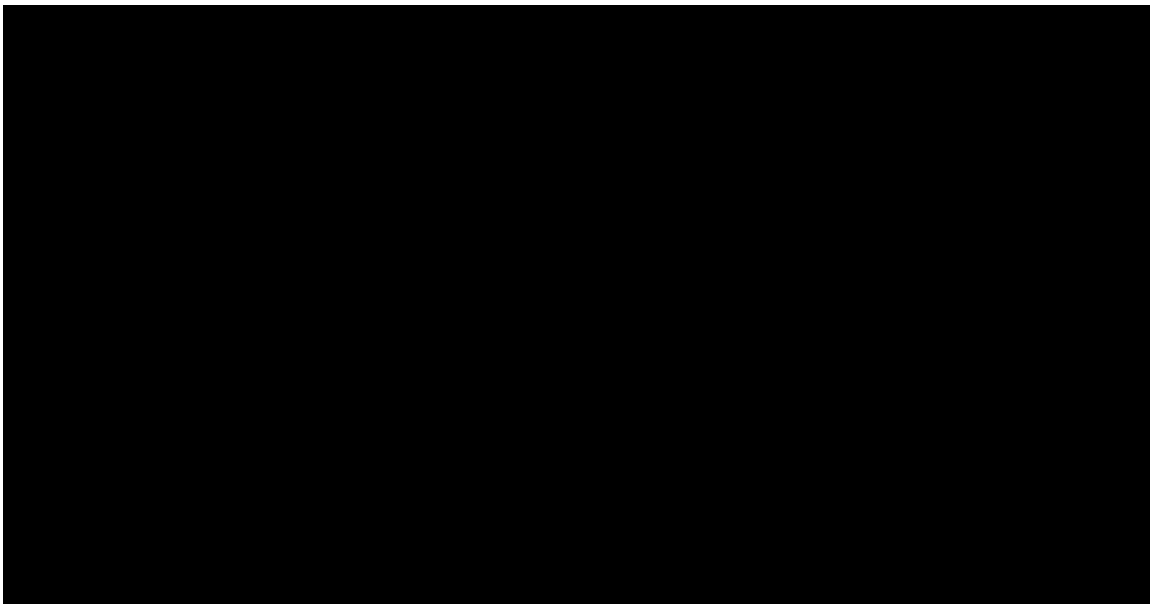
⁴⁶⁴ “Ancestral figure, 5 feet high, of painted wood; from New Guinea’s Sepik River region, culturally richest area in Oceania”, *Ibídem*, p. 129.

⁴⁶⁵ *Ibídem*, p. 190.

⁴⁶⁶ Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México...”, *op.cit.*, p. 41.

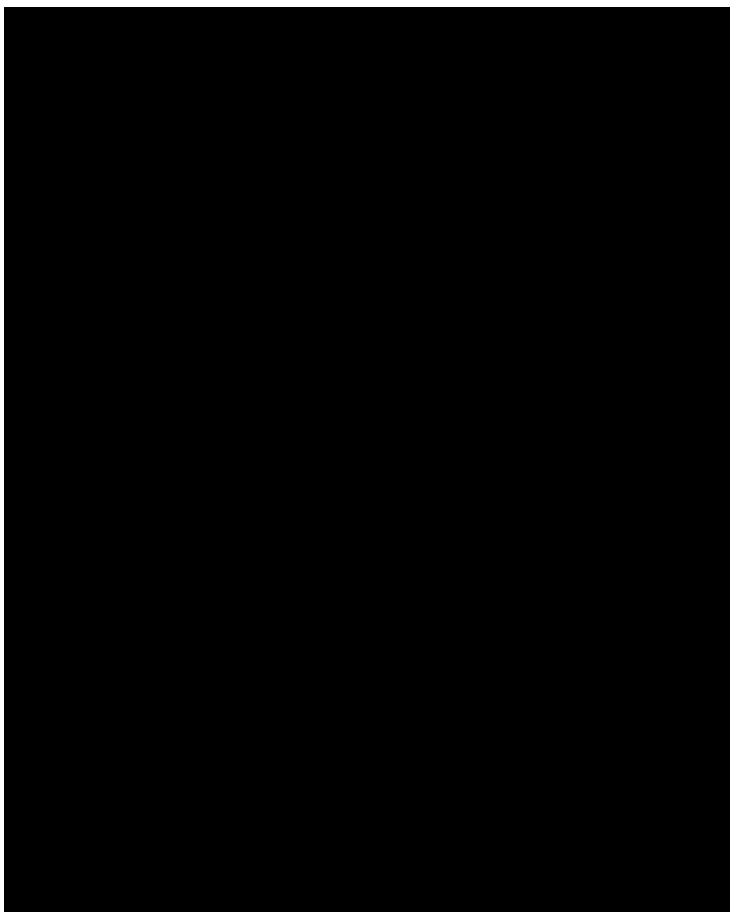
⁴⁶⁷ “War-canoe figurehead, about 1 foot high, of wood and mother-of-pearl; once used in head-hunting expeditions in the Solomons”, Covarrubias, Miguel. “Art of the South Seas...”, *op.cit.*, p. 130.

⁴⁶⁸ *Ibídem*, p. 190.



La pieza de las Islas Salomón en el artículo (“Arts of the South Seas”, Vogue, vol. 107.3, 1 de febrero de 1946, p. 139) y en los bocetos del AMC (AMC, nº 18614 y 18612)

Por su parte, de las Nuevas Hébridas proceden otras dos imágenes, ambas pertenecientes al Museo de Historia Natural de Chicago.⁴⁶⁹ La primera, se trata de una figura de ancestro, realizada en madera tallada y policromada a modo de poste –de casi dos metros y medio de alto-, que antaño estuvo emplazada en un lugar sagrado en la selva,⁴⁷⁰ mientras que, la segunda, es igualmente una figura de ancestro, esta vez procedente de la isla de Malekula, idéntica a la representada en el catálogo de la exposición. Esta es más pequeña, aproximadamente de 120 cm de alto, y estaba realizada sobre una estructura de bambú y un tejido de corteza, con un “sombbrero” hecho de



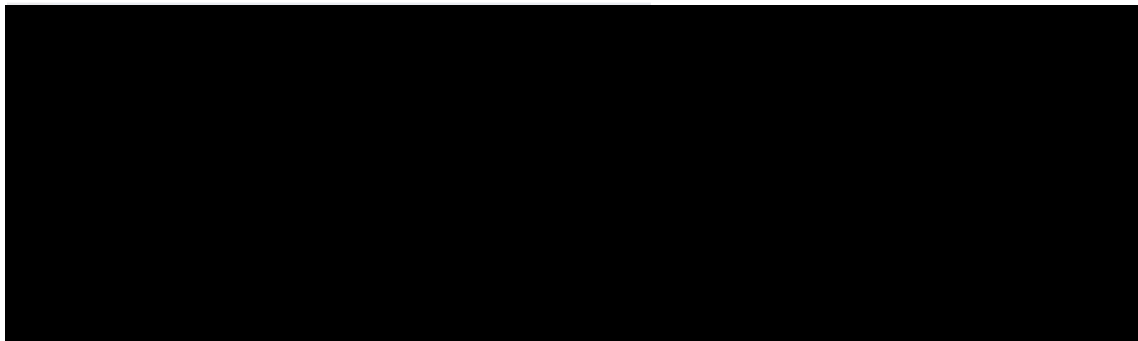
A la izquierda, temes, figura de ancestro del sur de Malekula; a la derecha, figura de ancestro de las selvas de las Nuevas Hébridas (“Arts of the South Seas”, Vogue, vol. 107.3, 1 de febrero de 1946, pp. 129 – 130).

⁴⁶⁹ Covarrubias, Miguel. “Art of the South Seas...”, *op.cit.*, p. 190.

⁴⁷⁰ “Ancestral figure, 8 feet high, of carved and painted tree-fern; once set up in a sacred place in a New Hebrides jungle”, Covarrubias, Miguel. “Art of the South Seas...”, *op.cit.*, p. 129.

tela de araña.⁴⁷¹ Como bien explicó Luna, se trata de un *temes*, figura de un espíritu ancestral masculino originario del sur de Malekula, isla perteneciente a Vanuatu.⁴⁷²

Por último, Covarrubias ejemplificó el arte aborigen australiano mediante las representaciones de dos pinturas sobre corteza pertenecientes al South Australian Museum de Adelaide.⁴⁷³ La primera, de unos 120 cm de largo, presenta a un canguro en, mientras que la otra, más pequeña, se trata de la representación de una palometa.⁴⁷⁴



Debajo, pinturas de los aborígenes australianos en la que se representa a una palometa y a un canguro ("Arts of the South Seas", Vogue, vol. 107.3, 1 de febrero de 1946, p. 131). Arriba, fotografía de la que fue copiada una de ellas (AMC, sin numerar).

En definitiva, este se trató de un artículo en el que Covarrubias, si bien no demostró una gran inventiva, si sobresalió en sus habilidades de representación de la realidad, así como en escoger piezas que llamasen la atención del gran público, que debía prestar atención a las artes nativas de Melanesia, Polinesia y Australia en una revista que estaba enfocada al mundo de la moda, por mucho que los Mares del Sur fueran, todavía una temática romántica y escapista en boga. El artículo, tanto por las ilustraciones como por su texto-que analizaremos detenidamente más adelante, no solo causó sensación entre el público general, sino que también llamó entre editores: poco después de su publicación, Adeline Lubell, de Little, Brown & Company Publishers escribió a Covarrubias mostrando gran interés en su artículo y con la intención de convertirlo en un libro que fuese un estudio completo sobre el "arte nativo" y repleto de ilustraciones.⁴⁷⁵ Desgraciadamente, este nunca se llevaría a cabo, pero, como veremos, Covarrubias mantendría su relación con el arte de Oceanía de una forma mucho más estrecha en los años sucesivos.

⁴⁷¹ "Ancestral figure, about 4 feet high, of spider webs, clay, bamboo, with a "hat" of spider webs only; from the New Hebrides", Covarrubias, Miguel. "Art of the South Seas...", *op.cit.*, p. 130.

⁴⁷² Luna Velasco, Gabriela Anahí. "Oceanía en México...", *op.cit.*, p. 39.

⁴⁷³ Covarrubias, Miguel. "Art of the South Seas...", *op.cit.*, p. 190.

⁴⁷⁴ "Painting of a kangaroo, about 4 feet long, in black and white on bark, showing "innards"; by Australian", Covarrubias, Miguel. "Art of the South Seas..." y "Painting of a butterflyfish, about 3 feet long, on bark; by Australian Aborigines", Covarrubias, Miguel. "Art of the South Seas...", *op.cit.*, p. 131

⁴⁷⁵ "I read with great pleasure your article in the February 1st VOGUE, "Art of the South Seas" and wondered whether you'd ever considered following it up in a full-length book, doing a complete study of the native art with illustrations. If you have done, or are planning to do such a book, I'd appreciate it very much if you would let us here have a first crack at it. Any correspondence from you on the subject will be welcomed." Carta de Adeline Lubell, de Little, Brown & Company Publishers, a Miguel Covarrubias, 19 de marzo de 1946. AMC, n° 9735.

Publicaciones Hearst

Como ya hemos comentado, durante sus primeros años como ilustrador, Covarrubias mantuvo un contrato con el grupo editorial de Condé Nast que le impedía colaborar con algunos grupos rivales, como era el caso de las publicaciones del grupo Hearst. No obstante, y siempre únicamente dentro de la temática asiático-pacífica de esta tesis, encontramos al menos dos colaboraciones con publicaciones de este grupo.

Harper's Bazaar

Como ya hemos mencionado, *Harper's Bazaar*⁴⁷⁶ fue durante el periodo de entreguerras unas de las más importantes publicaciones ilustradas dedicadas al mundo de la moda y la alta cultura, y, por ello, principal competidora de *Vogue*. A pesar de Covarrubias tenía prohibido colaborar con la revista, llegó a venderles varias ilustraciones de temática japonesa, sin pensar que esto podría molestar a Crowninshield. Ignoramos la fecha exacta de su realización, pero el 28 de marzo de 1932, se envió desde la redacción de *Vanity Fair* una carta a Covarrubias en la que se le llamaba la atención de la siguiente manera:

*Harper's Bazaar nos llamó y nos dijeron que tenían unos dibujos japoneses suyos. Me preguntaba podría decirme cómo han llegado a su posesión. Como ya sabe, tenemos un acuerdo con Publicaciones Hearst por el cual sus artistas no trabajan para nosotros, y nuestros artistas no trabajan para ellos. Una nota, a tal efecto, aparece en su contrato. Esto no es particularmente serio pero me gustaría aclarar este punto.*⁴⁷⁷

A pesar de que no hay constancia de que estas imágenes llegasen finalmente a publicarse –aunque algunas publicaciones lo han dado por hecho sin llegar a identificar en qué número habría aparecido–,⁴⁷⁸ sí que se realizaron, al menos pruebas de imprenta de las mismas, pues se conservan ejemplos en el AMC.⁴⁷⁹ Así, parece ser que llegó a realizar una serie con tres ilustraciones de temática tradicional japonesa. Formalmente, se trata de imágenes casi por completo bidimensionales, esquemáticas de una manera geometrizable, similar a lo aplicado en libros del periodo como *Chine* o las ilustraciones de comida de

⁴⁷⁶ Fundada en 1867, *Harper's Bazar* fue la primera revista estadounidense dedicada a la moda femenina. De carácter mensual, estaba dirigida a las mujeres de clase media-alta y alta, dando a conocer las últimas modas procedentes de Francia y Alemania, incluyendo abundantes ilustraciones, fotografías y textos especializados. Inicialmente perteneciente al grupo editorial Harper & Brothers, la exitosa revista fue adquirida en 1913 por Publicaciones Hearst, dando paso a la época de su consagración definitiva. Durante estos años trabajarían en la misma importantes artistas y fotógrafos como Erté, Nikolas Muray o Man Ray; durante los años de editora en jefe de Carmel Snow –antigua editora de *Vogue*– la revista revolucionó el mundo de la fotografía de moda gracias a personalidades como Martin Munkacsy, Alexey Brodovitch –quien, a su vez, contrataría a un joven Richard Avedon– y Diana Vreeland.

⁴⁷⁷ Carta de *Vanity Fair* a Miguel Covarrubias, Nueva York 28 de marzo de 1932, sin numerar.

⁴⁷⁸ Esta información se cita en crónicas contemporáneas (como Velázquez Chávez, Agustín. *Contemporary Mexican Artists*. Nueva York: Covici Friede, 1937, p. 69), y en los primeros estudios especializados (como García-Noriega y Nieto, Lucía. *Miguel Covarrubias: homenaje*. México D.F., Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1987, p. 32); el error se repite en bibliografía posterior, como Theran, Susan. *Leonard's Price Index of Latin American Art at Auction*. Newton, Auction Index Inc., 1999, p. 207.

⁴⁷⁹ AMC, sin numerar.

Frankie & Johnny, pero agudizando las líneas rectas, que resaltan los marcados pliegues del vestido tradicional japonés.

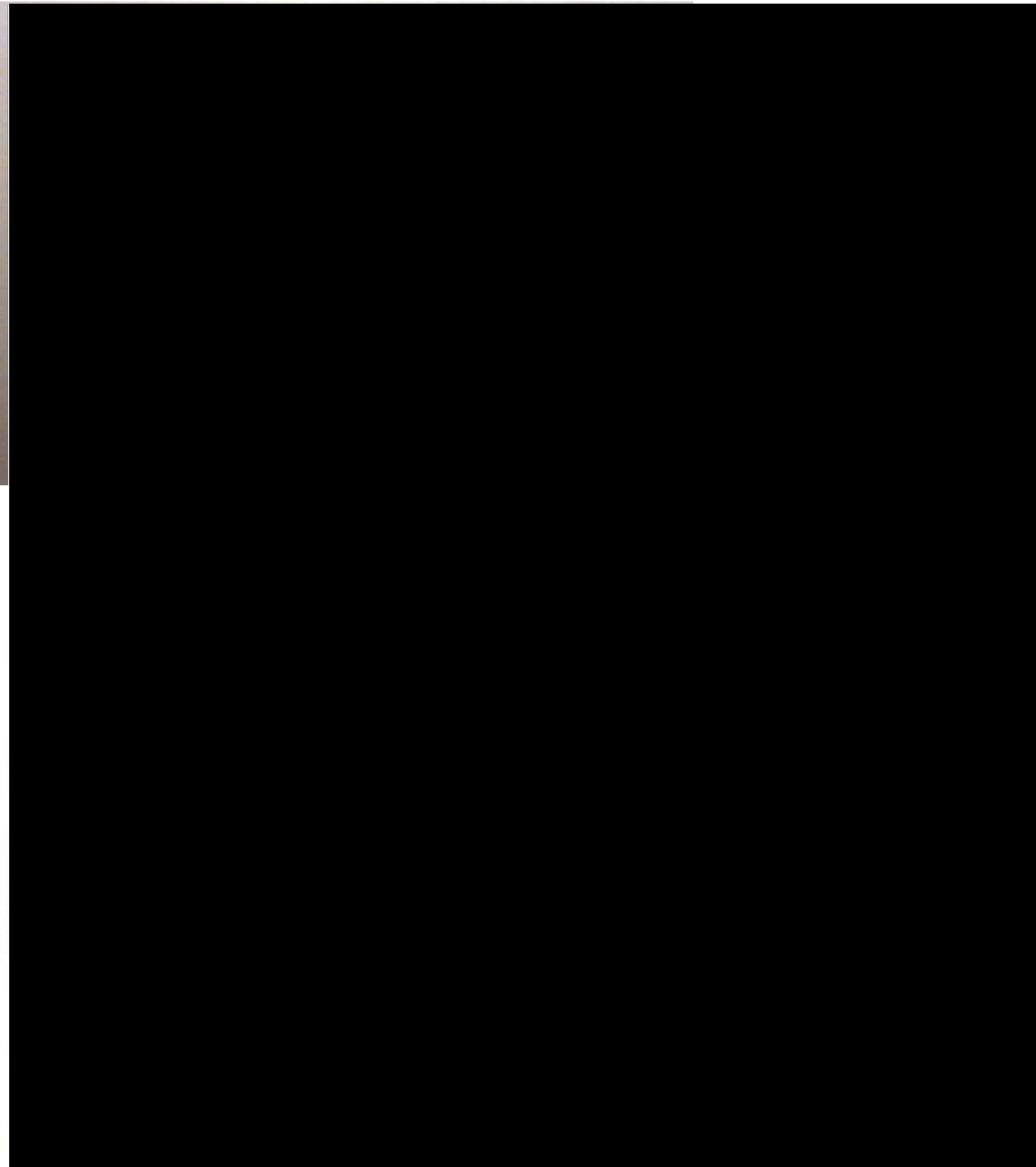
Temáticamente, se trata de imágenes costumbristas a las que estaban habituados los turistas y aficionados. De hecho, se aprecia cómo la serie está compuesta por dos escenas de entretenimiento con *maikos* (una musical, con un baile con abanicos mientras que otra toca el samisén, y otra de comida y bebida, en la que se aprecia a un personaje occidental). Una tercera escena es completada con cuatro personajes japoneses: en primera línea, dos personajes masculinos – uno con kimono y el otro profesado- se realizan una profunda reverencia, mientras que en el fondo se aprecia un matrimonio compuesto por un hombre de traje y gafas, cuyo alto sombrero sostiene una mujer vestida con kimono y de aspecto recatado.

Más allá de la representación tópica de ciertos temas relacionados con Japón, estas escenas resultan interesantes porque están relacionadas, al menos parcialmente, con las experiencias de los Covarrubias en Japón. Así, la escena musical de las *maikos* parece estar directamente adaptada de aquella sesión campestre de danzas y música de samisén con tres *maikos* que inmortalizaron fotográficamente, y que también inspiró un colorido gouache.



Arriba y en el centro, algunas de las ilustraciones japonesas realizadas para Harper's Bazaar; debajo, algunas de las fotografías que tomaron los Covarrubias en Japón (AMC, sin numerar).

Según se aprecia en las imágenes, para estas ilustraciones Covarrubias tuvo ocasión de utilizar algunos de los bocetos que había tomado durante su fugaz visita a Japón, prestando gran atención a los detalles de la vestimenta —especialmente, a pliegues y *mon-* y de la alimentación y mobiliario, tal como se puede apreciar en las imágenes.



Arriba a la izquierda, escena de entrenamiento con maikos realizada para Harper's Bazaar; a la derecha, gouache que probablemente la inspiró. Abajo, diferentes bocetos de tipos masculinos japoneses, muchos de los cuales fueron reaprovechados en esta obra (AMC, sin numerar).

Town & Country

En septiembre de 1943, Covarrubias realizó una ilustración para la popular revista – también muy asociada a la alta sociedad- *Town & Country*,⁴⁸⁰ perteneciente igualmente a Publicaciones Hearst. Aunque no conocemos los detalles de esta colaboración, la misma se produjo en un momento en el que la relación de Covarrubias con Condé Nast era mucho menos estrecha y ya apenas anecdótica, como lo iba siendo cada vez más la faceta de Covarrubias como ilustrador de revistas, más concentrado en aquel momento en la antropología. Así, Covarrubias ilustraría una página completa de un relato del escritor filipino Carlos Bulosan titulado “Father goes to church”,⁴⁸¹ que formaba parte de su novela *The Laughter of my father*,⁴⁸² que se publicaría al año siguiente. Bulosan, de origen filipino humilde, había llegado a la costa oeste de Estados Unidos en plena Gran Depresión, por lo que sus aspiraciones de lograr un estilo de vida próspero se vieron todavía más frustradas. Encontrándose con un racismo imperante, vertió sus frustraciones en la política y en la literatura, convirtiéndose en un prolífico sindicalista y en un fecundo escritor, que alcanzaría la fama durante la década de los 1940, especialmente entre la comunidad filipino-americana.⁴⁸³

⁴⁸⁰ *Town & Country* es una revista fundada como *The National Press* en 1846, que actualmente constituye la revista más antigua en activo de los Estados Unidos. Fundada inicialmente como una revista literaria, conforme adquirió más notoriedad comenzó a incluir reportes de sociedad y cotilleos, convirtiéndose en el vehículo de expresión y retrato de la alta sociedad bostoniana y neoyorkina. Tras la muerte de su fundador en 1867, pasó por varios propietarios hasta que finalmente fue adquirida por William Randolph Hearst y Publicaciones Hearst en 1925, lo que aseguró su posición a nivel nacional. El ya mencionado Henry B. Sell también trabajaría como editor de la revista en fechas posteriores a la colaboración de Covarrubias.

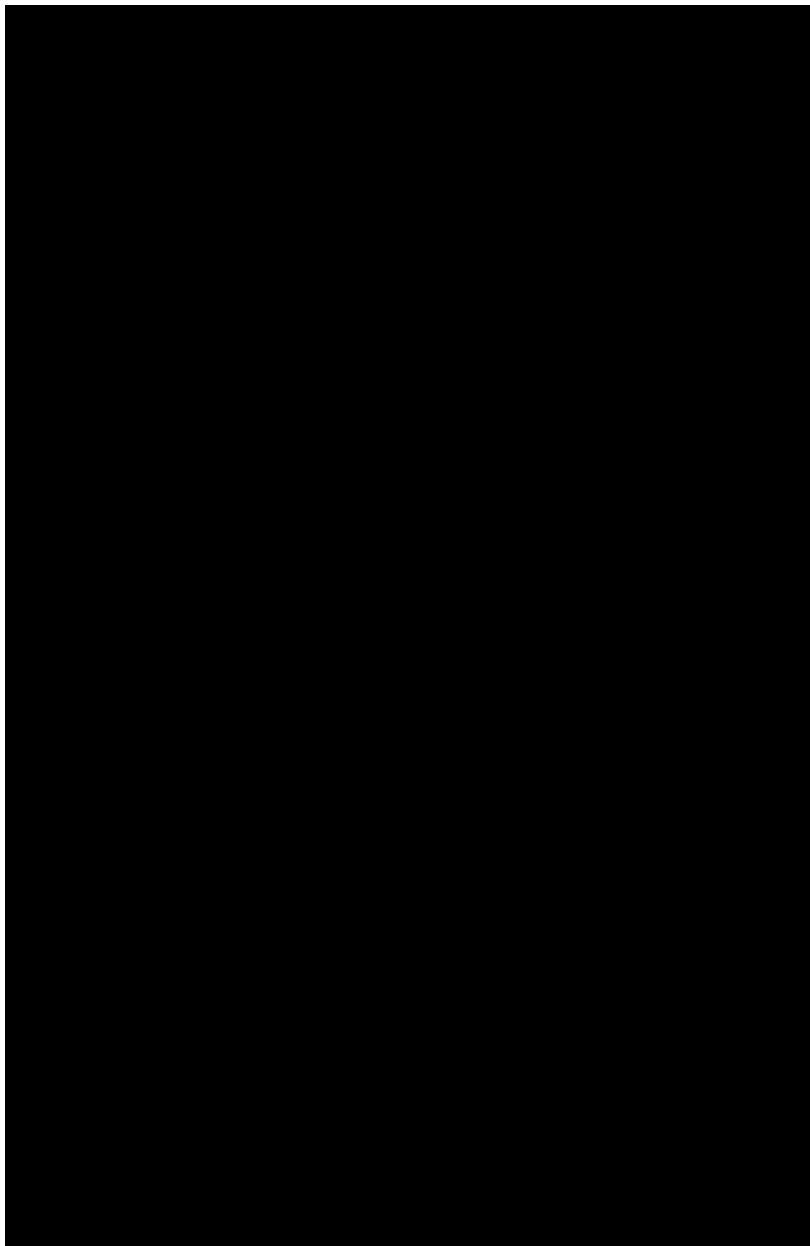
⁴⁸¹ Bulosan, Carlos. "Father Goes to Church" *Town and Country*, nº 48, septiembre de 1943, pp. 99, 122.

⁴⁸² Bulosan, Carlos. *The Laughter of my father*. Nueva York, Harcourt, 1944. Otros fragmentos de la misma fueron publicados en la revista *The New Yorker* (Bulosan, Carlos. "The Laughter of my father", *The New Yorker*, 19 de diciembre de 1942, pp. 24 et al.; Bulosan, Carlos. "Marriage of my father", *The New Yorker*, 24 de septiembre de 1943, pp. 40 et al.; Bulosan, Carlos. "Gift of my father", *The New Yorker*, 23 de octubre de 1943, pp. 66 et al. y Bulosan, Carlos. "My Father Goes to Court", *The New Yorker*, 13 de noviembre de 1943, pp. 47 et al. La novela, concebida como una serie de sketches cortos, se convertiría en un *best-seller* que se traduciría a numerosos idiomas.

⁴⁸³ Carlos Bulosan (1911/1913 -1956) nació en una familia humilde de origen ilocano de Pangasinan durante la época de Filipinas como territorio de Estados Unidos durante un periodo de fuerte americanización, por lo que siempre aspiró a viajar a Estados Unidos –país que creía igualitario- para poder prosperar. Siguiendo la senda de sus hermanos mayores, dejó su trabajo en un Mercado local y compró un pasaje para Seattle, pero al llegar a los Estados Unidos se encontró con un racismo con el que no contaba; además, el Crack del 29 había hecho la situación laboral mucho más complicada para todo el mundo. Durante aquellos años, malvivió trabajando en fábricas de Alaska, como jornalero en California y el Washington interior, además de como lavaplatos y botones en San Luis Obispo (California). Fue entonces, a finales de la década de los 1930 cuando se involucró con el movimiento obrero, organizando sindicatos a lo largo de la costa del Pacífico que protegieran los derechos de los trabajadores filipinos. Es en este mismo periodo cuando comienza a escribir, precisamente como medio de protesta ante la discriminación que sufría. En 1932, publicó algunos poemas en una antología. Durante su etapa en San Luis Obispo había comenzado a enviar artículos a pequeños periódicos locales, y había realizado algunos textos para *The New Tide*, una revista filipina radical de la que se convertiría en editor, y con la que conseguiría numerosos lectores. En 1936, contrajo tuberculosis, por lo que fue internado en el Hospital General de Los Ángeles, en el que pasaría dos años; dedicó casi todo ese tiempo a leer y a escribir, y durante la década siguiente se convertiría en un prolífico escritor y editor de prosa y poesía. En sus numerosos escritos trató tanto temas recientes de la historia de Filipinas, como la Batalla de Bataan o la Rebelión de Hukbalahap, como, especialmente, las experiencias de los filipinos migrantes en Estados Unidos, protagonistas de obras como *America is in the Heart* (1946), así como en numerosos artículos que manifestaban sus opiniones políticas, como el discurso “The Freedom of Want”, publicado en *The Saturday Evening Post* en 1943. Como muchos otros líderes sindicales, fue puesto en la lista negra durante el Macartismo, y pasó sus últimos años en Seattle sin trabajo, arruinado y enfermo. Fallecería en 1956 por el agravamiento de su tuberculosis. Para más información,

Para su ilustración, Covarrubias adopta un estilo esquemático y perfilado, meramente lineal, similar al que emplea en otras obras del momento como *Island of Bali* o *Mexico South*, pero aplicándolo a diferentes elementos que presenta como filipinos.⁴⁸⁴

En un primer plano, a la derecha, sitúa las cabezas de perfil del narrador y el protagonista de la obra –el padre y su hijo–, acompañados de una cabra; en segundo plano se encuentra una vista parcial de la aldea, mucho más interesante. En ella, se combinan diferentes figuras, algunas reutilizadas de otras obras realizadas previamente, aunque todas ellas se adaptan al silueteado y proporción adoptados aquí. En el fondo, ante un telón de palmeras y otros árboles tropicales, se perfila la iglesia del pueblo, de claro estilo colonial; en primera línea destaca una casa tradicional en cuya ventana asoma una mujer. Esta casa es muy similar a la que Covarrubias representaría como casa típica de Filipinas,



Boceto de casa filipina (c. 1930). Lápiz sobre papel. AMC, nº 13136.

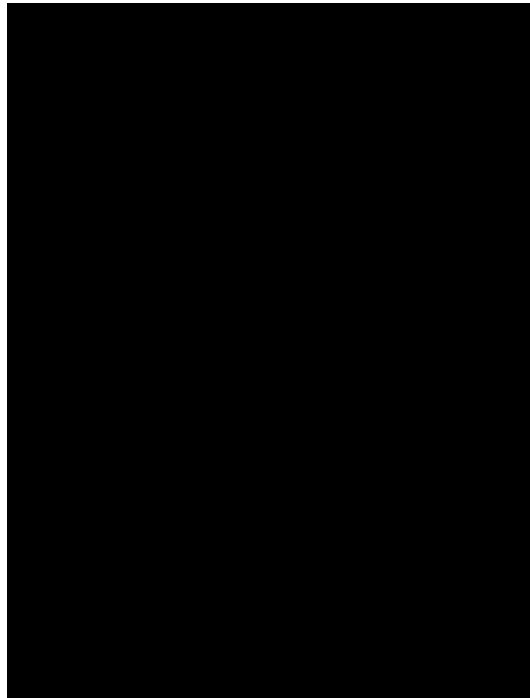
en el mural *Las viviendas nativas* (1938), pero todavía más similar a un boceto que probablemente Covarrubias realizó *in situ* durante su enigmática visita a las Filipinas en 1930, y que se conserva en el AMC. La casa también es muy similar al gouache de dos personajes filipinos que Covarrubias pintó poco después de su visita; precisamente, en la ilustración del texto de Bulosan aparece igualmente una lugareña, luciendo el

véase Evangelista, Susan. *Carlos Bulosan and His Poetry: A Biography and Anthology*. Seattle, University of Washington Press, 1985; “Carlos Bulosan” en Zia, Helen y Gall, Susan B. (eds.), *Asian American Biography*. Detroit, International Thomson Publishing Co., 1995, vol.1, pp. 24-27.

⁴⁸⁴ Esta ilustración no figura en la bibliografía previa; únicamente Cox hace referencia a la colaboración de Covarrubias con la revista *Town & Country*, pero no se ofrece más datos ni tampoco figura como imagen en ningún libro o catálogo sobre Covarrubias. Cox, Beverly J, Anderson, Denna J. et al. *Miguel Covarrubias Caricatures*, op. cit., p. 99.

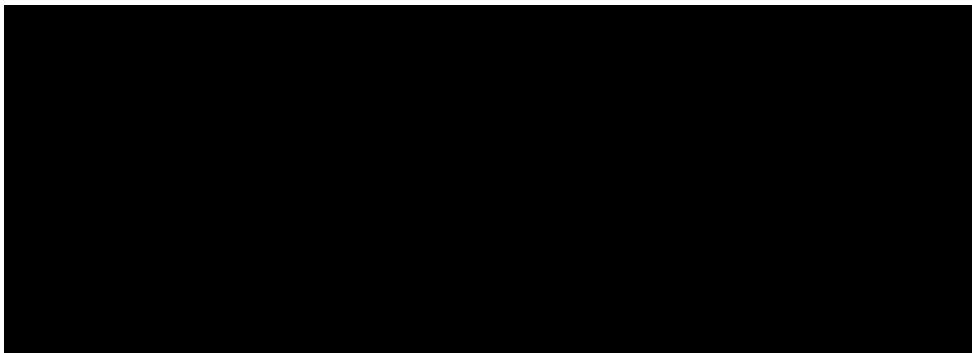
característico vestido María Clara , aunque en este caso la figura es más esquemática y tosca –sin rostro-, y la saya presenta un estampado diferente del resto de prendas.⁴⁸⁵ Covarrubias también repite otros elementos, de manera bastante literal, como el carabao con un niño en sus lomos⁴⁸⁶ o las gallinas que completan la escena.⁴⁸⁷

En definitiva, podemos ver cómo, para esta ocasión, Covarrubias reutiliza diferentes elementos para construir una escena de ambientación filipina, valiéndose, además de algunos materiales fruto de su experiencia personal en las islas. Aunque no será la primera publicación de Covarrubias de temática filipina, ni la primera ocasión en la que aborde elementos tradicionales filipinos – cuyo dominio demostró en los murales de San Francisco, está sí que será la ilustración más compleja que realice para prensa.



Pareja de filipinos con ropas locales (c.1930). Gouache y acuarela sobre papel (Colección particular).

A la izquierda, aldeanos con carabaos en Island of Bali (1937); a la derecha, niño sobre un carabao en el mural La economía (1938).



⁴⁸⁵ El vestido María Clara, también conocido como terno, es un vestido tradicional de las mujeres filipinas, y consiste en una adaptación y modernización del *baro't saya* precolonial. La prenda se compone de cuatro piezas: la camisa (escotada, con bastilla en la cintura, y realizada en tejidos semitransparentes, con grandes mangas afaroladas que confieren la característica silueta al atuendo), el pañuelo (pieza muy decorada que hace las veces de cuello y cubre el escote), la saya (una larga falda tubular de varias capas que llega hasta el suelo), y el *tapis* (una sobre-falda más corta que además ciñe en la cintura). La prenda recibe su nombre de la protagonista de *Noli me tangere*, obra del héroe nacional José Rizal.

⁴⁸⁶ Covarrubias había utilizado esta figura ya en dos ocasiones, relativa a Indonesia, pero en esta ocasión no dibuja al niño desnudo con sombrero, para conferirle un carácter más local. La primera fue en *Island of Bali*; la segunda, en el mural *La economía*; más adelante volvería a utilizar la figura en un mapa turístico de Indonesia. Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2012, p. 41.

⁴⁸⁷ Gallinas similares aparecen en una de las pinturas balinesas, así como –aquí sí, silueteadas-, en Covarrubias, Miguel. *Mexico South: the Itsmus of Tehuantepec*. Nueva York, A. Knopf, 1946, p. 355.

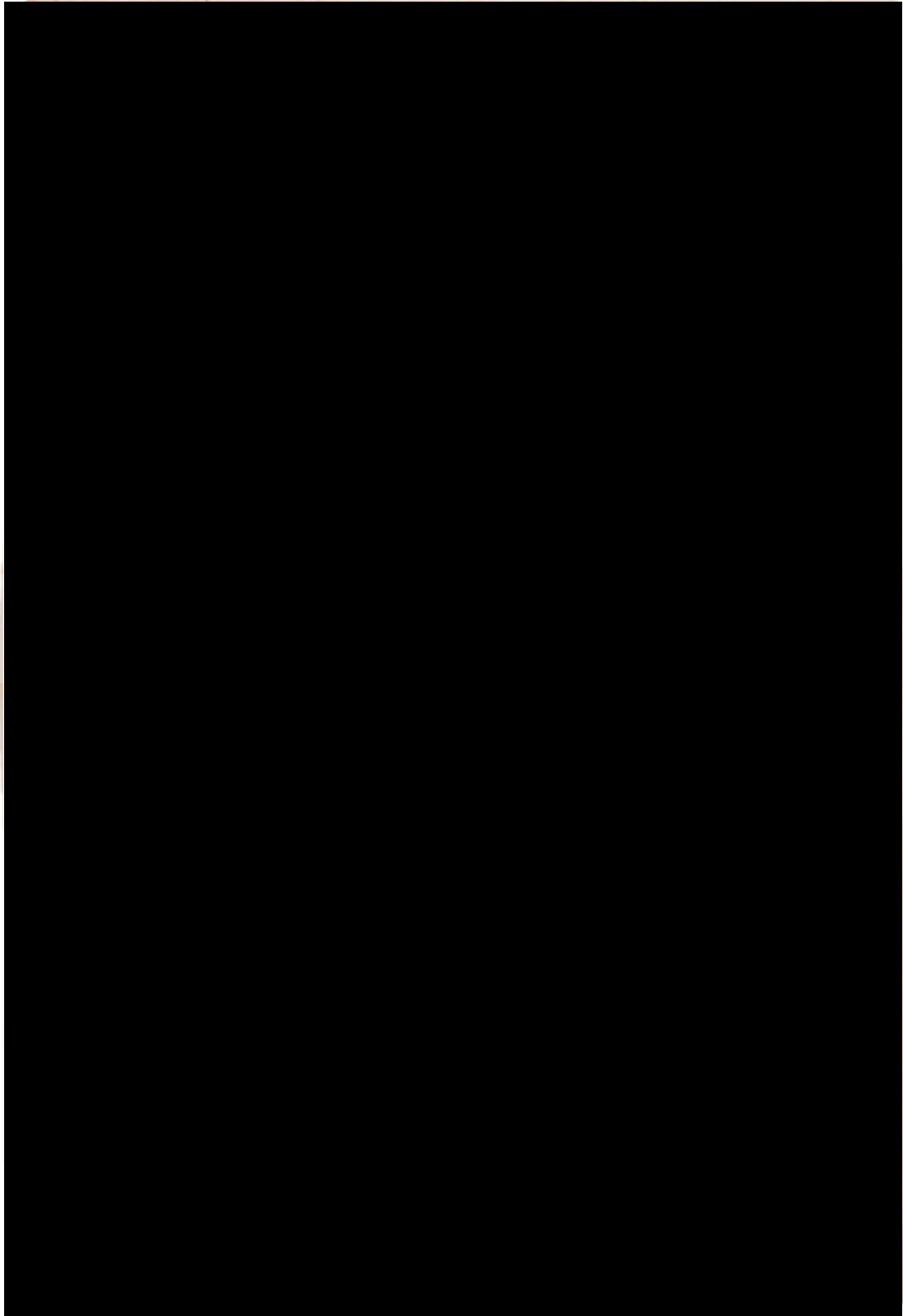
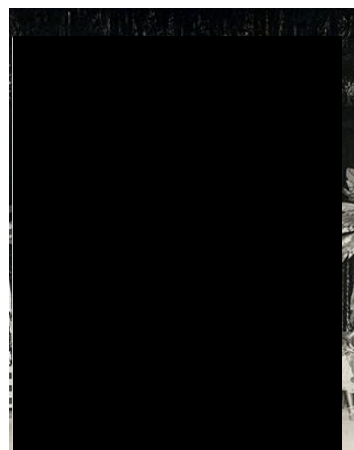


Ilustración publicada en Bulosan, Carlos. "Father Goes to Church" Town and Country, n° 48, septiembre de 1943, p. 99. Ejemplar conservado en el AMC, n° 8555.

Time Inc.

Life

Covarrubias realizó varias ilustraciones para revistas del grupo Time Inc.,⁴⁸⁸ especialmente para *Life*,⁴⁸⁹ para cuya primera versión ilustró varias portadas.⁴⁹⁰ Únicamente una de ellas corresponde a la temática que tratamos en nuestra tesis: se trata de la portada del número del 25 de marzo de 1925, conocido como “Tropical number”. En la misma, se observa una escena de ambiente polinesio, a la manera de las cada vez más numerosas producciones ambientadas en los Mares del Sur.⁴⁹¹ En medio de un colorido y frondoso ambiente selvático de flores y palmeras, una joven con falda de paja y *lei* baila mientras es contemplada por cuatro hombres sentados, que cantan y tocan el ukelele. Estilísticamente se trata de una escena resuelta de manera bastante tosca, propia de un Covarrubias autodidacta y que se encuentra aquí en una fase todavía muy inicial de su arte, en la que domina las figuras y las caricaturas de celebridades pero no maneja con soltura ni los países ni el uso del color.⁴⁹² No obstante, la ausencia de la perspectiva y el tipo de vegetación que utiliza en las mismas recuerdan a una creación contemporánea de Covarrubias, poco estudiada y recordada –aunque no nos corresponde a nosotros esa tarea: los decorados de la trascendental *Revue Nègre* de Joséphine Baker, estrenada en París ese mismo 1925 y que causó un verdadero “tumulto negro” en Francia, provocando los inicios de la difusión del jazz y de la “cultura negra” en



Escenografía de Covarrubias presentada en París (detalle), AMC, n° 31059.

⁴⁸⁸ Time Inc. es un grupo editorial –y en la actualidad, de otros tipos de medios de comunicación de masas– fundado en 1922 por Henry Luce y Briton Hadden, que en el presente aglutina más de cien publicaciones diferentes. La primera y más importante de ellas fue *Time*, fundada por Luce y Briton en 1923 y se convirtió en la primera revista de noticias semanal de los Estados Unidos. Más tarde llegarían otras como *House & Home*, *Sports Illustrated*, *Fortune*, o la compra de *Life*, que abordamos a continuación.

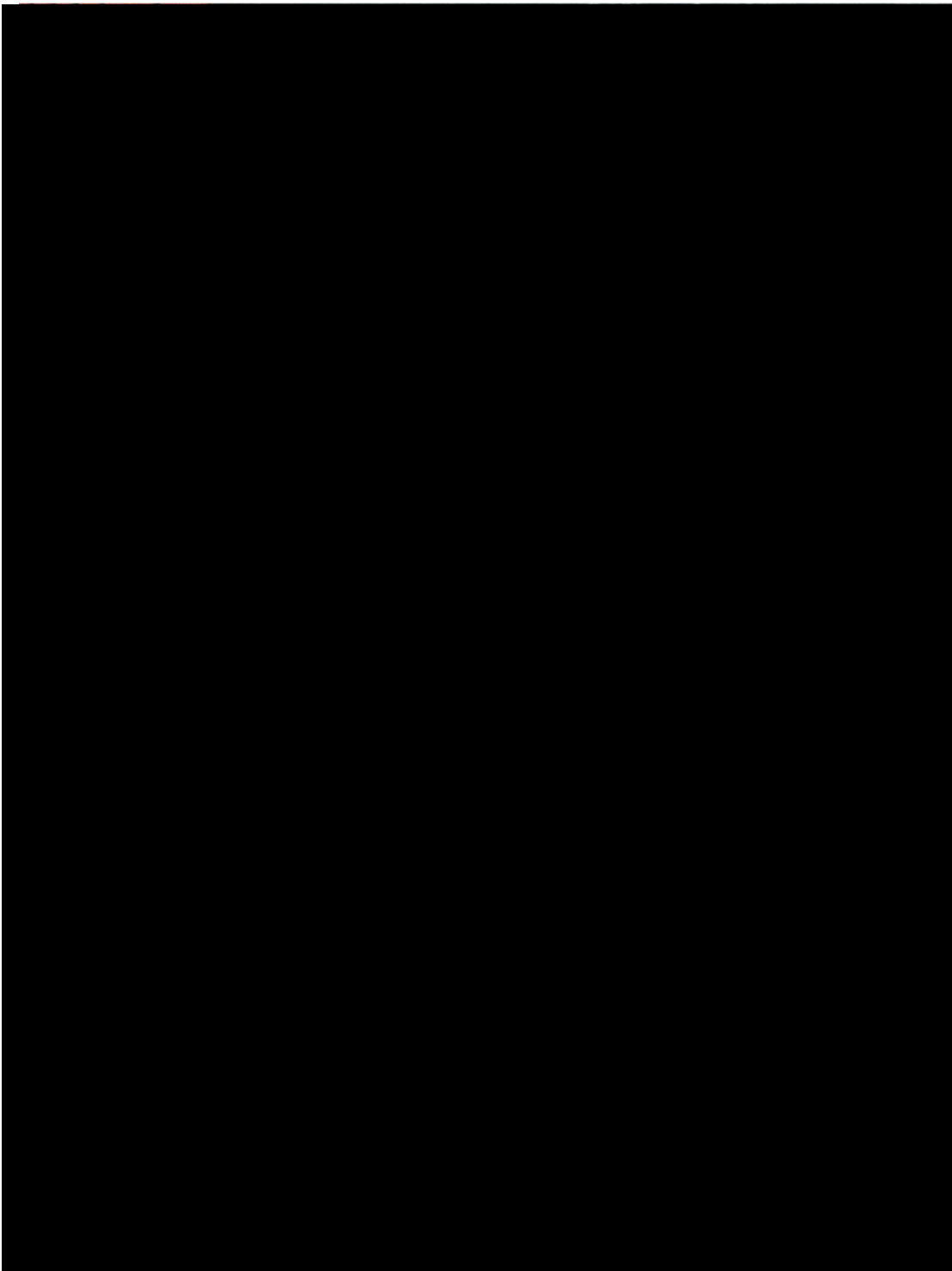
⁴⁸⁹ *Life* fue una revista ilustrada estadounidense de humor y comentario social, fundada en 1883 en Nueva York por John Ames Mitchell y Andrew Miller, a imagen de otras revistas como *Punch*, *Judge* y *Puck*. Muchos famosos ilustradores dieron el salto a la fama gracias a sus ilustraciones para *Life*, como Jacob Hartman Jr., Norman Rockwell, Eustace Tilley (que más tarde pasaría a *The New Yorker*) y, especialmente, Charles Dana Gibson, quien creó su famosa Gibson Girl para la publicación que se convertiría en editor de la misma a la muerte de su fundador. Tras la Primera Guerra Mundial –durante la cual *Life* llevó una política anti-alemana–, Gibson no se sintió cómodo con nuevo tipo de humor requerido y abandonó la revista, no sin antes contratar a Robert E. Sherwood, antiguo editor de *Vanity Fair*, y miembro de la Mesa Redonda del Algonquin. Esto sirvió para refinar el humor de la revista durante la década de los 1920, en un momento en el que participaron en la misma escritores como Frank Sullivan, Dorothy Parker o Corey Ford y caricaturistas como Ralph Barton, John Held Jr. O el propio Covarrubias. Como causa de la Gran Depresión y de la aparición de otras publicaciones de características similares como *The New Yorker* y *Esquire*, la revista perdió muchos suscriptores y en 1936 fue vendida a Henry Luce, quien reutilizaría el nombre para otra nueva de estilo muy diferente.

⁴⁹⁰ A lo largo de varios meses del año 1928, Covarrubias realizó varias caricaturas de políticos para portada de diferentes meses de *Life*.

⁴⁹¹ No olvidemos que pocos meses después Rosa Covarrubias viajaría a Puerto Rico para aparecer en la película *Alona of the South Seas* (1926), protagonizada por Gilda Gray y dirigida por Maurice Torneur, antiguo amante de Rosa, que se convertiría en el mayor éxito del año.

⁴⁹² Covarrubias no volvió a utilizar esta gama de colores, por lo que es posible que estos fueran una imposición editorial.

Europa.⁴⁹³ En la imagen, podemos apreciar como Covarrubias presentó en ambos casos el mismo tipo de palmera, siendo esta su aproximación, tanto primitiva como primitivista a los temas exóticos que ya nunca abandonaría a lo largo de su vida.



Portada de Covarrubias para Life (1925)

⁴⁹³ Precisamente así (“Le Tumulte Noir”) llamó el dibujante y cartelista Paul Colin a los materiales que realizó sobre este musical y que le llevarían a la fama; en muchos de ellos, copio e imitó el estilo de Covarrubias –mucho más consagrado– y sus aproximaciones al Harlem. Para más información, véase V.V.A.A. *Paul Colin et les spectacles*. Nancy, Musée des Beaux Arts, 1994.

Para la segunda versión de la revista *Life*⁴⁹⁴ -la, ahora sí, fundada por Henry Luce y de carácter eminentemente fotográfico-, Covarrubias realizó varias ilustraciones, algunas de ellas de carácter asiático.⁴⁹⁵ Las primeras que analizaremos son las contenidas en un reportaje sobre Bali y Covarrubias que la revista *Life* sacó en septiembre de 1937 a modo de preludeo de la tan esperada publicación de *Island of Bali*.⁴⁹⁶ Serían los editores de la revista los que propondrían a Covarrubias la participación con este avance, ya que, como le advirtió al mexicano el editor del libro en una carta, ayudaría a vender muchas copias del libro, pero que también debería exigir una suma sustancial de dinero por sus materiales, ya que construirían una sección importante de aquel número.⁴⁹⁷ El artículo incluiría varias fotografías en blanco y negro realizadas por Rosa, así como varias ilustraciones –tanto en blanco y negro como a color- de Covarrubias; entre ellas, constan algunas que se reutilizaron de las ilustraciones de *Island of Bali* o de gouaches realizados con anterioridad –que no abordaremos aquí-, pero también se realizaron tres ilustraciones ex profeso.

En primer lugar, sobresale un mapa a color de la isla de Bali –y de la vecina Nusa Penida-, que a pesar de su colorido y detalle no ha sido mencionado por los estudiosos;⁴⁹⁸ únicamente Mónica Alejandra Ramírez realizó, recientemente, un acertado comentario del mismo.⁴⁹⁹ Se trata de una vista aérea de la misma, similar a otras realizadas por el artista (en la imagen), pero con algunas particularidades: figuran los principales volcanes, ríos, lagunas y poblaciones, acompañadas de algunas figuras y escenas significativas.

⁴⁹⁴ En 1936, el propietario de *Time*, Henry Luce, adquirió los derechos de la revista *Life* y lanzó una nueva versión de la misma, convirtiéndola en una revista de noticias semanal centrada en la pujante disciplina del fotoperiodismo. De hecho, fue la primera revista estadounidense centrada completamente en las fotografías, teniendo el texto un papel menor; su formato se convirtió en un éxito instantáneo y fue muy imitado por otras revistas, aunque estas no consiguieron tanto éxito. Fue una de las revistas más vendidas durante los años en torno a la Segunda Guerra Mundial, no solo por la calidad artísticas de sus colaboradores (como Margaret Bourke-White, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Lee Miller, Edward Steichen) sino por ferviente patriotismo pro-americano en las guerras de las décadas centrales del siglo; tan popular fue, que personajes del calibre de Harry S. Truman, Winston Churchill y Douglas MacArthur publicaron sus memorias en las páginas de la revista. A partir de las décadas de los 1950 y 1960, con el auge de la televisión, la revista fue perdiendo gradualmente su importancia, y perdió credibilidad en el 1972 por un escándalo relacionado con el escritor Clifford Irving; su fin no llegaría hasta el año 2000, aunque entre 2004 y 2007 fue relanzada como suplemento semanal gratuito de algunos periódicos de gran distribución e impacto.

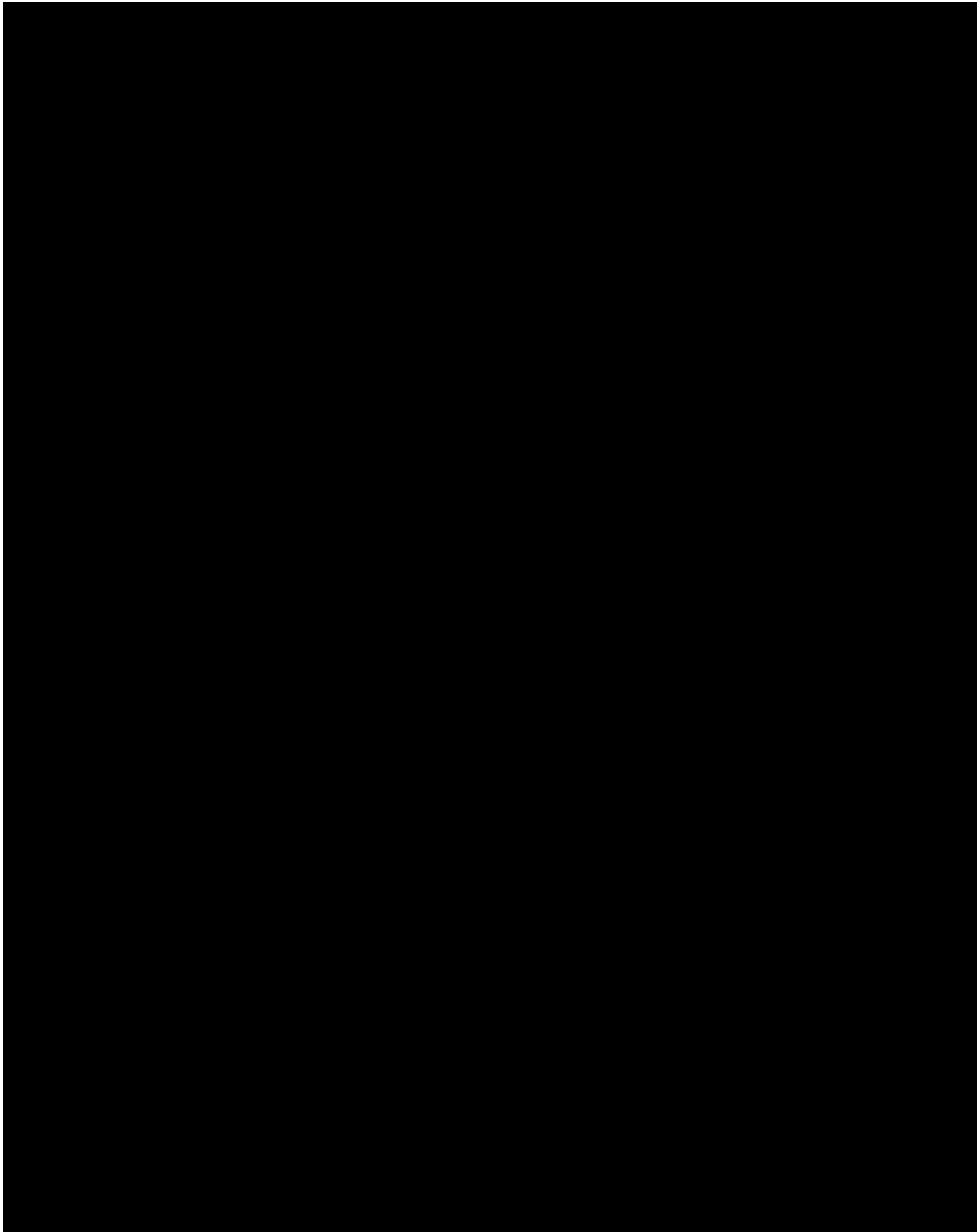
⁴⁹⁵ Además de las que aquí comentamos, Covarrubias realizó varias colaboraciones ilustradas para la revista *Life*, como unas ilustraciones que acompañaron un artículo sobre el musical *Carmen Jones* (“Carmen” to “Carmen Jones: 1875-1944”, *Life*, 8 de mayo de 1944, pp. 70-74), o un mapa pictórico de la península de Florida (“Tourist Florida. It's warm, sunny and swollen with money”, *Life*, 4 de febrero de 1946, pp.48-54).

⁴⁹⁶ “Mexican Covarrubias in Dutch Bali”, *Life*, 27 de septiembre de 1937, pp. 46-51

⁴⁹⁷ “It is true that the Life publicity will be very valuable and should help to sell many copies of the book. Nevertheless, I do think that Life ought to pay you a good substantial sum for using your material. After all, the Bali feature will be an important section of the issue in which it appears. The magazine has lots of money. Don't let them get away with anything.” Carta de Alfred Knopf a Miguel Covarrubias, agosto de 1937, AMC (Citada en Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, op. cit., p. 137.

⁴⁹⁸ No figura ni en el listado de mapas que aparece en Anaya Dávila Garibi, Graciela, y de María y Campos, Alfonso, *Covarrubias: esplendor del Pacífico*. México D.F., CONACULTA, 2006., ni en el capítulo dedicado al Covarrubias cartógrafo de Ybarra-Fausto (Tomás Ybarra-Fausto, “Miguel Covarrubias. Cartógrafo” en García-Noriega y Nieto, Lucía. *Miguel Covarrubias: homenaje*, op.cit.). Tampoco en Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, op. cit., donde aparece como imagen, se añade comentario alguno.

⁴⁹⁹ Ramírez Bernal, Mónica Alejandra. “El Océano como Paisaje. Pageant of the Pacific: serie de mapas murales de Miguel Covarrubias”, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 44-48.



A la izquierda, mapa de Bali que aparece en Island of Bali; a la derecha, Tanah Bali, pintura que ahora se encuentra en el Asian Art Museum of San Francisco.

Numerosos campos de arroz en terrazas se representan por toda la isla y las principales poblaciones –Bueleleng/Singaradja, Djembrana, Karangasem, Bangli, Tabanan, Gjanya, Klunkung, Besakih y Denspasar- aparecen representadas con sus viviendas y templador tradicionales, mientras que un ejemplar del ahora extinto tigre de Bali acecha desde la costa oeste. Un barco, seguramente un carguero comercial, se aproxima por el norte hasta el puerto de Bueleleng –la capital colonial-, donde le espera un oficial, vestido de blanco;

al sur, un barco de crucero se aproxima a la zona más turística, mientras que ya en tierra, junto a Denpasar, un turista saca fotos de una mujer que porta fruta en su cabeza y que va vestida a la manera tradicional; justo a su lado, un aldeano con sombrero trabaja en los campos de arroz. En la zona inferior figuran, de izquierda a derecha, una colorida rosa de los vientos balinesa (*Nawa Sangga*) -cuyo significado Covarrubias aborda con detalle en *Island of Bali*-,⁵⁰⁰ una pequeña tortuga y una embarcación balinesa con dos navegantes, que tiene la forma conocida como *gadja-mina*.

Este mismo tipo de barca es el protagonista de otra de las escenas balinesas que aparecen en el artículo; la misma, se trata de una ligera adaptación del óleo conocido como, “Balinese fishermen with outrigger”; la versión de *Life* es menos soleada, y ha desaparecido del fondo la tormenta y otro par de barcas similares, además de haber ligeras variaciones en los aldeanos y en las rocas. El artículo también incluiría una versión más acabada del óleo conocido como “Princess and attendant (a scene for Ardja, The Balinese opera)”.



Princess and attendant (a scene for Ardja, The Balinese opera), Covarrubias in Bali, op. cit., p. 92.



A la izquierda, versión incluida en el artículo de *Life*; a la derecha, versión que aparece como Balinese fishermen with outrigger (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 73).

Por otra parte, en 1949, Covarrubias pintó para la revista *Life* un mapa del recientemente constituido Territorio en Fideicomiso de las islas del Pacífico, que apareció en un artículo ilustrado con varias fotografías en además del mapa de Covarrubias.⁵⁰¹ El artículo relata, a partir de una serie de epígrafes, las principales características culturales de los diferentes lugares que acababan de conformar el Territorio en Fideicomiso del Pacífico, así como

⁵⁰⁰ Covarrubias Miguel, *Island of Bali*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1937, p. 296.

⁵⁰¹“The Trust Territory. It's 2,134 islands form a new U.S. domain in the Pacific”, *Life*, 25 de abril de 1949, pp. 96 -110. El mapa aparece ocupando la totalidad de la página 96. Este mapa es mencionado una única vez en la bibliografía preexistente (Anaya Dávila, y de María y Campos. *Covarrubias: esplendor del Pacífico*, op. cit., p. 33), pero no se ofrece ningún tipo de análisis sobre el mismo.

algunas posibles perspectivas sobre su futuro económico; el Territorio, que entre 1947 y 1986 fue un mandato de las Naciones Unidas administrado por Estados Unidos, fue conformado por archipiélagos de diferentes grupos lingüísticos, poblaciones y culturales de la Micronesia como Palaos, las islas Marianas, las islas Marshall, Yap o Ponapé.⁵⁰²

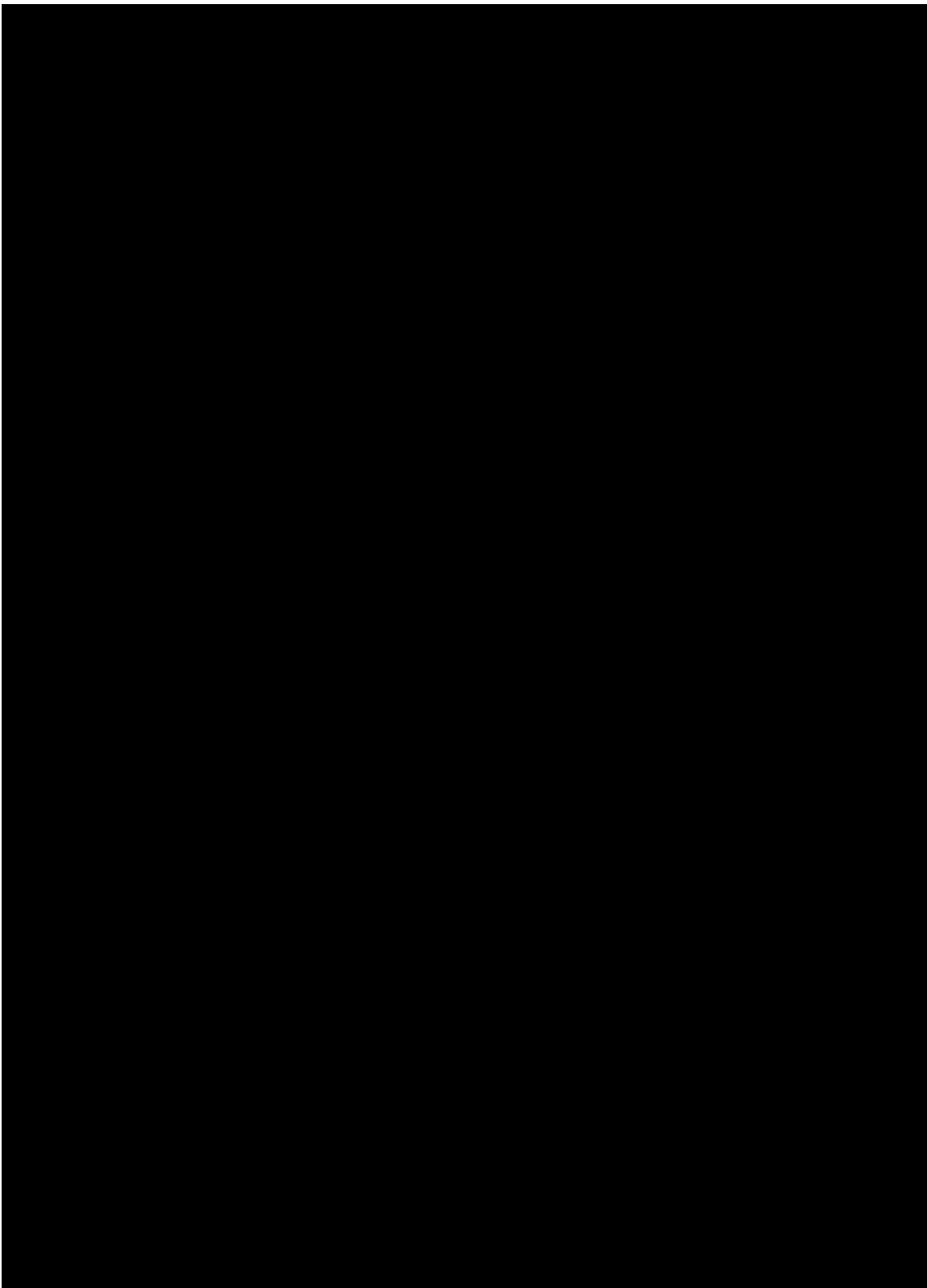
Muchos de los tópicos y manifestaciones culturales abarcadas en el texto y las fotografías serán precisamente las que Covarrubias incluya en su mapa, de características similares a los mencionados previamente, y manteniendo la misma plástica que ya utilizara en otros trabajos para *Life*. En realidad, no se trata de un mapa realizado a escala real, sino que las impresionantes distancias entre las islas están notablemente acortadas (y las islas del Territorio, representadas mucho más grandes), seguramente para facilitar el efecto didáctico. Circundando al Territorio, figuran también Fiyi y las islas Gilbert (que por aquel entonces eran colonia británica y no parte del Territorio, como pudiera parecer), mientras que las islas Salomón, Australia, Nueva Zelanda y Japón aparecen notablemente acercadas para poder ubicar los dispersos archipiélagos del Territorio.

Práctica habitual de Covarrubias, en este mapa reutiliza algunos de los “signos diminutos que proyectan información cultural”⁵⁰³ que ya habían aparecido en mapas anteriores (en concreto, en los murales de *La fauna y la flora*, *La economía*, *Las viviendas nativas* y *Los medios de transporte*), combinados con otros nuevos realizados ex profeso. Así, las diferentes informaciones culturales sobre los diferentes archipiélagos que componían el Territorio en Fideicomiso se ven ejemplificadas en elementos de la naturaleza (la fauna y la flora de la región), la población, la economía y la cultura de la región.

Por ejemplo, dentro de este primer grupo asociado a la naturaleza encontramos varios representantes de la fauna local (todos ellos similares, aunque de peor calidad, a los presentados en los murales de *La fauna y la flora* y *La Economía*), como medusas, tiburones, atunes, tortugas marinas, gaviotas y fragatas (probablemente, se trata de una fragata real, *Fregata magnificens*), además de pólipos en la zona de la Gran Barrera de Arrecifes australiana; la particularidad viene dada por un enorme crustáceo representado en Fiyi: seguramente se trate de una *Thalassina*, un tipo de crustáceo similar a una langosta utilizado en la gastronomía de la región. En cuanto a la flora de la región, además de las habituales palmeras, aparecen también algunos productos que son base de la gastronomía y economía de la macrorregión, como el coco (y la valiosa copra), la piña, los plátanos y el fruto del árbol del pan.

⁵⁰² Las numerosas y muy diferentes islas del Territorio ocupaban una extensión similar a la de los Estados Unidos, mientras que apenas contaban con una población de 100.000 habitantes a principios del siglo XX. Muchas de ellas, como las Marianas y las Carolinas, estuvieron reclamadas originalmente por los españoles, pero la pérdida de la Guerra Hispano-estadounidense hizo que España vendiera sus posesiones en la región al Imperio Alemán. Aunque apenas fueron explotadas por el colonialismo alemán, las islas pertenecieron bajo su dominio hasta la Primera Guerra Mundial, cuando fueron conquistadas y anexionadas por el Imperio de Japón; la Sociedad de Naciones reconocería este dominio como el Mandato del Pacífico Sur, administrado por Japón hasta la Segunda Guerra Mundial, cuando las islas fueron conquistadas por los Estados Unidos. Por su carácter estratégico, las Naciones Unidas consideraron el antiguo Mandato como un territorio de carácter especial, que sería administrado formalmente por los Estados Unidos hasta 1986. Los diferentes archipiélagos se fueron independizando bajo diferentes procesos, constituyéndose entre finales de la década de los 1970 y hasta mediados de los 1990 la actual división. Actualmente, el antiguo Territorio se encuentra constituido por tres estados independientes (República de las Islas Marshall, Estados Federados de Micronesia y República de Palaos) y el territorio de la Mancomunidad de las Islas Marianas del Norte, dependiente de los Estados Unidos.

⁵⁰³ Anaya Dávila, y de María y Campos. *Covarrubias: esplendor del Pacífico*, op. cit., p. 122.



Mapa del Territorio en Fideicomiso, Life, 1949.

Dentro de los elementos que utiliza para representar a la población y los elementos culturales de la región, los ejemplos escogidos son mucho más interesantes. Dentro de las representaciones humanas (realizadas de forma muy geométrica y esquemática, sin detalles en sus rostros), curiosamente no se repite ninguna de las ilustraciones de *Los pueblos del Pacífico*, aunque reutiliza la pose y disposición de un pescador de las islas Salomón para un pescador de Guam o Yap. Así, además del mencionado, aparecen dos

bailarinas de Ponapé, una vestida de blanco -similar a las que aparecen en el artículo que ilustra el mapa- y otra con la *grass skirt* tradicional -con el torso desnudo y el pelo recogido, una joven marshalesa sentada rayando coco -también vestida de blanco- y un estibador de las islas Gilbert -también vestido de blanco-, además de una chica yapense -ataviada a la manera tradicional, desnuda de torso para arriba y con una ancha falda vegetal- junto a una piedra *rai*, el elemento cultural más representativo de Yap.⁵⁰⁴

En cuanto a los elementos artísticos y culturales, Covarrubias representa una iglesia católica de época colonial española en el sur de las islas Marianas, una carta de navegación de palo de las Islas Marshall,⁵⁰⁵ una casa comunal palauana (*bai*),⁵⁰⁶ similar a la que ya representó en el mural *Las viviendas nativas*, pero ladeada y bastante más tosca. En Palaos aparece también una pequeña figura antropomorfa, realizada en madera tallada y pintada con pigmento blanco, probablemente de lima. Además aparece también una máscara en madera de las islas Mortlock,⁵⁰⁷ probablemente el motivo más reconocible, y que Covarrubias conocía de primera mano; seguramente copiase directamente la que figuró en la exposición *Arts of the South Seas* -acaecida en el MoMA

⁵⁰⁴ Las llamadas piedras *rai* (llamadas así por la palabra local para ballena, ya que originalmente tuvieron esta forma) son unos discos circulares de piedra caliza que tradicionalmente se usaron como moneda en la isla de Yap. Debido a que la piedra no existía en Yap, esta se extraía de canteras de las cercanas islas de Palaos, y era transportada en balsas y mediante pingas, lo que confería a las piedras un enorme valor, especialmente a las de mayor tamaño o vinculadas a los acontecimientos con los que han estado relacionadas, como matrimonios o alianzas políticas. Su uso generalizado decayó a partir de principios del siglo XX, sustituyéndose por moneda metálica corriente, pero todavía conservan su valor en el comercio tradicional y son consideradas un símbolo nacional. Gilliland, Cora Lee C., *The Stone Money of Yap: A Numismatic Survey*. Washington D.C., Smithsonian Institution, 1975.

⁵⁰⁵ Las cartas de navegación de las islas Marshall son un sistema de navegación único en el mundo, que hasta finales del siglo XIX no fue comprendido por la Academia Occidental. A diferencia de otros mapas y cartas de navegación, están destinadas a representar las corrientes marinas; en ellos se señala también la posición de algunas islas. Como se aprecia en la ilustración, están formadas por palos entrelazados y anudados, que suelen provenir del nervio central de las hojas de palma, y sus diseños son completamente individualizados y originales. Estas cartas, que servían para la navegación entre islas, no se utilizaban de la manera tradicional -consultadas durante la navegación en el viaje-, sino que la carta era memorizada antes de la partida y ya que solo unos pocos podían leerla, se organizaban expediciones conjuntas para poder aprovechar este conocimiento. Su uso permaneció en activo hasta la llegada de las tecnologías electrónicas de navegación. Kaeppler, Adrienne L. *The Pacific Arts of Polynesia and Micronesia*. Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 139-140.

⁵⁰⁶ Como sucede en muchas otras culturas de Oceanía y el sudeste asiático, la casa comunal (*bai*) tiene una importancia capital en la sociedad de Palaos, siendo uno de los símbolos culturales más importantes del país. Construidas en materiales vegetales, techadas a dos aguas y profusamente decoradas, la *bai* era el centro de la vida política, social y artística de cada localidad. Las *bai* palauanas son famosas por sus hastiales decorados, que contienen pinturas distribuidas en bandas que cuentan la historia del pueblo y de su relación con otros grupos poblacionales. Aunque la mayoría de *bai* antiguas fueron destruidas por las inclemencias meteorológicas o durante la Segunda Guerra Mundial, las comunidades rurales todavía cuentan con sus propias *bai*, a menudo realizadas al estilo tradicional pre-europeo. Nero, Karen L., "Culture of Palau". Recurso en línea, disponible en: <http://www.everyculture.com/No-Sa/Palau.html#ixzz4Gklt46yZ> [último acceso el 22/08/2016].

⁵⁰⁷ Las máscaras de las islas Mortlock son famosas por ser el único ejemplo de máscara tradicional de Micronesia. Realizadas únicamente en el atolón de Satawan (que dentro de las islas Mortlock, en las Carolinas centrales) pertenece formalmente a Truk, uno de los Estados Federados de Micronesia, están fabricadas en madera -habitualmente, del árbol del pan- y después pintadas en blanco y negro, utilizando respectivamente lima y hollín. Aunque existen algunas dudas sobre su uso, ahora se acepta de forma generalizada que estas máscaras, llamadas *tapuanu*, eran portada por los hombres de una sociedad secreta, destinadas a acompañar la realización de cantos y danzas para combatir al dios del viento; una de estas ceremonias fue escenificada para los científicos de la expedición Siidsee a principios del siglo XX. También se sabe que, gracias a un cordel, también eran colgadas en las casas-bote de Satawan. Kaeppler, Adrienne L. *The Pacific Arts of Polynesia and Micronesia*, op. cit., pp. 61-62.

de Nueva York a principios de 1946-, que data de finales del siglo XIX y que pertenecía a la colección del Museo de la Universidad de Pennsylvania. Como se ha mencionado previamente, Covarrubias no solo visitó y conoció esta exposición, sino que incluso había realizado una reseña ilustrada para *Vogue*⁵⁰⁸ y también ilustró una parte del catálogo, por lo que debió mantener un ejemplar del mismo consigo; de hecho, revisando el mismo se aprecia cómo Covarrubias no se limitó a copiar la máscara de las Mortlock del mismo, sino que utilizó los modelos de carta de navegación marshalesa y *bai* palauana que aparecían en el mismo.⁵⁰⁹

En cuanto a los medios de transporte de la macrorregión, Covarrubias se limita a incluir dos: un *thamakau* fiyiano⁵¹⁰ -ya había empleado uno de este tipo en *Los medios de transporte* pero en otra posición- y, simbolizando la modernidad, un avión, principal medio de comunicación de las islas en época contemporánea, debido a las enormes distancias entre ellas que deben sortearse.

En definitiva, podemos concluir que, a pesar de estar lejos de ser una obra maestra, el mapa del Territorio en Fideicomiso realizado por Covarrubias constituyó uno de los primeros y escasos mapas pictóricos sobre la región, ofreciendo una serie de conocimientos al público general -los numerosos lectores de la revista *Life*-, generalistas pero muy documentados; al margen de la posible investigación ex profeso, podemos constatar que Covarrubias reutilizó, como mínimo,⁵¹¹ los conocimientos adquiridos mediante la elaboración de los murales del Pacífico y gracias al que es considerado como “el primer estudio completo en inglés sobre las fabulosas artes de las islas del Pacífico Sur”.⁵¹² A pesar de contar con un nivel de detalle mucho menor que otros de sus mapas, este requirió un esfuerzo considerable de documentación y síntesis y, como veremos más adelante, su trascendencia hizo que algunos de sus elementos fueran muy imitados y repetidos en obras posteriores ligadas a la representación de los Mares del Sur.

⁵⁰⁸Covarrubias, Miguel. “Art of the South Seas...”, *op. cit.*

⁵⁰⁹La carta de navegación, *bai* y máscara aparecen respectivamente en Linton, Ralph y D’Harnoncourt, René, *Arts of the South Seas*, *op. cit.*, pp. 67,70 y 74.

⁵¹⁰El *thamakau* es un tipo de canoa polinesia (es decir, similar a una canoa de Batanga y con una vela muy característica, sostenida entre dos perchas) propio de Fiyi, que se usaba para el desplazamiento entre islas. Algunos de los modelos más elaborados podían llevar a medir 50 metros.

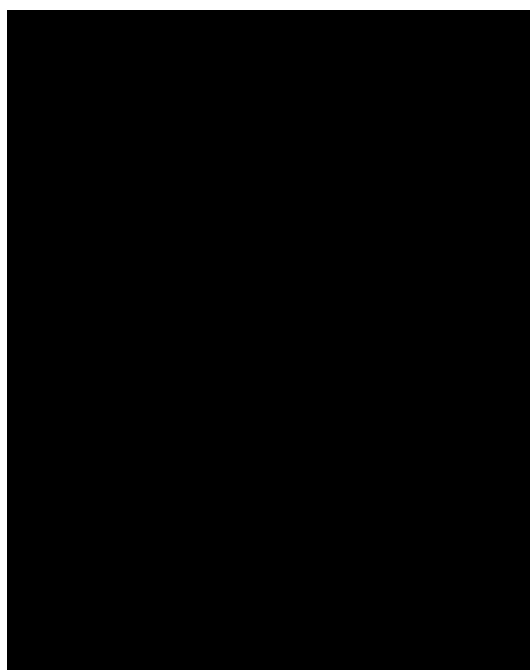
⁵¹¹Además, es posible que utilizase otros artículos para documentarse, ya que en su colección personal del AMC se conservan varios sobre esta región previos a la realización de este mapa. Price, Willard, "Mysterious Micronesia: Yap, Map, and Other Islands under Japanese Mandate Are Museums of Primitive Man", *The National Geographic Magazine*, vol. 69, nº 4, abril de 1936, pp. 481-510; Duncan, David D., "Yap meets the Yanks," *The National Geographic Magazine*, vol. 89, marzo de 1946, pp. 364-372.

⁵¹² Linton, Ralph y D’Harnoncourt, René, *Arts of the South Seas*, *op. cit.*, s.p.

Fortune

A lo largo de los años, Covarrubias realizó varias ilustraciones ⁵¹³ para la revista *Fortune*,⁵¹⁴ pero, sin duda, la más destacada es la que representa a un grupo de japoneses y que posee un fuerte tono patriótico,⁵¹⁵ lo que unido a su calidad le hizo ganar el Premio al Mérito Significativo de los Premios Anuales de Directores de Arte –propuesto por el Director de Arte Frances E. Brennan–, frente a 6000 competidores.⁵¹⁶

No conocemos las particularidades del encargo pero este no debe sorprendernos en un momento avanzado de la Segunda Guerra Mundial, en el que la propaganda anti-japonesa invadió tanto los canales oficiales de comunicación del gobierno estadounidense como la mayoría de los canales privados – como fueron la publicidad de productos o las revistas de todo tipo, incluyendo las de historietas–, adoptando una multitud de formatos.⁵¹⁷ Por otra parte, a pesar del habitual tono respetuoso de las caricaturas de Covarrubias, este ya había manifestado en numerosas ocasiones su abierta posición pro-



Portada de Covarrubias para *Fortune*, octubre de 1938.

⁵¹³ Además de la que mencionamos, podemos citar sus colaboraciones en *Fortune*, vol. 6 n° 6, diciembre de 1932, *Fortune*, vol. 17, n° 5, mayo de 1938 y *Fortune*, vol. 19, n° 6, mayo de 1939, además de la portada con una tehuana que realizó para el mes de octubre de 1938.

⁵¹⁴ La revista *Fortune* es una publicación enfocada a los negocios, fundada en 1929 por Henry Luce y destinada a la clase alta y el lujo. Conoció un éxito casi instantáneo, debido a que en ese momento las revistas de negocios solían limitarse a un puñado de números y gráficos impresos en blanco y negro, y *Fortune* ofrecía, en cambio, buenas calidades de papel, e ilustraciones y textos de artistas y escritores consagrados; además, incluía fotografías de autores como Margaret Bourke-White, Ansel Adams o Walker Evans.

⁵¹⁵ “The Japanese. Their god-emperor medievalism must be destroyed”, *Fortune*, vol. 26, n° 2, febrero de 1942, s.p.

⁵¹⁶ “For Twenty Years”, AMC n° 6465. Williams cita equivocadamente esta ilustración y este premio en 1945. Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 96.

⁵¹⁷ La propaganda anti-japonesa, como buen tema de moda, se extendió por todo tipo de formatos, como carteles, folletos y postales, revistas y prensa ilustrada, literatura (especialmente la de tono *pulp*), comic, publicidad e incluso libros infantiles, además de, por supuesto, la música y el cine. La imagen negativa era mucho más creíble y eficiente en el momento en el que traspasaba la bidimensionalidad; así, igual que la radio se convirtió de manera definitiva en uno de los más importantes instrumentos propagandísticos, se realizaron también canciones y musicales anti-japoneses. Especialmente útil en la difusión de esta actitud fue, el mundo del cine: durante los años de la Guerra se produjeron, tanto de manera oficial como con financiación privada, toda una serie de cortometrajes y largometrajes, documentales y obras de ficción, animados (tanto serie nuevas como Private SNAFU como otras protagonizadas por personajes célebres como Bugs Bunny, Popeye o Superman) o de imagen real, ya fueran obras de ficción o documentales, como *The Battle of China* (1944), dirigido por Frank Capra. Para más información, véase Moon, Krystyn R. ““There’s No Yellow in the Red, White, and Blue”: The Creation of Anti-Japanese Music during World War II”, *Pacific Historical Review*, vol. 72, 2003, pp. 333-52; Sheppard, W. Anthony. “An Exotic Enemy: Anti-Japanese Musical Propaganda in World War II Hollywood”. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 54, n° 2, 2001, pp. 303-357; Manning, Martin J., y Wyatt, Clarence R. *Encyclopedia of Media and Propaganda in Wartime America*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2011.

China en el conflicto.⁵¹⁸ En aquellos momentos, el editor de *Fortune* era precisamente Ralph Del Paine, Jr.,⁵¹⁹ que había estado a cargo del popular documental *The March of Time* en la Europa ocupada por los nazis.

En comparación con otras imágenes de propaganda anti-japonesa realizadas durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial, la de Covarrubias resulta particularmente amable, repitiendo algunos de los estereotipos pero suavizando muchos otros y, sobre todo, ofreciendo una variedad de tipos diferentes frente a la uniformidad propagandística habitual; evita también el inapropiado tono amarillo que durante este momento se adjudicó a los japoneses y no los representa únicamente como militares miopes, dentados, bajitos y sanguinarios.⁵²⁰ No obstante, el texto que acompañó la imagen –que no era obra de Covarrubias- sí que fue mucho más incisivo:

⁵¹⁸ En 1937, Covarrubias había colaborado con la Chinese Woman's Relief Association. Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, pp. 115, 278-279.

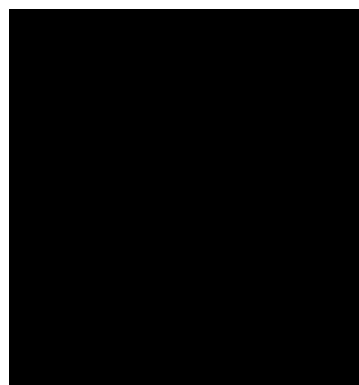
⁵¹⁹ Ralph "Del" Paine, Jr. (1906 – 1991) fue un editor estadounidense que trabajó en varios medios importantes del grupo Time Inc. Fue editor de Time en 1933, en 1938 se convertiría en el asistente personal de Henry Luce y, poco después, fue enviado a París como corresponsal de Guerra del grupo Time Inc., periodo durante el cual realizó la serie documental *The March of Time*. Tras la ocupación nazi, Paine y otros corresponsales fueron obligados a abandonar el país, y entonces se convirtió en corresponsal en la Guerra del Pacífico. Entre 1941 y 1953 volvería a Estados Unidos, convirtiéndose en el editor de *Fortune*.

⁵²⁰ Durante unas décadas (especialmente, durante los años previos y del estallido de la Segunda Guerra Mundial) Japón fue considerado como un enemigo feroz, fruto de lo cual se produjo toda una serie de propaganda plagada de representaciones negativas. La imagen del japonés traidor, militar, amarillo y dentado (frente al chino, que ahora era presentado como alto, culto y defensor de su patria), fue sustituyendo a las imágenes anteriores, algo que se reforzó tras el ataque militar a Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941. Además de una propaganda específicamente anti-japonesa, las representaciones peyorativas de nipones fueron habituales también dentro de algunas de las temáticas transversales más importantes, pero algo que hizo que la propaganda anti-japonesa fuese feralmente más denigrante que la relativa al resto de las Potencias del Eje fue el trasunto racial; consecuencia del ambiente del “peligro amarillo”, poco a poco fue imponiéndose la idea de que los japoneses pertenecían a una raza diferente, cuyas particularidades físicas y culturales fueron exageradas y ridiculizadas. Durante la época de la Guerra, el japonés, ocasionalmente representado con piel amarilla (y recibiendo el apelativo de “yellowman”) fue asimilado a un sujeto en uniforme militar contemporáneo, de grandes orejas y dientes, en muchas ocasiones portando anteojos redondos y generalmente bajito. Generalmente, se trataban de caricaturas de sujetos genéricos o, en muchas ocasiones, de Hideki Tojo, aunque también se representó al emperador Hirohito. Además de la exageración de muchos de los posibles rasgos, se escribían los mensajes pronunciados “a la oriental” –sin poder pronunciar la r-, demostrando así el poco conocimiento que se tenía del pueblo japonés. Además, el japonés fue animalizado mucho más a menudo que sus aliados, bien aumentando el tono grotesco de sus representaciones antropomorfas o bien convertido directamente en una forma animal; fueron representados como ratas, serpientes, insectos, murciélagos, tejones y pulpos -representación afianzada del “peligro amarillo”. En tanto que enemigos, los japoneses eran representados como crueles y despiadados, acusándoseles de los peores vicios: desatacan con fuerza las imágenes donde se les representa como violadores y delincuentes sexuales, además de como transmisores de E.T.S. Además, fueron representados como ladrones, censores y esclavistas y, especialmente, tras el bombardeo de Pearl Harbor, como consabidos apuñaladores por la espalda, a menudo en una iconografía sangrienta. Por su carácter de enemigo imparable (los estadounidenses estaban particularmente sorprendidos y horrorizados de la fidelidad al Emperador y de los suicidios masivos ante la derrota), era por tanto, lícito dar caza y muerte a toda a costa al japonés; se expidieron falsas licencias de caza de japoneses y pegadizos eslóganes rimados (“Smack a jap”, “Slap a jap”) poblaron todo tipo de objetos propagandísticos y de uso diario, inclusive los relacionados con el mundo del ocio e infantil: abofetear al japonés, cuando no darle caza directamente, se convirtió en la diversión de América. La instancia a la lucha constante hasta el final sería también uno de los elementos más recurrentes. Además, como ya hemos mencionado, la figura del japonés apareció con frecuencia en algunas de las temáticas transversales como el silencio y el secretismo o el ahorro de materiales, así como la falta de cuidado en el trabajo⁵²⁰ y el absentismo laboral. De hecho, lo más habitual era que una imagen reuniese varios de los tópicos previamente mencionados. Particularmente famosa es la serie *Tokio Kid*, acaso caricatura del emperador japonés realizada por el artista Jack Campbell para la

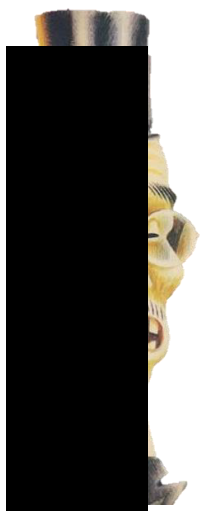
*EL ENEMIGO RARA VEZ ES HONORABLE. Todos los japoneses pueden no ser como estos, pero la exageración es siempre un arma en las manos del caricaturista. Covarrubias conoce a los japoneses, y por lo tanto, ve la cara del enemigo – el soldado dientado, el capitalista, el hombre de negocios, los oficiales de labios sellados, el monje fanático, la geisha muñequita, el campesino sumiso y su esposa que alimentan a los soldados que llenan el ejército que realmente llevan Japón y el Dios Emperador.*⁵²¹

Como sucederá en múltiples ocasiones en la carrera de Covarrubias, se aludirá al argumento de autoridad (“Covarrubias knows the Japanese”), a pesar de que Covarrubias apenas debió recalar unas pocas horas en suelo japonés y que sus pocos conocidos de origen nipón –Isamu Noguchi, Sono Osato- eran de ascendencia mixta y criados en Estados Unidos.

Covarrubias incluirá en su ilustración diez personajes, que se presentan, en escala decreciente, ante el sempiterno sol naciente –motivo clásico de Japón, especialmente durante este periodo- que ilumina un sanguinolento campo de batalla, en el que se aprecian algunos caídos y que confiere, en definitiva, un aspecto trágico a la posible jocosidad de la caricatura. Sobre este sol, Covarrubias coloca una caricatura del emperador Hirohito, personaje al que representó en múltiples ocasiones, pero normalmente lo haría adaptando fotografías y con poca inventiva; en esta ocasión, el soberano aparece directamente sobre el sol, controlando y observando el caos causado. En este sentido, tanto el texto como la ilustración son algo atrevidas, pues fueron muchos los que defendieron –y aún defienden- el nombre e indefenso papel del emperado durante la contienda bélica, mientras que aquí se le presenta abiertamente como personaje omnisciente.



*Detalle de la caricatura de Hirohito (“The Japanese. Their god-emperor medievalism must be destroyed”, **Fortune**, vol. 26, n° 2, febrero de 1942).*



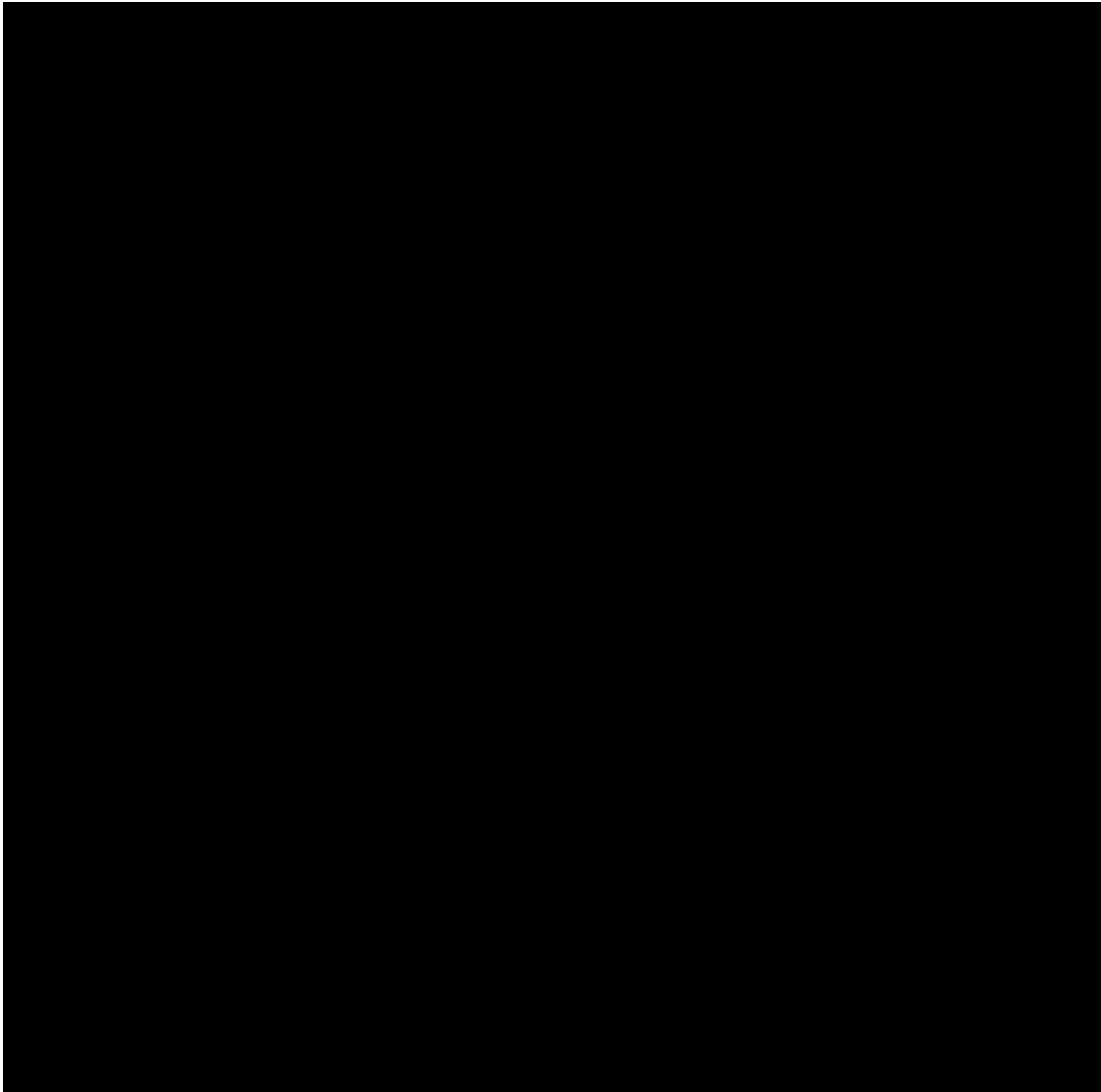
Otros de los personajes, como “la geisha muñequita” o el “hombre de negocios”, fueron adaptados de obras previas de Covarrubias, como el gouache con japonesas –aunque esta se trata de una versión más detallada y caricaturizada- que Covarrubias pintase unos años antes o, más especialmente, el mural de *Los pueblos* realizado para la Exposición Internacional de San Francisco, para el que Covarrubias pintó un personaje similar para representar a Japón, al que describió de la siguiente manera: “el japonés hombre de negocios que lleva un kimono tradicional, resaltado por un sombrero europeo de fieltro y un

*El “capitalista” (“The Japanese. Their god-emperor medievalism must be destroyed”, **Fortune**, vol. 26, n° 2, febrero de 1942).*

Douglas Aircraft Company, que incluía algunas de las consignas generales que ya mencionadas. Para más información, véase Peiró Márquez, Marisa. “Japón: el enemigo. Imágenes propagandísticas en torno a la Segunda Guerra Mundial”, en Tirado Robles, Carmen (coord.), *Japón y Occidente: estudios comparados*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014, pp. 347-362; Miles, Hannah. “WWII Propaganda: The Influence of Racism”, *Artifacts- A Journal of Undergraduate Writing.*, marzo de 2012. Disponible en línea en: <http://artifactsjournal.missouri.edu/2012/03/wwii-propaganda-the-influence-of-racism/> [último acceso el 24-04-2014].

⁵²¹ “The Japanese. Their god-emperor medievalism must be destroyed”, *op. cit.*

bastón, una mezcla que bien podría ser un símbolo de la cultura japonesa contemporánea”⁵²² También el “capitalista” es similar, aunque mucho más detallado, que el hombre de negocios y sombrero alto que representó en sus fallidas ilustraciones para *Harper’s Bazaar*.

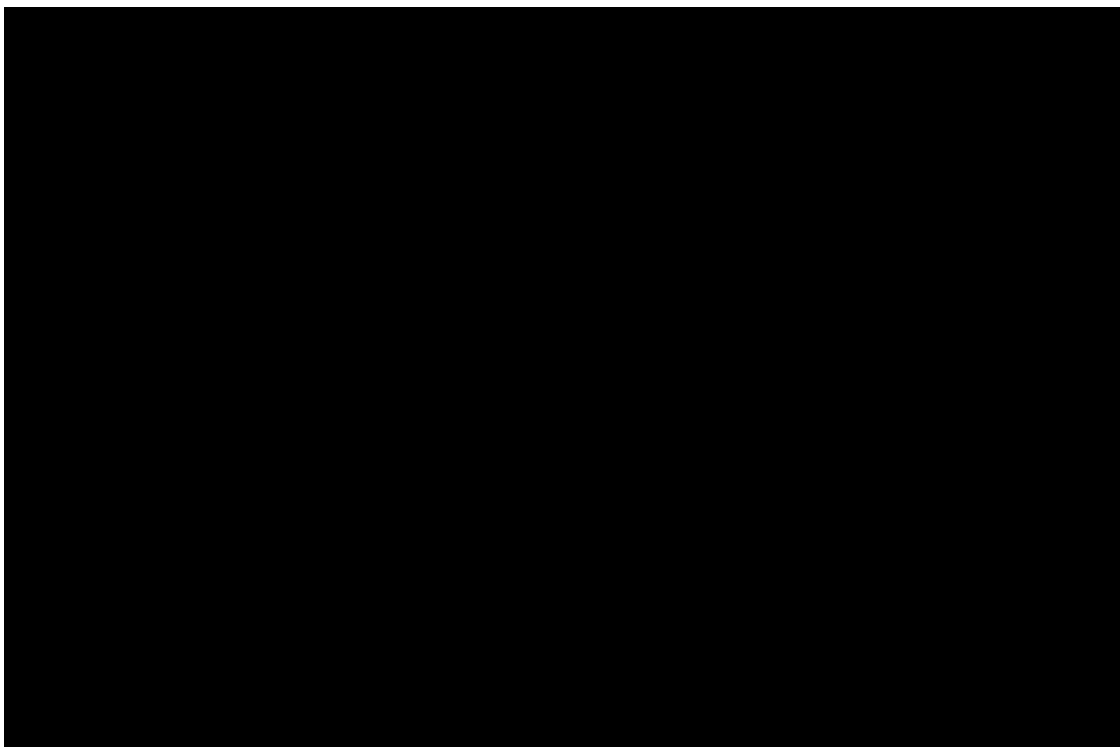


Arriba, “El hombre de negocios”, la “geisha muñequita” y “campesino sumiso y su esposa; debajo, El “soldado dentado”, los “oficiales de labios sellados” y el “monje fanático” (“The Japanese. Their god-emperor medievalism must be destroyed”, *Fortune*, vol. 26, n° 2, febrero de 1942).

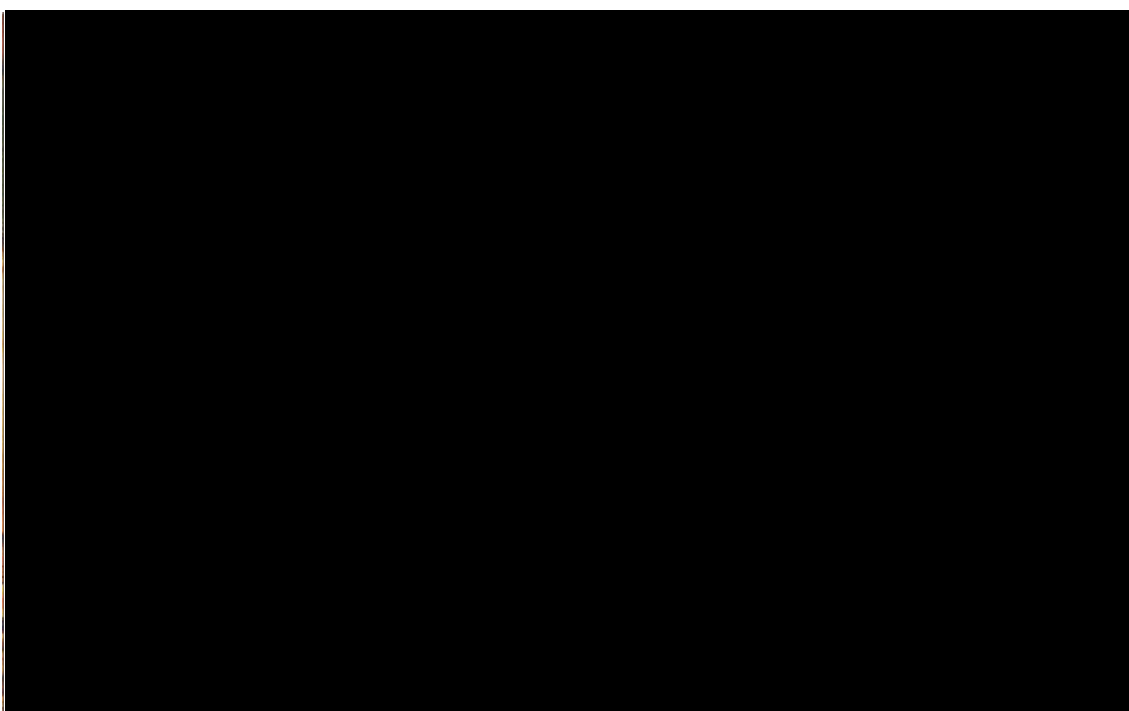
El resto de personajes representados por Covarrubias son personajes nuevos: mientras que el “soldado dentado” y los “oficiales de labios sellados” siguen la mayoría de convenciones de las representaciones la época previamente mencionadas –incluso se aprecia más su tono amarillo-, el autor incluye también tres personajes que no suelen aparecer en las imágenes propagandísticas, intentando dar una visión más completa de la sociedad japonesa. Se trata de “el monje fanático” y el “campesino sumiso y su esposa”. De muchos de ellos se conservan bocetos en el AMC.⁵²³

⁵²² Covarrubias, Miguel. *Pageant of Pacific*. San Francisco, Pacific House, 1940, s.p.

⁵²³ AMC, n° 31085 y 31087.



Bocetos de tipos japoneses (AMC, n° 31085 y 31087).



*La ilustración completa de Covarrubias para Fortune ("The Japanese. Their god-emperor medievalism must be destroyed", **Fortune**, vol. 26, n° 2, febrero de 1942).*

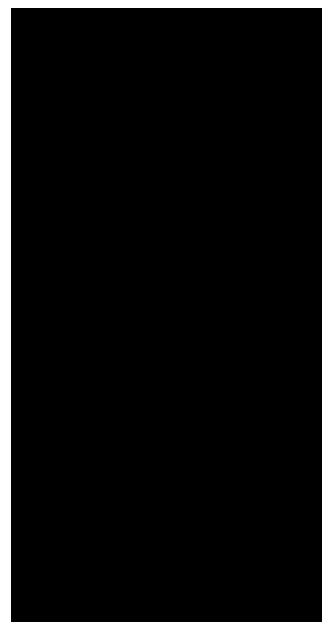
En definitiva, y considerado todo lo dicho, podemos enmarcar las ilustraciones anti-japonesas de Covarrubias dentro de una corriente igualmente irrespetuosa, pero menos agresivas y con mayores pretensiones de objetividad, que practicaron algunos autores en revistas ilustradas como Paolo Garretto, Rea Irving o Boris Artzybasheff, y a diferencia de las practicadas por otros autores como Arthur Szyk, el Dr. Seuss.

Crowell-Collier Publishing Company

The American Magazine

Covarrubias también realizaría varias series de ilustraciones para publicaciones pertenecientes a la Crowell-Collier Publishing Company,⁵²⁴ como *Collier's* o *The American Magazine*. Así, en 1940, Covarrubias realizó un par de ilustraciones para “Bali Love Song”,⁵²⁵ un artículo de Vernor Dixon⁵²⁶ de temática balinesa publicado en *The American Magazine*,⁵²⁷ que no han sido tratadas en la bibliografía preexistente.

El artículo contenía dos ilustraciones, similares a las que Covarrubias realizó años atrás durante su estancia balinesa. La primera de ellas, que figuraba en el artículo como “Maidi”, era descrita por el mismo “una auténtica imagen de la danza legong de la isla de Bali en los Mares del Sur”, y advertía que era obra de Covarrubias, quien había pasado varios años en Bali y cuyas imágenes de la vida y las costumbres de los nativos no han sido superadas.⁵²⁸ Representa a una bailarina joven con vestimenta y tocado ceremonial, en el que destacan las pesadas orejeras y las flores, similar, aunque no idéntica a otras imágenes de balinesas con vestimenta ceremonial, como



Maidi (“Bali Love Song”, *The American Magazine*, abril de 1940, p.41).

⁵²⁴ La Crowell-Collier Publishing Company fue un enorme complejo editorial estadounidense, surgido a finales del siglo XIX de la mano del empresario Phineas P. Mast, que encontró en la creación de una revista de temática agraria – *Farm & Fireside*– la forma de promocionar sus productos de ingeniería agrícola. A lo largo de las décadas, la empresa fue adquiriendo y re-enfocando otras publicaciones de diversas temáticas con gran éxito, lo que le llevó a acumular las mayores cifras de ventas durante las décadas de los 1930 y los 40; también serían pioneros en la venta a domicilio de libros y enciclopedias. Entre sus principales publicaciones se encontraban *Collier's* y *The American Magazine* –cuyas particularidades ya abordamos en las correspondientes notas–, además de *Farm & Fireside* (1877-1939) –centrada en el mundo de la agricultura–, *Women's Home Companion* (1883-1950) –enfocada al público femenino– y *The Mentor* (1921-1930) – revista de divulgación de temática variadas–. En 1960, Crowell-Collier se fusionaría con la importante editorial Macmillan, de gran importancia y trascendencia en el campo educativo y enciclopédico, concentrándose a partir de entonces en dichos campos, aunque seguirían adquiriendo y publicando revistas hasta el final de sus días en 1999.

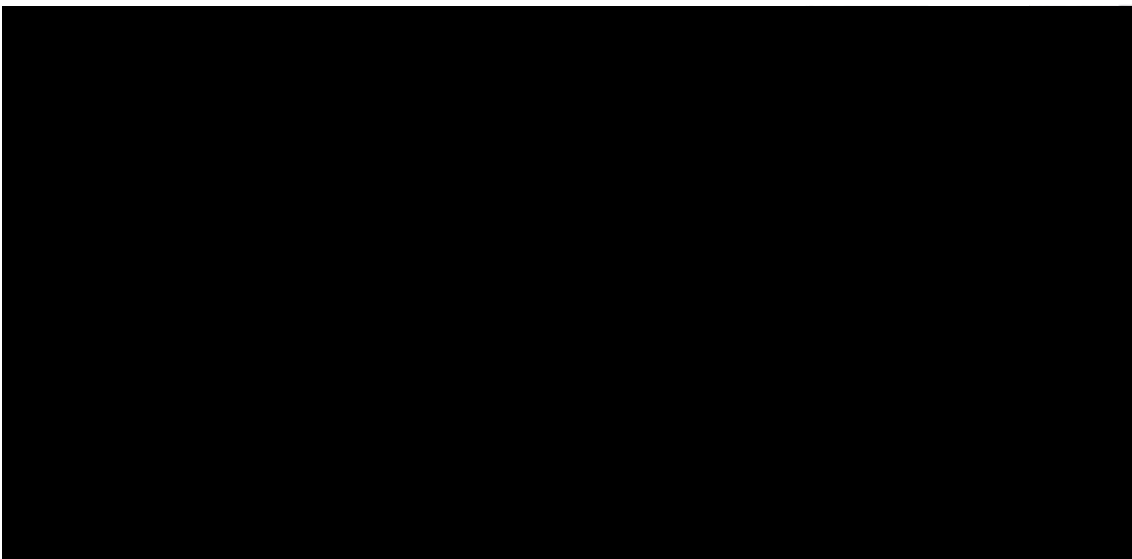
⁵²⁵ Dixon, Harry Vernor. “Bali Love Song”, *The American Magazine*, abril de 1940, pp.41-43.

⁵²⁶ Harry Vernor Dixon (1908-1984) fue un prolífico escritor californiano de novela policiaca –que realizó también incursiones en los géneros de ciencia ficción y romántico). Publicó sus primeras historias en revistas como *The Saturday Evening Post*, *Cosmopolitan* y *Collier's* y, en 1935, publicó la primera de sus numerosas novelas, *Laughing Gods*.

⁵²⁷ *The American Magazine* fue una publicación periódica que funcionó entre 1906 y 1956. Aunque comenzó como una publicación de tipo *muckraker*, a partir de 1915 se concentró en temáticas sociales y en relatos de ficción, concentrándose en el público femenino. En 1911, la revista fue adquirida por Crowell Publishing Company (más adelante, Crowell-Collier). A partir de 1929, la editora jefe fue Summer Blosson, quien orientó la revista hacia un tono más literaria, implementando un sistema de revisión por pares ciegos; entre los colaboradores más destacados de la revista figuraron personajes del mundo del espectáculo (Will Durant, John Barrymore), la política (Walter Lippmann, Franklin D. Roosevelt), celebridades (Henry Ford, Amelia Earhart) y, por supuesto, de la literatura (Frances Hodgson Burnett, Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, F. Scott Fitzgerald, Upton Sinclair, H. G. Wells...).

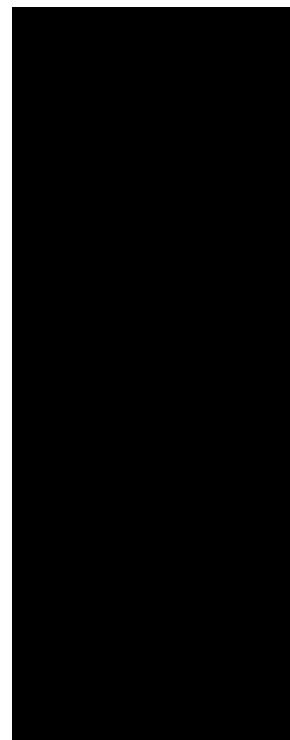
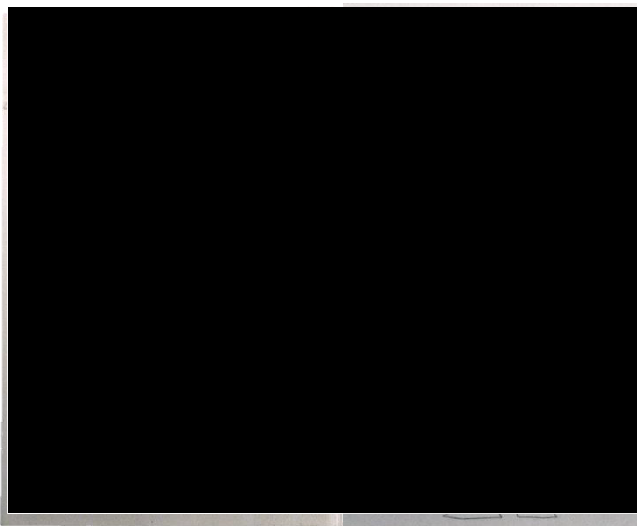
⁵²⁸ “The startling illustration at the left is an authentic picture of the ceremonial LEGONG dance on the South Sea island of Bali. It was painted by Miguel Covarrubias, a Mexican artist who spent several years in Bali and whose pictures of the life and customs of the natives are unsurpassed.” Dixon, Harry Vernor. “Bali Love Song”, *op.cit.*, p.41.

la conocida como “Lady of High Caste wearing gold subang”⁵²⁹ o el conservado en el AMC, de perfil más esquemático.⁵³⁰



A la izquierda, Lady of High Caste wearing gold subang (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 85), a la derecha, boceto del AMC, más esquemático (AMC, n° 5022).

En el segundo de los casos, se trata de un personaje descrito como “Guru, el profesor, tenía una fascinante historia que contar a los dioses”,⁵³¹ y se trata indudablemente de un gurú, que aparece representado sentado y ataviado con un gran pañuelo o turbante y las habituales flores detrás de la oreja, con un gran *kriss* a la espalda, según la costumbre. La imagen, muy similar a las de otros hombres balineses sentados, deriva también probablemente de dos bocetos conservados en el AMC,⁵³² aunque el personaje ha sido representado con mayor estilización y detalle.



A la izquierda, bocetos de hombre con turbante y *kriss* (AMC, sin numerar); a la derecha, Guru (“Bali Love Song”, The American Magazine, abril de 1940, p.42; AMC, n° 3371).

⁵²⁹ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, op. cit., p. 85.

⁵³⁰ AMC, n° 5022.

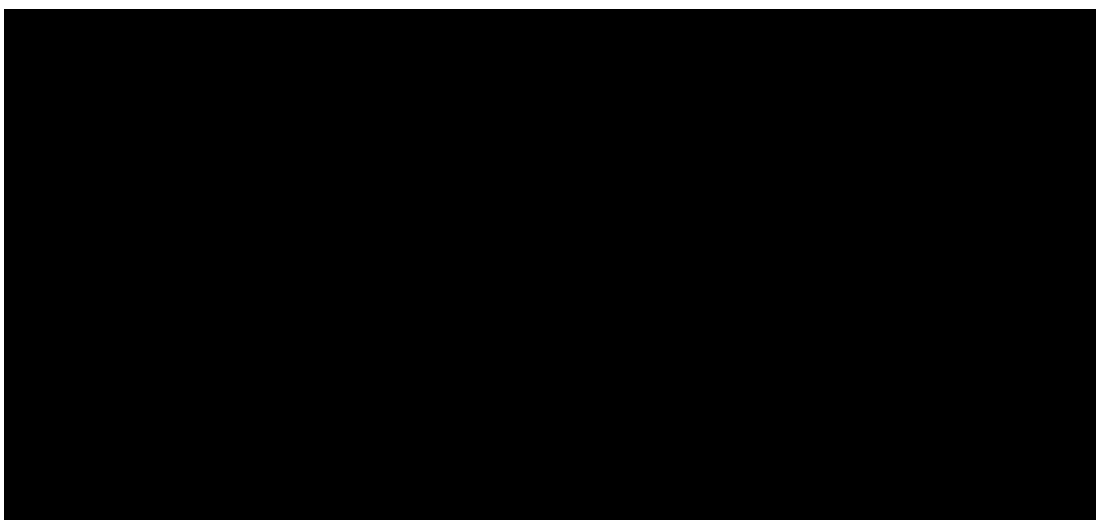
⁵³¹ “Guru, the teacher, had an amazing story to tell the gods”. Dixon, Harry Vernor. “Bali Love Song”, op.cit., p.42.

⁵³² AMC, sin numerar.

Collier's

Durante la década de los 1940, Covarrubias realizó varias caricaturas políticas de personajes célebres para la revista *Collier's*,⁵³³ que se enmarcaron dentro de la popular serie “The Guilty” (“el culpable”), una sección semanal que presentaba las biografías de algunos de los principales antagonistas del gobierno americano entre trascurso del auge de los nacionalismos y de la Segunda Guerra Mundial, descrita como perfiles de terroristas del Eje. La sección seguía siempre un mismo esquema: ocupaba media página, estaba dedicada a un único personaje (alemanes, japoneses e italianos fueron los más habituales, aunque no los únicos), cuyos ignominiables actos eran descritos en un texto de dos columnas, acompañados de una caricatura –en un solo tono o a todo color, dependiendo del número-, que en muchas ocasiones firmó Sam Berman.

Covarrubias realizó al menos seis caricaturas para esta serie, tres de las cuales corresponden a personajes de origen asiático: Hirohito, Emperador de Japón, el General Masaharu Homma, o el líder indio Subhas Chandra Bose; los otros personajes fueron Döme Sztójay (1883-1946), Primer Ministro Húngaro durante la ocupación alemana, Ion Antonescu (1886-1946), Conducător de Rumanía durante la Segunda Guerra Mundial, y Erich Koch (1896 –1986), Comisariado del Reich en Ucrania. Otros personajes representados en esta sección –con caricaturas de Berman- fueron, entre otros, Franz von Papen, Walther Gross, Vidkun Quisling, Iwane Matsui o Anton Mussert.



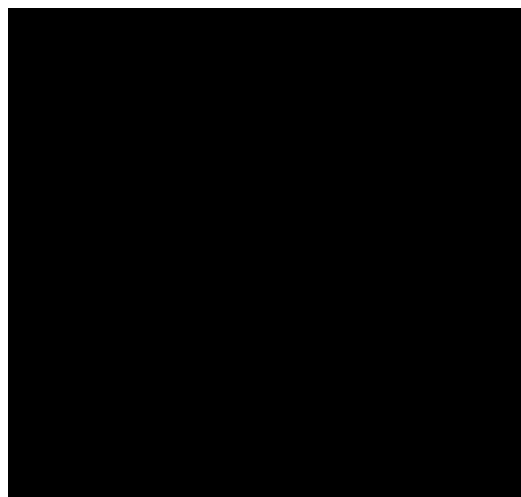
A la izquierda, fotografía oficial del emperador Showa (Hirohito); en el centro boceto preliminar de la caricatura del mismo (c.1944); a la derecha, versión definitiva publicada en *Collier's* (“The Guilty (Hirohito). Profile of Axis Terrorist No. 51”, *Collier's*, 29 de julio de 1944, p. 29)

⁵³³ *Collier's* (en ese momento, *Collier's Weekly*) fue una revista ilustrada estadounidense fundada en 1888 por Peter Collier, activa hasta 1957. La revista tuvo un carácter pionero en el periodismo de investigación y de denuncia, y sus artículos tuvieron un enorme impacto en la opinión pública, sirviendo incluso para que se aprobasen leyes relativas sobre la adulteración de alimentos y medicamentos, el trabajo infantil o el sufragio femenino; años más tarde, la revista publicaría uno de los primeros artículos sobre los campos de concentración nazis. Además, enviaron correspondientes o a los principales acontecimientos políticos, como a Jack London al terremoto de San Francisco de 1936, a Martha Gellhorn y Ernest Hemingway a la Guerra Civil española; antes de ser Primer Ministro, Winston Churchill escribiría regularmente para la revista artículos sobre la Primera Guerra Mundial. Además, *Collier's* funcionó como una importante plataforma para la ficción, publicando relatos cortos de autores que luego alcanzarían gran éxito (como Ray Bradbury, Roald Dahl, Sinclair Lewis o J. D. Salinger) y novelas serializadas, como la popular saga de Sax Rohmer *Fu Manchu*, que apareció por primera vez en la revista. Entre los principales ilustradores y caricaturistas en nómina se encontraban Charles Dana Gibson, John Sloan, Sam Berman, David Low, Charles Addams e incluso un joven Joseph Barbera.

La más célebre, aunque también normativa, de estas ilustraciones, fue la que Covarrubias realizó de Hirohito, el Emperador de Japón, aparecida en julio de 1944,⁵³⁴ y realizada en blanco y negro. Acompañada de un texto que no era particularmente agresivo con Hirohito, sino con los japoneses en sí, descrito como monos, ladrones, mentirosos, bárbaros, supersticiosos, fanáticos, primitivos, y salvajes. Como ya hemos visto, esta no será la primera ni la última vez que Covarrubias retrate al soberano nipón; en esta ocasión se limitará a adaptar una fotografía oficial del gobernante, en la que aparece con uniforme militar y gafas. Un boceto de una versión previa, todavía inacabada y en la que se incluían galones, fue recientemente exhibido en la exposición *Mexique (1900–1950)*.⁵³⁵

En el caso de la caricatura del General Masaharu Homma,⁵³⁶ Covarrubias demostró una mayor originalidad. Aunque en la actualidad existe una bibliografía crítica y revisionista sobre el verdadero papel de Homma en las campañas de Filipinas, y, en especial, en la llamada “Marcha de la Muerte”, la revista *Collier's* no dudó en aplicarle las siguientes palabras en su perfil:

*Las resistencias heroicas parecen encolerizarles, y, en casa ocasión, a sus victorias han seguido crueldades abominables. (...) En vez de la admiración que podría haber provocado estas defensas, sin parangón por su verdadero coraje, el Teniente General Homma se entregó a exabruptos de bestia salvaje que violaban cada una de las reglas de la Guerra civilizada (...) Incluso cuando la resistencia armada terminó en Filipinas, su salvajismo no se aplacó, y miles de hombres indefensos murieron como resultado de barbaries organizadas y sistemáticas (...) No hay en toda la historia nada que se aproxime en su horror a la “Marcha de la Muerte” (...)*⁵³⁷



El General Masaharu Homma (“The Guilty (General Masaharu Homma). Profile of Axis Terrorist No. 50”, Collier's, 22 de julio de 1944,

⁵³⁴ “The Guilty (*Hirohito*). Profile of Axis Terrorist No. 51”, *Collier's*, 29 de julio de 1944, p. 29.

⁵³⁵ *Mexique (1900–1950)* tuvo lugar en el Grand Palais de París entre el 5 de octubre de 2016 y el 23 de enero de 2017.

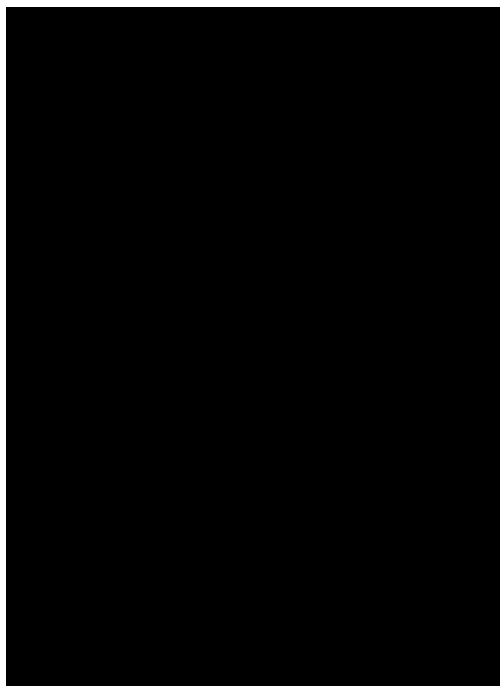
⁵³⁶ Masaharu Homma (1888 – 1946) fue un general japonés, que como Teniente General quedó a cargo de la Campaña de Filipinas (1941-1942). Tras la toma de Manila y de la victoria en Bataan en la que Douglas MacArthur huye a Australia, bajo su mando se planificó el transporte de los prisioneros de guerra a los campos preparados con anticipación, que sobrepasaban los 76000 –el triple de lo que originalmente se planeaba. Los prisioneros filipinos y estadounidenses fueron obligados a marchar durante más de 101 km, en el transcurso de los cuales sufrieron toda una serie de abusos físicos, vejaciones y ejecuciones, que, sumados a la desatención médica, pésimas condiciones de higiene, inanición y fatiga, ocasionaron la muerte al menos la décima parte de ellos, tanto civiles como militares. Por este motivo, fue catalogada como un crimen de guerra por la comisión militar aliada, y Homma, Teniente General al cargo, fue condenado por participar y/o tolerar hasta 43 tipos de crímenes contra la Humanidad. Tras la Guerra, un tribunal estadounidense declaró culpable a Homma y este fue fusilado en la prisión militar de Los Baños, Filipinas. La bibliografía más reciente ha negado el papel de Homma, acusando de las atrocidades cometidas a sus subordinados; sin embargo, sus restos mortales continúan sin haber sido trasladados al santuario de Yasukuni.

⁵³⁷ “Heroic resistances seem to madden them, and in every instance, their victories have been followed by abominable cruelties. (...) Instead of the admiration that might well have been stirred by these defenses, unparalleled for sheer courage, Lieutenant General Masaharu Homma gave himself over to wild-beast rages

La caricatura de Homma, publicada en julio de 1944, fue también realizada en blanco y negro,⁵³⁸ pero en este caso Covarrubias no se limitó a adaptar una fotografía existente, sino que al retrato de un abrumado general en uniforme, añadió un fondo de batalla en el que se aprecian las llamas y la destrucción causados por el ataque japonés.

En el caso de la caricatura del líder indio Subhas Chandra Bose, publicada en septiembre de 1944, esta fue realizada a color y posee un tono más irónico, acorde a la posición cambiante que Bose fue adoptando a lo largo de la Guerra.⁵³⁹ Covarrubias representa a Bose sobre un fondo verde, en posición suplicante; el texto que acompañaba a la imagen le presentaba igualmente como un cobarde.⁵⁴⁰

En definitiva, Covarrubias utiliza en estas caricaturas el mismo lenguaje y tono que repetirá en otras caricaturas políticas de líderes autoritarios de las décadas de los 1940 y 1950 como Benito Mussolini, Francisco Franco o Juan Domingo Perón. En ellas, parte de un mayor realismo –muchas veces fotográfico– que el que había aplicado en las caricaturas de políticos norteamericanos durante las décadas previas, más planistas, pero incluye asimismo una mayor deformación y comentario subjetivo gracias a elementos añadidos, que le permiten manifestar su posición ideológica. Las colaboraciones de Covarrubias con *Collier's* no terminarían aquí, ya que algunos años más tarde realizaría una caricatura del ex Alcalde de Nueva York y ex Embajador de Estados Unidos en México William O'Dwyer.⁵⁴¹



Subhas Chandra Bose ("The Guilty (Subhas Chandra Bose)", Collier's, 30 de septiembre de 1944).

that violated every rule of civilized warfare (...) Even when armed resistance ended throughout the Philippines, his savagery knew no abatement and thousands of helpless men died as the result of organized and systematic barbarities. (...) Not in all history is there anything that approaches in horror "March of Death" (...) "The Guilty (General Masaharu Homma). Profile of Axis Terrorist No. 50", *Collier's*, 22 de julio de 1944, p. 60.

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ Subhas Chandra Bose (1897 - 1945) fue un político y filósofo indio, conocido por su posición independentista. Tras estudiar en el Reino Unido, pronto simpatizó con los nacionalistas indios, llegando a ser encarcelado por su activismo. Más adelante, se convertiría en presidente del Congreso Nacional Indio y ejerció como tal entre 1938 y 1939. Dimitió entonces debido a sus diferencias con Gandhi –pues sostenía la necesidad de la lucha armada para liberar a la India–, y fundó un nuevo partido político que exigía la independencia completa a inmediata, por lo que fue perseguido y pasó a operar desde la clandestinidad. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, buscó aliados en los enemigos del Reino Unido. Con la ayuda de los alemanes y de los musulmanes independentistas del norte del Raj, huyó de la India a través de Afganistán, la Unión Soviética e Italia. En Berlín, el régimen nazi patrocinó sus actividades y la organización –con la ayuda de los japoneses– del Ejército Nacional Indio y del Gobierno Provisional de la India Libre, que en un principio tuvo su sede en Berlín antes de trasladarse a Rangún y a Singapur, ya ocupadas por los nipones. Teóricamente, falleció apenas dos semanas antes de terminar la Guerra, en un avión japonés que trasladaba de Taiwán a Tokio.

⁵⁴⁰ "The Guilty (Subhas Chandra Bose)", *Collier's*, 30 de septiembre de 1944, s.p.

⁵⁴¹ *Collier's*, 7 de agosto de 1953, portada.

Otros grupos editoriales

Asia

Coincidiendo con la promoción de *Island of Bali* que se realizó mediante la publicación de varios capítulos del libro como artículos de la revista⁵⁴² Covarrubias realizó varias ilustraciones para la revista *Asia*,⁵⁴³ considerada el principal exponente divulgativo de los *oriental studies* norteamericanos.⁵⁴⁴ Desconocemos cuales fueron exactamente las

⁵⁴² Covarrubias, Miguel, “Everyday Life in Bali”, *Asia*, abril de 1937, pp. 254-259; Covarrubias, Miguel, “Good Food of Bali”, *Asia*, mayo de 1937, pp. 334-339; Covarrubias, Miguel, “Birth to Marriage in Bali”, *Asia*, junio de 1937, pp. 414-419; Covarrubias, Miguel, “Festival of Death: Balinese Cremation Ceremonies”, *Asia*, julio de 1937, pp. 518-521; Covarrubias, Miguel, “Balinese Art”, *Asia*, agosto de 1937, pp. 578-583; Covarrubias, Miguel, “Must Bali Be Spoiled?”, *Asia*, septiembre de 1937, pp. 649-653.

⁵⁴³ La revista *Asia* nació en 1917, de la mano del matrimonio formado por Willard Straight y Dorothy Payne Whitney, que compraron una publicación anterior. Straight había ocupado varios cargos diplomáticos de bajo nivel en Corea, Cuba, Manchuria y Pekín, en donde vivió junto a su esposa Dorothy Payne Whitney - riquísima y jovencísima heredera-, hasta que consideraron que la Revolución China había convertido el país en uno demasiado peligroso. Habiendo amasado una buena fortuna mediante inversiones en el mercado asiático, el matrimonio volvió a los Estados Unidos en 1912 y en los años siguientes se dedicaron a actividades sociales y de caridad, siendo muy conocidos como “capitalistas sociales”, ligados a movimientos progresistas y de la Tercera Vía, y financiaron importantes revistas como *The New Republic*. Derivada de la académica, y culturalmente modesta (aunque políticamente ambiciosa), *Journal of the American Asiatic Association* (fundado en 1898), la revista *Asia* mantendría un tono marcadamente académico, pero de talante progresista y liberal. Tras morir Willard en 1918, los designios de la revista continuaron en manos de la viuda, que relajó en cierta medida el tono industrialista y que lo dirigió hacia actividades y actitudes algo más hedonistas. A pesar de ello, la revista tenía un tono menos decorativo que el habitual de las publicaciones europeas, adoptando unas actitudes más pragmáticas: los escritores y editores escribían sobre las culturas asiáticas para explicar los posibles beneficios de una relación con ellas, siendo estos últimos más económicos que culturales. Los colaboradores de la revista era líderes políticos, estudiosos académicos y hombres de negocios interesados en fomentar el interés de los norteamericanos en el cada vez más importante mercado asiático. La revista ayudó a forjar buena parte de la opinión y las políticas de la clase pudiente norteamericana sobre Asia: dirigida a una poderosa minoría, fue tan influyente no por su alcance cuantitativo, sino porque era una herramienta e instrumento esencial. Los contenidos de la revista incluían ensayos sobre los pueblos y las culturas asiáticas, sobre viajeros americanos en Oriente, y sobre su política, industria y comercio; Oriente se entendía de una forma mucho más amplia a la actual, tratándose habitualmente temas sobre culturas oceánicas e islas del Pacífico, a la antigua U.R.S.S. e incluso el África negra. La aproximación a Oriente que *Asia* ofrecía era coherentemente elitista: no solo determinada clase social podría permitirse su compra, sino que se relataban viajes y negocios inalcanzables para la clase media. A pesar de esto, debemos recordar como, por norma general, la actitud y representación de las sociedades asiáticas que aparecían en la revista se hacía siempre desde el respeto y con un genuino interés por el conocimiento y su transmisión, desde una perspectiva filantrópica muy en consonancia con las actitudes de los miembros de su mesa editorial. En 1933, Walsh compraría la revista, cambiando drásticamente el tono y contenido de los mismos y dirigiéndolos a la divulgación especializada, con una mayor importancia de las temáticas políticas, sociales y culturales frente a los artículos centrados en el comercio. A pesar de que la ocupación de Manchuria y el eventual estallido de la Segunda Guerra Sino-Japonesa supusieron un aumento masivo de las suscripciones a la revista, la entrada de la Estados Unidos en la Segunda Guerra mundial constituiría un hito trágico para la publicación, que fue rebautizada *Asia and the Americas* en 1942 y que definitivamente vería su fin en 1947, debido a la falta de fondos, cuando se fusionó con otras dos publicaciones para formar la *United Nations World*.

⁵⁴⁴ Algunos autores establecen diferencias muy marcadas entre el orientalismo americano (ligado a la práctica comercial y política) y el europeo (ligado al estudio e influencia de las artes), incluso se utilizan diferentes nombres para las diferentes escuelas (*oriental studies* vs. *orientalism*, o a su vez, *oriental studies* vs. *area studies*). Nosotros creemos que estas separaciones, aunque fundamentadas, no solo son solo falsas y parciales, sino que además se han realizado para minusvalorar y denigrar a ambos modelos, como si las escuelas europeas no fueran capaces de emprender estudios socio-económicos o de mercadotecnia o las escuelas norteamericanas de emprender un estudio humanístico. Para más información sobre el papel de la revista *Asia* en esta función, véase Peiró Márquez, Marisa. “La revista *Asia* y el orientalismo norteamericano”, *Ecos de Asia: revista de divulgación sobre cultura asiática*, abril de 2014, disponible en

vicisitudes que llevaron a la colaboración artística y académica de Covarrubias con Asia, pero estas se realizaron durante los años como editor de Richard Walsh, que adquirió la revista en 1933. Walsh, director de la editorial John Day –con la ya había colaborado Covarrubias-, quedó dirigiendo la mesa editorial y, acorde con sus intereses y praxis profesional, el contenido de la revista evolucionó hacia un debate más actual sobre la situación internacional y sobre la cultura y literatura en Asia, especialmente desde que, no mucho después, Walsh se casase con Pearl S. Buck, que pasaría a formar parte del equipo editorial y que escribió para la revista muchos artículos todavía hoy considerados memorables.⁵⁴⁵ En esos años, Walsh y Buck contratarían a toda una serie de importantes personalidades de procedencia (o especializadas) en el continente asiático, muchas de las cuales eran además representantes significativos de movimientos nacionalistas y/o anti-coloniales, algo de especial audacia si tenemos en cuenta que se trataba de los años previos y del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Entre tales, figuras, además de la propia Buck, se encontraban Lin Yutang, Hu Shih, Jawaharlal Nehru, Miguel Covarrubias u Owen Lattimore, junto toda a una serie de periodistas y corresponsales independientes como Gertrude Emerson Sen⁵⁴⁶ (que en la década anterior también había ejercido de editora de la revista) o Edgar Snow.

Covarrubias realizaría dos portadas para la revista, que ocuparían los meses de abril y junio de 1937, de temática balinesa y javanesa.⁵⁴⁷ La portada correspondiente al mes de abril corresponde a una escena ambientada en una playa de Bali, en el que una joven sentada, ataviada con un decorado *sarong* y un tocado rosa observa, de perfil, a otra figura femenina que se aproxima por la playa portando un cesto en su cabeza; ambas son representadas desnudas de cintura para arriba. Completa la escena el paisaje: la arena gravosa de la playa, el mar –cortado por una línea de horizonte baja- y un cielo nublado.

Aunque presenta una temática mucho más apagada que la mayoría de pinturas balinesas de Covarrubias, en esta ilustración se reutilizan en gran parte modelos que ya habían sido utilizados. Por ejemplo, la figura principal parece haber sido tomada del gouache conocido como *Chica balinesa con gallina* (c.1932), pero cuenta con un rostro más estilizado y con unas clavículas más finas; además, la falda difiere enormemente, tratándose ahora de un ejemplar bordado con diseños vegetales y de pájaros, en tonos rosados, del cual se conserva un boceto en el AMC.⁵⁴⁸ No obstante, también existen otros bocetos a lápiz, más sumarios, que pueden haber servido de base para esta ilustración, o quizás para la pintura también mencionada. Lo mismo sucede con la figura de la mujer

línea en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/la-revista-asia-y-el-orientalismo-norteamericano/> [último acceso el 11/04/2017]

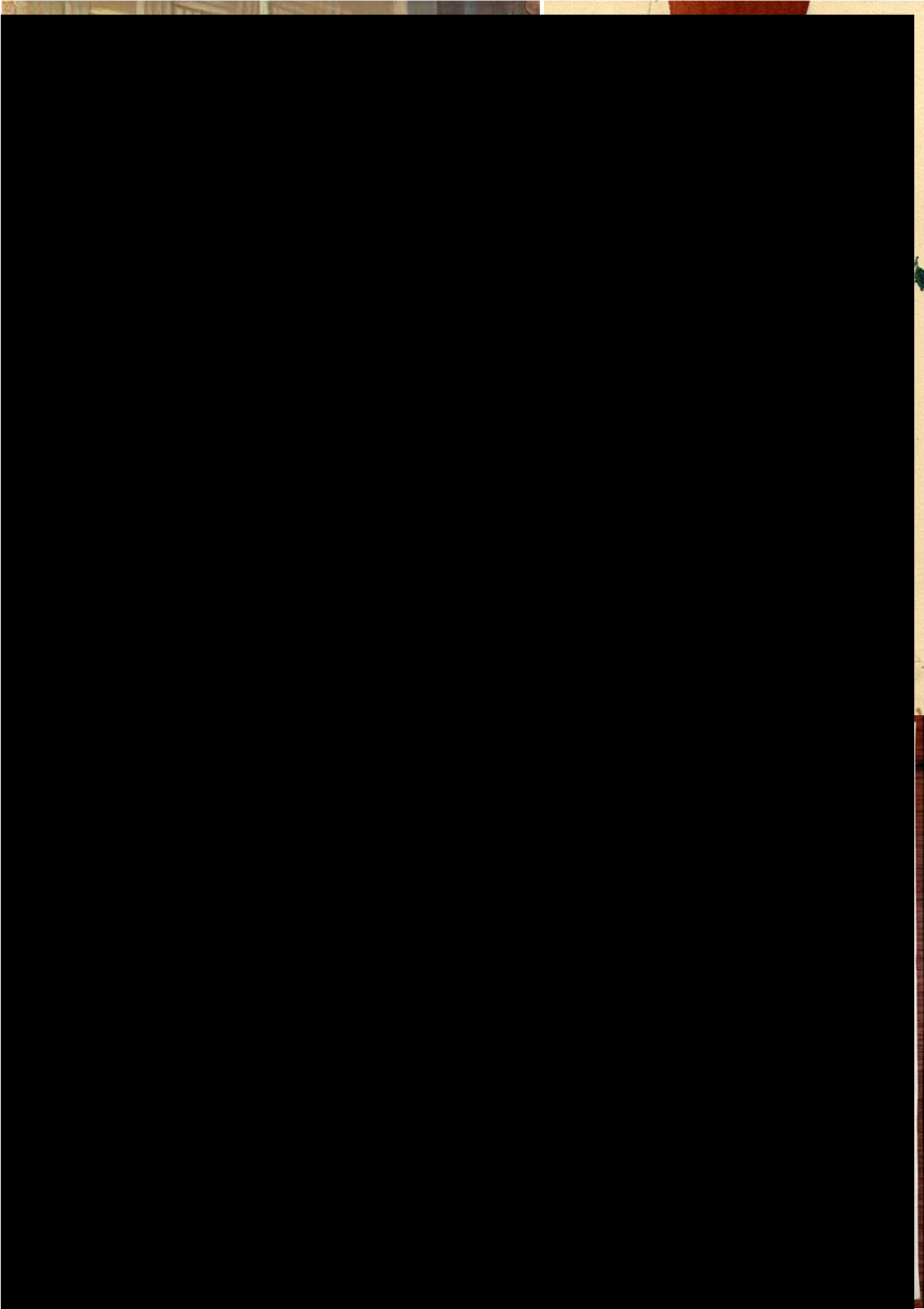
⁵⁴⁵ Precisamente, Buck escribió para Asia una de las más memorables, aunque no por ello halagüeñas, reseñas sobre Island of Bali. Buck, Pearl S. “Review of Island of Bali”, *Asia*, enero de 1938. Buck y Covarrubias realizarían varias colaboraciones en el futuro.

⁵⁴⁶ Gertrude Emerson Sen (1890-1982) fue una geógrafa, periodista y experta en Asia, hermana del célebre entomólogo Alfred E. Emerson y socia fundadora de la Society of Woman Geographers. Tras ser profesora de inglés en Japón, volvió a los Estados Unidos para ejercer como editora de *Asia*, antes de marchar a una vuelta al mundo, asentándose definitivamente en un pueblo del noroeste de la India. Allí desarrolló un gran amor por su país de adaptación, participando en movimientos nacionalistas e independentistas, escribiendo numerosos libros sobre la India, y casándose con el eminente científico Basishwar Sen en 1932. El matrimonio recibía en su casa de Kundan a personalidades de la talla de Rabindranath Tagore, Jawaharlal Nehru, Julian Huxley o Carl Jung.

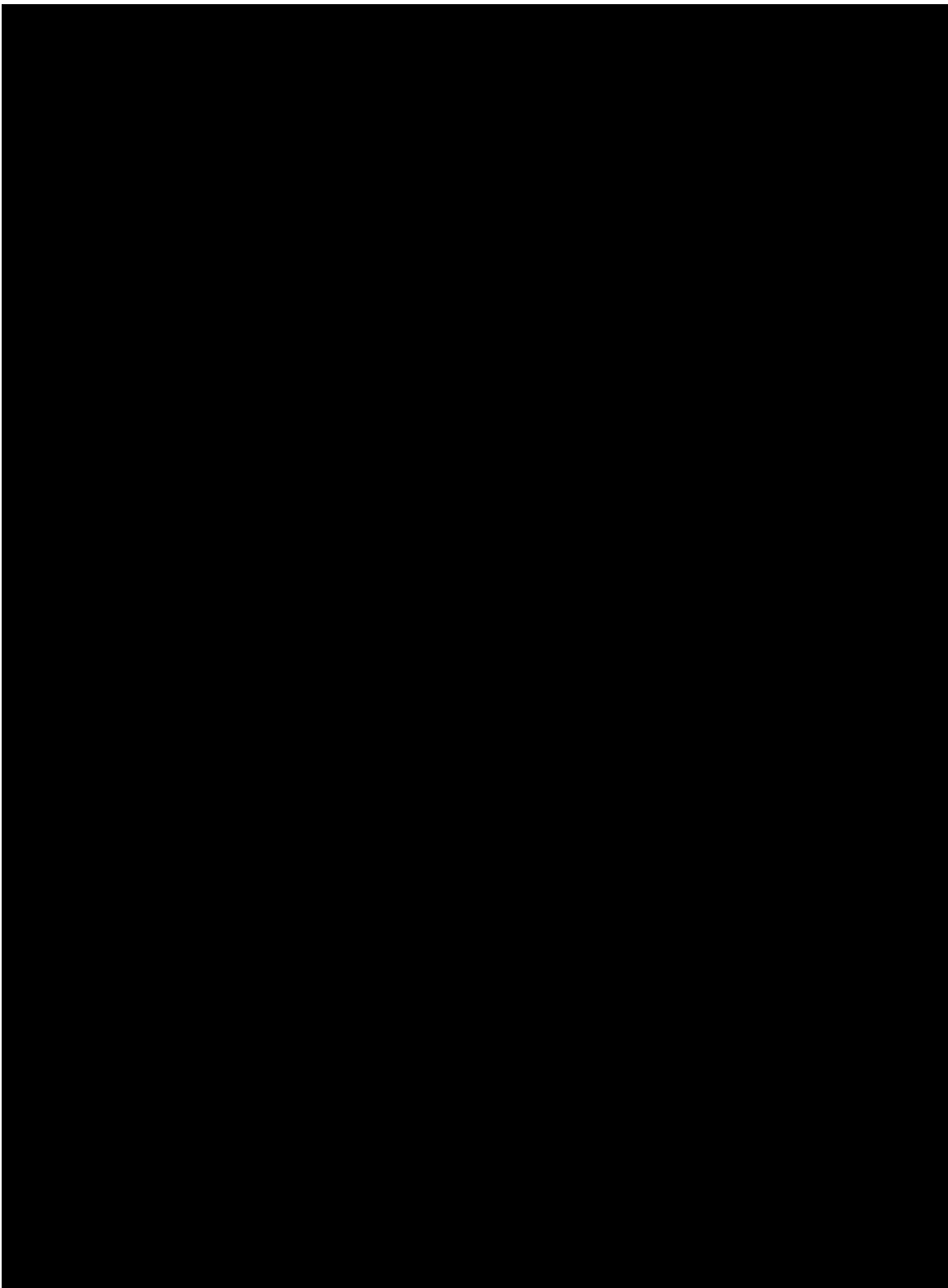
⁵⁴⁷ La colaboración y las portadas aparecen mencionadas, aunque no analizadas, en Williams, Adriana. *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 82 y Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, *op. cit.*, pp. 36-39; únicamente se realiza cierto comentario crítico en Atkins, Gary. *Imagining gay paradise: Bali, Bangkok, and cyber-Singapore*. Hong Kong, Hong Kong University Press, 2012, pp. 108-109.

⁵⁴⁸ AMC, n° 5033.

que porta un cesto en su cabeza; en la obra de Covarrubias aparecen múltiples balinesas que cargan mercancías y/u ofendas en sus cabezas, pero esta no parece haber sido copiada específicamente de ninguna.



Arriba, a la izquierda, Chica balinesa con gallina (c.1932); a la derecha, boceto para falda balinesa (AMC, n° 5033). Abajo, posibles bocetos preparatorios para la imagen. AMC, n° 5005 y 5011.



Portada de Covarrubias para el mes de abril de 1937 para la revista Asia, firmada.

En cuanto a la portada del mes de junio, Covarrubias representó a dos bailarines javaneses de *srimpi* enfrentados, ataviados con la vestimenta habitual; la imagen parece haber sido adaptada y simplificada de una pintura poco adecuadamente conocida como “Boceto de bailarinas orientales” –representa a bailarines masculinos, javaneses-, conservada en el

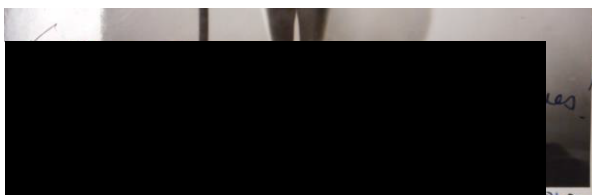
Museo Casa Estudio Luis Barragán, dedicada a Rosa.⁵⁴⁹ Como ya comentamos, en invierno de 1930 Covarrubias realizó una pequeña escapada a Java junto al escritor Marc Chadourne, en la que disfrutaron de la danza cortesana en su visita al sultán de Surakarta; de esta derivaron bocetos y pinturas como la que aquí mencionamos. En el caso de la portada de Asia, la representación ha sido invertida y simplificada, colocándose los personajes sobre un fondo azul y blanco, realizándose también cambios en el estampado de las prendas.

Arriba, pintura con bailarines javaneses del Museo Casa Estudio Luis Barragán; abajo, portada de Covarrubias para el mes de junio de 1937 de la revista Asia (Colección particular).

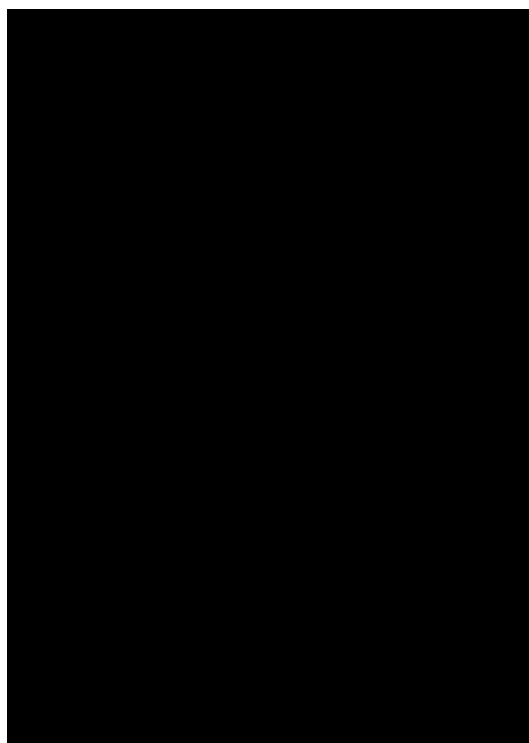
⁵⁴⁹ Monsiváis, Carlos y Williams, Adriana, *Rosa Covarrubias: una americana que amó México*. Barcelona y Puebla, Lunwerk y Universidad de las Américas, 2007, p. 79.

Theater Arts Monthly

En 1946, Covarrubias realizaría un retrato de la actriz y bailarina americano-japonesa Sono Osato que ocuparía la portada del volumen 39 de la revista *Theater Arts Monthly*,⁵⁵⁰ revista con la que ya había colaborado en otras ocasiones.⁵⁵¹ Formada como bailarina clásica, Osato fue una de las pocas bailarinas asiático-americanas del momento.⁵⁵² Según Williams, Sono Osato y Miguel Covarrubias se habían conocido en el verano de 1935, cuando ella realizaba una gira con el Ballet Ruso de Montecarlo; más adelante se reencontrarían en Nueva York, donde la artista fue fotografiada por Carl Van Vechten.⁵⁵³ Desconocemos el grado de amistad entre Osato y Covarrubias, pero en el AMC se encuentran varias fotos de la



Detalle de la dedicatoria de Osato a Covarrubias (AMC, sin numerar).



Portada de Covarrubias para Theater Arts Monthly.

bailarina, incluyendo una con la dedicatoria “To Miguel, with admiration,

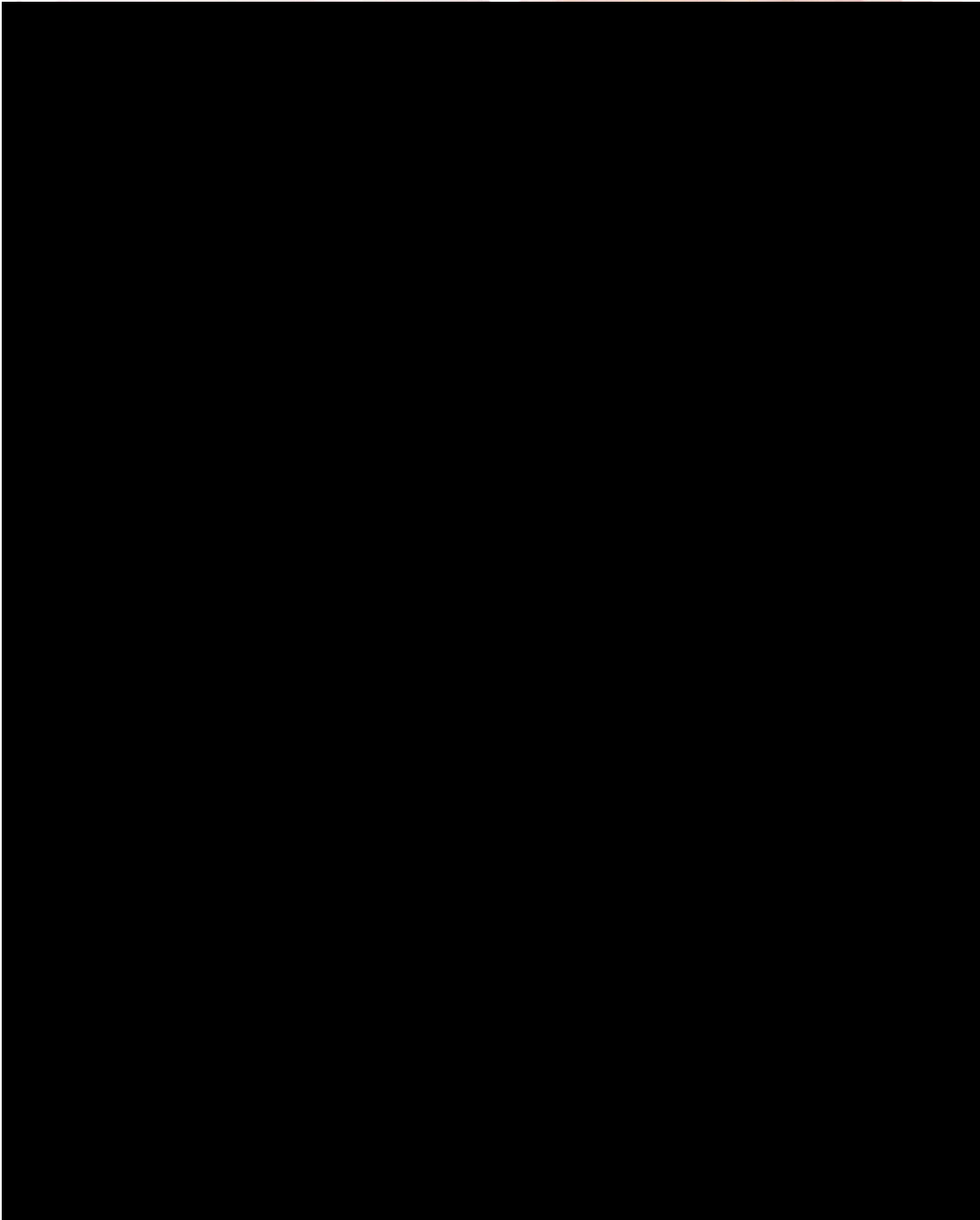
⁵⁵⁰ *Theatre Arts Magazine*, que también recibió los nombres de *Theatre Arts* y *Theatre Arts Monthly*, fue una importante revista estadounidense especializada en la crítica y reseña del ámbito teatral, que inició su andadura en 1916. Fundada por el escritor y crítico Sheldon Warren Cheney, contó en un principio con el apoyo de la Sociedad de Artes y Oficios de Detroit, pero le fue retirado por su apoyo a las artes alemanas durante la Primera Guerra Mundial, trasladando entonces su sede a Nueva York. Durante el periodo de entreguerras, su publicación pasó a ser mensual, contribuyendo a dar publicidad a artistas emergentes como Martha Graham, Eugene O’Neill o Thornton Wilder. En 1948, la revista fue absorbida por otra publicación teatral.

⁵⁵¹ *Theater Arts Monthly*, vol. 20, nº 8, agosto de 1936; *Theater Arts Monthly*, vol. 22, nº 8, agosto de 1938 y *Theater Arts Monthly*, vol. 24, nº 6, junio de 1940. La portada que aquí mencionamos no es tratada en la bibliografía preexistente.

⁵⁵² Sono Osato (1919, Omaha) nació en Nebraska, hija de padre japonés y madre canadiense. En 1925, la familia se mudó a Chicago, en donde en la década siguiente abrieron una casa de té con jardín japonés. Sono comenzó a estudiar danza a los diez años y a los catorce consiguió una audición con el Ballet Ruso de Montecarlo, en el que fue aceptada, convirtiéndose en la primera bailarina americana –y, por supuesto, japonesa- de la troupe. Con ellos, realizó giras por Europa y America hasta 1940, cuando dejó la compañía cansada de aparecer únicamente en papeles secundarios. Se integró entonces en una pequeña compañía, Ballet Theater, pero la situación de guerra dificultó su labor: tuvo que actuar bajo el apellido de su madre (Fitzpatrick), y se le prohibió pisar varios estados, así como volver a México. Durante este periodo, participó en varios ballets de Anthony Tudor, como *Romeo and Juliet* y *Pillar of Fire*. A continuación, dio el salto a Broadway con sus primeros papeles protagonistas, en obras como *One Touch of Venus* (1943), *On the Town* (1944), *Ballet Ballads* (1948) o la reposición de *Peer Gynt* (1951). A pesar de que se mostraba descontenta con la imagen grabada, en las décadas de los 1940 y 1950 hizo varias apariciones breves en cine (*Me besó un bandido*, 1948 –junto a Frank Sinatra-) y televisión (*The Adventures of Ellery Queen*, *Studio One*, *The Seven Lively Arts*, *Sunday Showcase*).

⁵⁵³ Williams, Adriana. *Covarrubias*, op. cit., p. 288.

all my good wishes! Sono”,⁵⁵⁴ también el retrato de Covarrubias incluyó una dedicatoria: “To Sono from Miguel Covarrubias”.

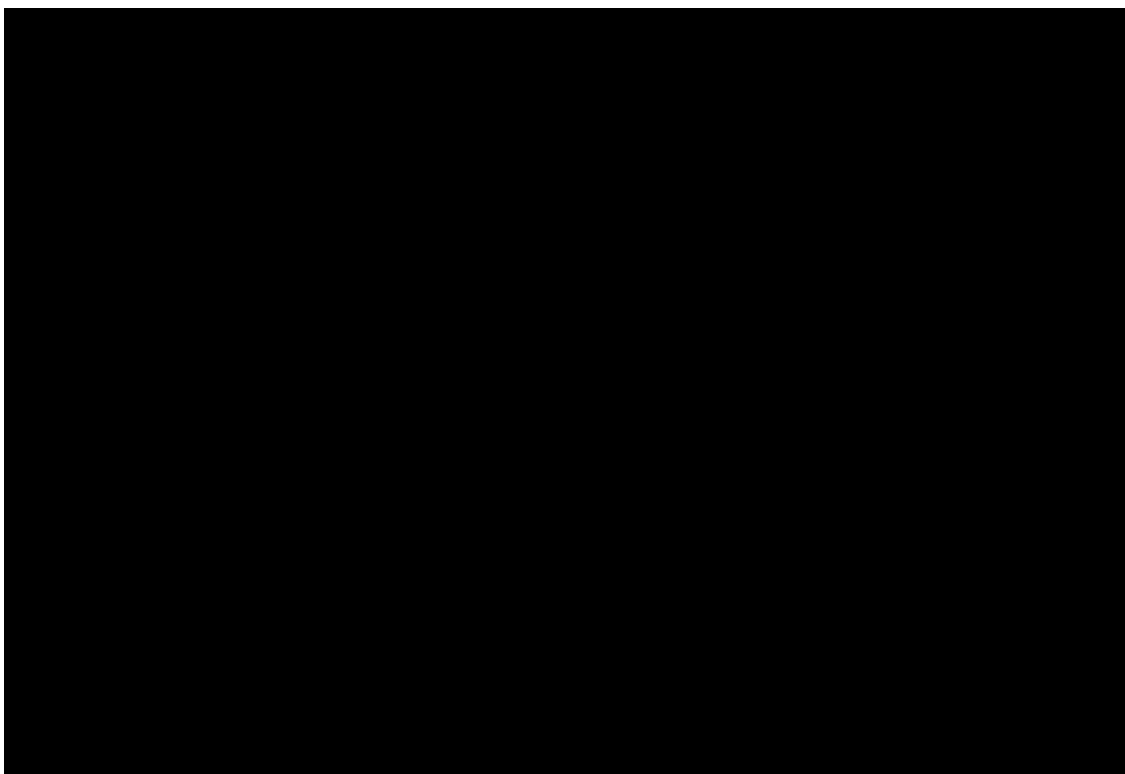


Ejemplos de fotografías de Sono Osato conservadas en el AMC (AMC, sin numerar).

En aquellos momentos, Osato acababa de dejar su primer papel estelar en Broadway, el de la reina de belleza Ivy Smith en *On the Town* (1944), especialmente popular y controvertido ya que desafiaba ciertas nociones de género y raza en un momento en el que Japón era el enemigo de Estados Unidos –de hecho, el padre de Osato estuvo

⁵⁵⁴ AMC, sin numerar.

internado en un campo de concentración en Chicago durante la guerra-.⁵⁵⁵ Precisamente, es de una foto promocional de esta obra de la que Covarrubias parece adaptar su particular retrato, en el que se observa a una estilizada Sono vestida en blanco, sin que se observe separación alguna entre su ropa y su nívea piel. La bailarina aparece con los brazos en algo, gesticulando, mientras que su largo cabello negro cae sobre uno de los hombros. Parece ser que este retrato, similar al que Covarrubias realizase unos años antes de la bailarina Martha Graham, debió complacer a Osato, pues ésta lo reutilizaría años más tarde para la portada de su autobiografía *Distant Dances*;⁵⁵⁶ en esta portada se aprecia cómo el retrato original era a color, aunque sobre el blanco y el negro únicamente predominaban unas notas de rojo en labios y gargantilla.



A la izquierda, fotografía promocional de *On the town* (1942) a partir de la que parece haber sido realizado el retrato de Covarrubias; a la derecha, portada de la autobiografía de Osato (Colección particular).

⁵⁵⁵ Para más información, véase Oja, Carol J., “The Original Miss Turnstiles: Sono Osato Starred on Broadway While Her Japanese Father Was Interned”, *HUMANITIES*, vol. 35, nº 1, enero/febrero de 2015, disponible en línea en:

<https://www.neh.gov/humanities/2015/januaryfebruary/feature/the-original-miss-turnstiles> [último acceso el 12/04/2017].

⁵⁵⁶ Osato, Sono. *Distant dances*. Nueva York, A. Knopf, 1980.

The Lamp

En junio de 1953 aparecieron cinco nuevas ilustraciones de Covarrubias en la revista *The Lamp*; además de la portada -a color- Covarrubias realizó cuatro pequeñas ilustraciones para el artículo “Oil and the Faraway islands”.⁵⁵⁷ La revista era la publicación de la importante compañía petrolífera Standart Oil Corporation of New Jersey (sucesora de Standart Oil Corporation, que llegó a ser la más poderosa del mundo), y las ilustraciones de Covarrubias estuvieron destinadas a ilustrar un artículo sobre la importancia de la economía del petróleo en algunas de las “islas más remotas” del mundo, por lo que podría ser considerado un encargo a medio camino entre la ilustración de revistas y la publicidad. No se conocen contratos ni bocetos relativos a estas obras.⁵⁵⁸

En el interior del artículo figuran cuatro ilustraciones de Covarrubias, que son en realidad cuatro pequeños mapas pictóricos de diferentes islas: Santa Helena -famosa como destino del exilio de Napoleón- y Tristán de Acuña -la isla habitada más remota- en el Atlántico sur y la isla de Juan Fernández y la Isla de Pascua en el Pacífico Sur, dependientes del gobierno chileno. Aunque la isla de Juan Fernández -también llamada Isla Robinson Crusoe- se encuentra igualmente en el Pacífico, únicamente ha sido habitada en los siglos recientes y por poblaciones procedentes de Europea y América, por lo que no la tendremos en cuenta en nuestro análisis.⁵⁵⁹ No es este el caso de la isla de Pascua, cuyos imponentes moais protagonizan tanto la ilustración del interior como la portada de la revista.

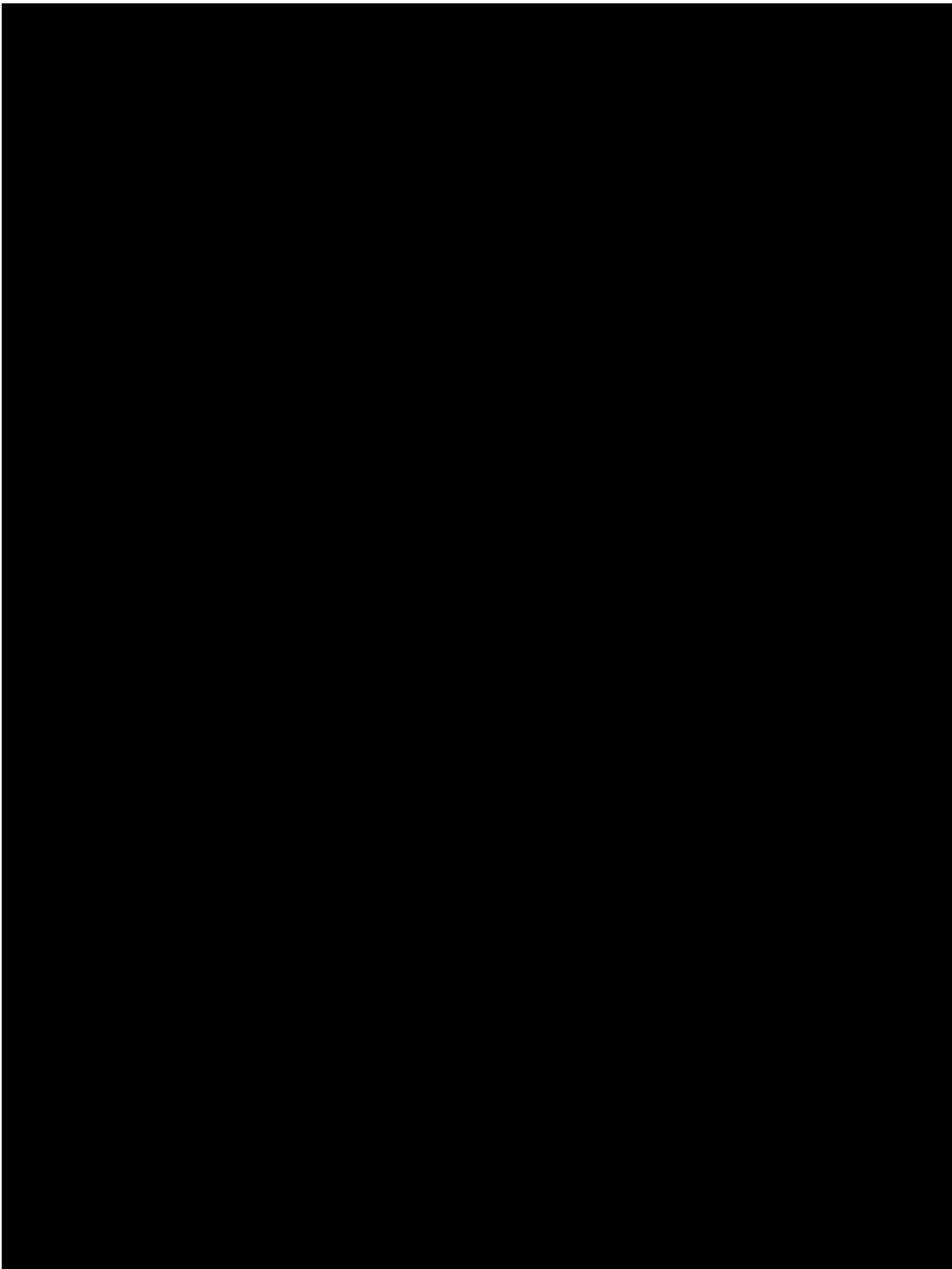
En la portada de la misma se representa a todo color, una ladera en la que aparecen tres moais –presumiblemente, se trataría de Rano Raraku-, entre el pasto verde y contemplados por una nativa rapanui, que aparece de espaldas; dos de las esculturas aparecen en pie mientras que otra está caída y semi-oculta entre la hierba. Se aprecia algo de mar, junto a un petrolero en el horizonte. Con la excepción de la nativa, esta imagen especialmente similar a una que Covarrubias presentó en el artículo “Arts of the South Seas” realizado para *Vogue*,⁵⁶⁰ aunque esta era mucho más pequeña y simplificada -además de en blanco y negro-; también es muy similar a la que Covarrubias había realizado en 1944 para un anuncio de la Container Corporation of America, aunque no todos los moais presentan la misma posición ni aparece la figura de la nativa. Por su parte, la figura de la nativa es muy similar a la que representa a la Isla de Pascua en el mural *Los pueblos del Pacífico*, pero en esta ocasión aparece representada de espaldas y con una flor en la cabeza.

⁵⁵⁷“Oil and the Faraway islands”, *The Lamp*, junio de 1953, pp.18-21.

⁵⁵⁸No obstante, Williams señala que en 1925 Covarrubias realizó un calendario para Standart Oil, aunque no se conocen ejemplares. Según Williams, Covarrubias conoció a Francisco Cornejo, antiguo director artístico de Standart Oil, en los Ángeles, donde este le encargó a él y a otros once artistas latinoamericanos el diseño de una página del calendario. Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.* pp. 156, 268.

⁵⁵⁹La isla recibe este nombre porque junto a ella, en la isla que hoy recibe su nombre, naufragó el marinero escocés Alexander Selkirk, cuya historia inspiró a Daniel Defoe la de Robinson Crusoe. La ilustración de Covarrubias representa la isla de Robinson Crusoe, en el Archipiélago de Juan Fernández (Región de Valparaíso, Chile), con sus principales elementos orográficos. En ella, destaca el puerto de San Juan Bautista, con inscripción, un navío y un pozo petrolífero; completan la ilustración el mencionado Robinson Crusoe, junto a su criado Viernes y un perro.

⁵⁶⁰Covarrubias, Miguel. “Arts of the South Seas”, *op. cit.*



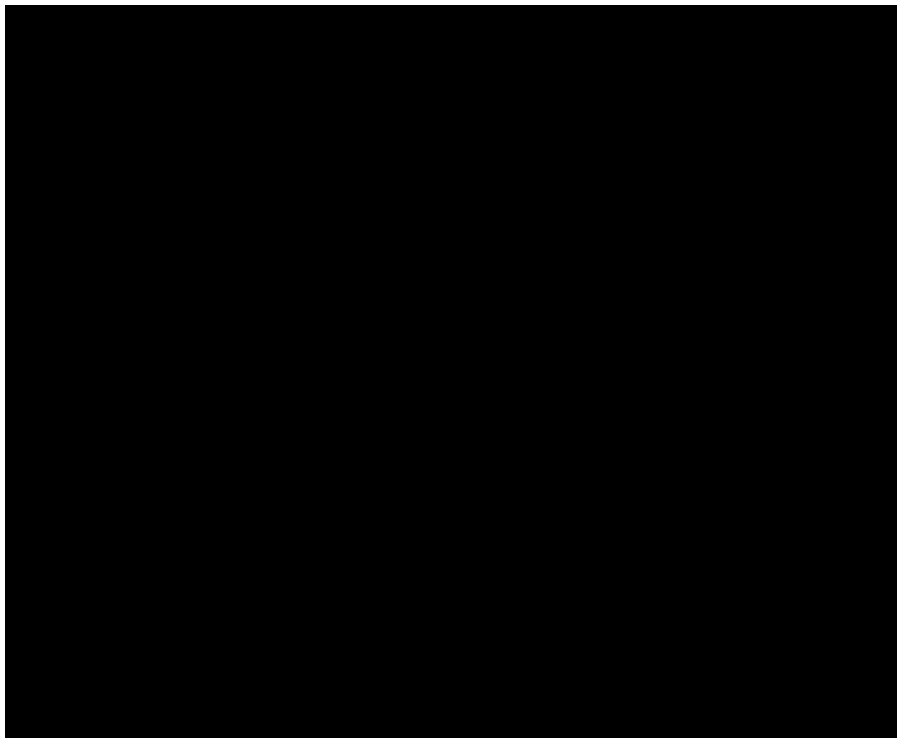
Portada de la revista *The Lamp*. Colección particular.

En cuanto al mapa que representa a la isla de Pascua -de apenas 13 x 10 cm-, este se presenta acompañado de un pie que puede traducirse por lo siguiente “La misteriosa isla de Pascua ha visto la llegada del petróleo como una mejora tanto para su economía como para sus comodidades”.⁵⁶¹ En él, Covarrubias presenta la isla desde una vista aérea algo ladeada, con sus principales elementos orográficos -los cráteres de Rano Raraku y Rano Kao- y vías de comunicación. Se destaca el puerto de Hanga Roa, con inscripción y unas

⁵⁶¹“Oil and the Faraway islands”, *The Lamp*, junio de 1953, p. 19.

viviendas, el cráter de Rano Raraku al norte de la isla (famoso por ser el lugar de varios moais, de los cuales cuatro se representan cuatro) y un vehículo junto a tres ovejas merinas.⁵⁶² Completan la ilustración un petrolero –destinado a surtir de combustible a la alejada isla- y las habituales fragatas y gaviotas que Covarrubias sitúa en sus escenas oceánicas.

Como veremos en un capítulo posterior, estas ilustraciones de moais tendrán una gran aceptación e influencia dentro de la creciente cultura *tiki*; especialmente la ilustración de la portada, que será imitada en la portada de la edición americana de *Aku-Aku* (1958), de Thor Heyerdahl, obra que se



Mapa de la isla de Pascua en la revista *The Lamp* (AMC, sin numerar).

convertiría en una de las más relevantes y leídas sobre los gigantes de piedra pascuenses. Además, son la prueba de que Covarrubias continuó realizando encargos dentro del universo de la ilustración hasta el final de su vida y que, pese a sus supuestas reticencias ideológicas, aceptó también algunos de carácter semi-publicitario.

⁵⁶²En 1895 el gobierno chileno arrendó a la isla a la Compañía Explotadora de Isla de Pascua, cuya actividad principal era la producción lanar en una gran hacienda, dejando a los nativos reducidos en la actual Hanga Roa (situación que se prolongó hasta 1936). En 1953 el gobierno decidió no renovar la licencia a la compañía escocesa, cediendo el control de la isla al ejército.

Otras publicaciones mexicanas

Tricolor

Covarrubias también realizó ilustraciones de temática asiática para publicaciones mexicanas; aunque son mucho menos importantes en número que las realizadas para revistas estadounidenses, ejemplifican a la perfección los diferentes estilos gráficos y variadas opciones ideológicas que atravesó Covarrubias a lo largo de su trayectoria. La primera de ellas fue una portada dedicada a José Vasconcelos, que constituiría una de las primeras ilustraciones relevantes realizadas por el mexicano.

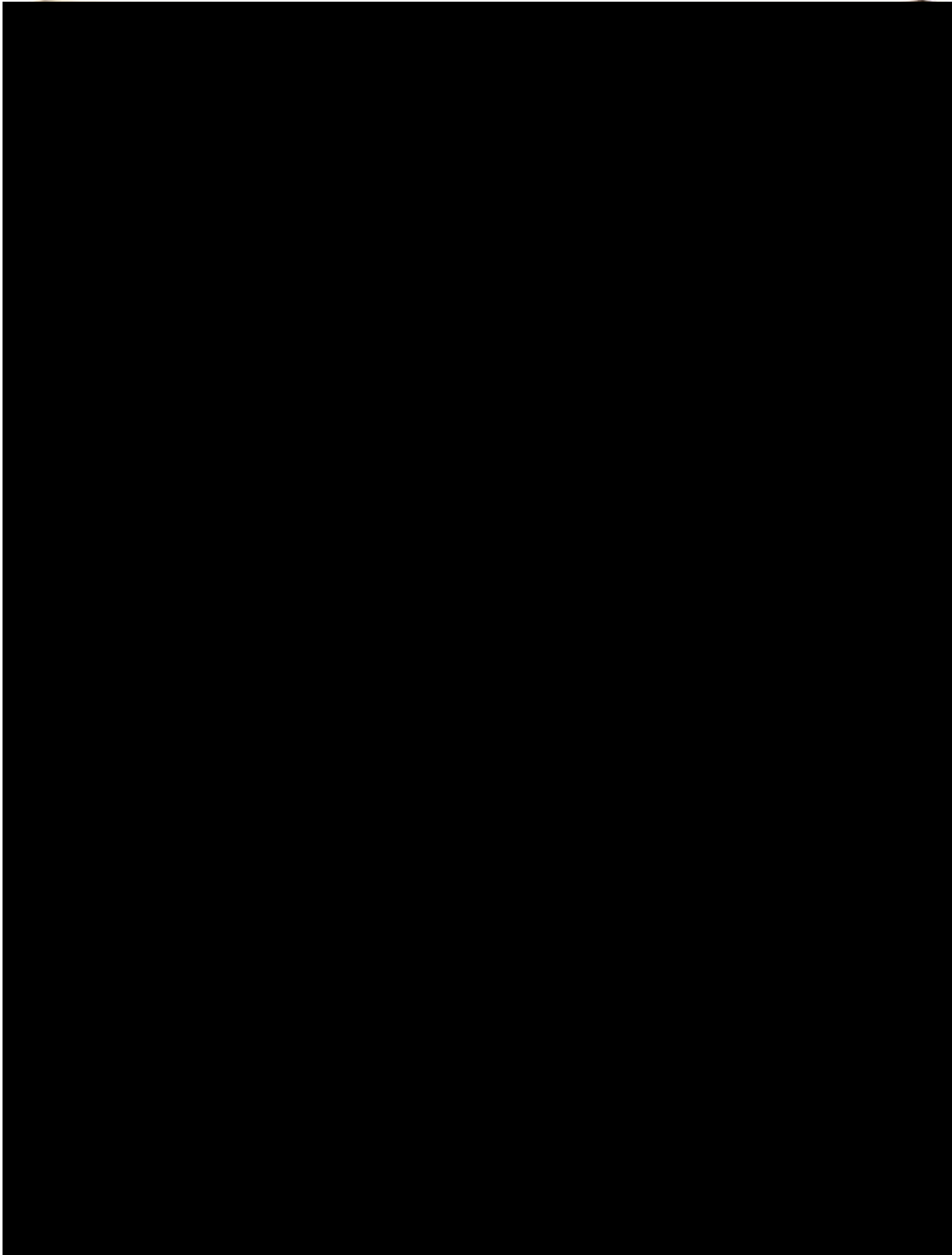
Así, Covarrubias realizó una portada protagonizada por la caricatura del famoso Secretario de Educación Pública, que ocupó el número de mayo de 1923 de la revista *Tricolor*.⁵⁶³ José Vasconcelos⁵⁶⁴ es, sin duda, uno de los personajes más conocidos y mejor estudiados del México revolucionario, especialmente en su faceta de ideólogo; intelectual, rector de la Universidad Nacional Autónoma de México y primer Secretario de Educación Pública de la nación, tuvo una particular y muy prolífica relación con Oriente, faceta que Covarrubias quiso resaltar con su sintética pero expresiva portada.⁵⁶⁵ Así, en la portada de *Tricolor*, Covarrubias representaría al Secretario de perfil, ubicado bajo un vano de estilo islámico o indio, acompañado por diferentes símbolos de profundo

⁵⁶³ *Tricolor: una revista mexicana de cultura* (después *Tricolor: revista mensual de cultura*), fue una publicación mexicana de carácter mensual, fundada en 1917 y editada por El libro español, que dirigió Julio Sesto.

⁵⁶⁴ José Vasconcelos Calderón (Oaxaca, 1882-Ciudad de México, 1959) fue un abogado, político, abogado, escritor, educador, funcionario público, protagonista de la renovación cultural mexicana del periodo inmediatamente posterior a la Revolución, en el cual se dio forma a muchas de las propuestas ideológicas y culturales del México nuevo, especialmente en lo que atañe a la construcción de instituciones. Junto a otros jóvenes críticos con la educación y la cultura de porfiriano, fundó el Ateneo de la Juventud Mexicana, cuyos integrantes serían más adelante los más importantes miembros de la vida cultural del país. Con su apoyo a Madero y, más tarde, a Carranza, se involucraría en política; Carranza le nombraría director de la Escuela Nacional Preparatoria y, luego de aliarse con Obregón, sería nombrado rector de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tras reestructurar la universidad, será nombrado el primer Secretario de Educación Pública e implantará toda una serie de políticas de glorificación de lo autóctono, indígena y mestizo; será este el gran momento de favorecimiento al movimiento muralista, pero también de la diáspora mexicana en Estados Unidos. Orador y escritor estrella, probará suerte en la política, sufriendo varios atentados. Más adelante, sus opiniones con respecto a lo secular y lo indígena y mestiza se revertirán, mostrando abiertamente sus simpatías hacia la Alemania nazi y a la Italia fascista, aunque más tarde renegaría de los excesos del autoritarismo. Para más información sobre las políticas culturales de Vasconcelos, véase Fell, Claude. *José Vasconcelos: Los Años Del Águila: (1920-1925); Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

⁵⁶⁵ Vasconcelos no sería el único personaje relevante del México revolucionario relacionado ideológicamente con Oriente. De hecho, el proceso de la Revolución Mexicana modificaría las ideas asociadas a lo oriental, ganando importancia un cierto “orientalismo político”, manifestado en una fascinación ideológica por diferentes aspectos culturales o políticos del continente asiático; durante este periodo se formularon políticas y reivindicaciones que integraban lo oriental dentro de una conciencia nacional. Además del mencionado Vasconcelos, otros protagonistas de este “orientalismo político” fueron Francisco I. Madero –primer presidente electo del México revolucionario– o indio Manabendra Nath Roy –que visitó el país entre 1911 y 1919–, destacado revolucionario de la lucha anticolonial, a quien se debe la fundación del Partido Comunista Mexicano en 1919. Para más información, véase Peiró Márquez, Marisa. “Orientando” la política en el México post-revolucionario I”, *Ecos de Asia: revista de divulgación sobre cultura asiática*, octubre de 2015, disponible en línea en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/orientando-la-politica-en-el-mexico-post-revolucionario-i/> [último acceso el 11/04/2017] y Chaves, José Ricardo, “La Bhagavad Gita según San Madero.”, *mexicana*, 2012, v. 23, n°1, p. 76. Disponible en línea en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462012000100005&lng=es&nrm=iso [último acceso el 16/10/2017]

significado religioso y espiritual en Oriente como la estrella de David, el triángulo y la sauvástica.



Portada de Covarrubias para la revista Tricolor (Colección particular).

Las opiniones de Vasconcelos sobre Oriente resultan muy interesantes, pues sufrieron importantes variaciones a lo largo de su vida, tal y como le sucedería con el resto de sus

opiniones políticas.⁵⁶⁶ Diferenciándose así de sus compañeros ateneístas que profesaban admiración hacia los modelos clásicos y europeos, el joven Vasconcelos se interesó especialmente por la India –y en menor medida, por Japón–, ensalzando a Buda, Tagore y Gandhi y obsesionándose con la que llegó a considerar como cuna de la civilización y ejemplo manifiesto de las maravillas del mestizaje que más tarde predicaría. Por ello, Vasconcelos fue considerado por algunos de sus contemporáneos, como Alfonso Reyes (que le calificaría de “zapoteca-asiático”), como representante de la filosofía anti-occidental.⁵⁶⁷ Aunque probablemente esta pasión se enfocase dentro del esfuerzo por diferenciarse, él mismo señaló que entre sus lecturas juveniles se encontraban relatos de Babilonia y Persia y el *Mahabharata*,⁵⁶⁸ a lo que se habría sumado el ambiente teosófico y espiritista que ayudó a difundir la idea de la India como un noble y misterioso ente abstracto. En el ateneo, Vasconcelos optó por la temática budista para sus conferencias, mientras que la tónica principal era la temática griega. Tras el golpe de Estado de Victoriano Huerta, se vería obligado a exiliarse en Estados Unidos, periodo en el cual aumentaría su pasión por la India;⁵⁶⁹ asimismo, durante su viaje a París se maravilló con las colecciones orientales del Museo del Louvre y del Museo Guimet, profesando gran admiración por el arte india.⁵⁷⁰

En 1920 Vasconcelos asumió la rectoría de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1920 (hasta 1921) y, a continuación, y hasta 1924, se convirtió en el primer Secretario de Educación Pública de México, periodo en el cual llevó a cabo importantes programas artísticos y literarios, y en el cual proliferó su particular relectura política de la India antigua. Por ejemplo, en 1920 sus *Estudios Indostánicos*,⁵⁷¹ donde desarrolla por primera vez su famosa teoría del mestizaje, que popularizará más tarde en *La raza cósmica* (1925) y en *Indología* (1926), en las que planteaba una teoría básica de la civilización como asentada no sólo en la tradición europea sino también las grandes tradiciones mestizas de Asia y América, hacia las que había que volver los ojos.⁵⁷² Fue también en estos momentos cuando, bajo su dirección, se construyó la primera sede de la Secretaría de Educación Pública, en cuyo patio un relieve Buda en posición de loto se convierte en representante de las cuatro civilizaciones que se erigen simbólicamente como pilares de

⁵⁶⁶ Para más información, véase Taboada, H. G. H., “Oriente y mundo clásico en José Vasconcelos”, *Acuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, v. 24, 2007, pp. 103-119.

⁵⁶⁷ Taboada, Hernán G. H., “Oriente y mundo clásico...”, *op. cit.*, p. 105. El propio Vasconcelos recordaba así el nacimiento de esta inquietud: “El gusto por estos estudios, tan poco cultivados entre nosotros de manera ordenada, nació en nuestras juntas inolvidables de hace unos ocho años, cuando nos reuníamos Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y yo, en nuestro México, para discutir sobre todos los asuntos que afectan directamente al espíritu. (...). Disgustados de nuestro medio y decepcionados de Europa, que atravesaba por ese período de corrupción materialista que precedió a la guerra, nos deleitábamos algunas veces con las páginas indostánicas, que leíamos con mezcla de asombro y de curiosidad confusa.” Vasconcelos, José, *Estudios Indostánicos*, Madrid, Saturnino Calleja, 1920, p. 88.

⁵⁶⁸ Vasconcelos, José. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Madrid, Aguilar, 1967, p. 91.

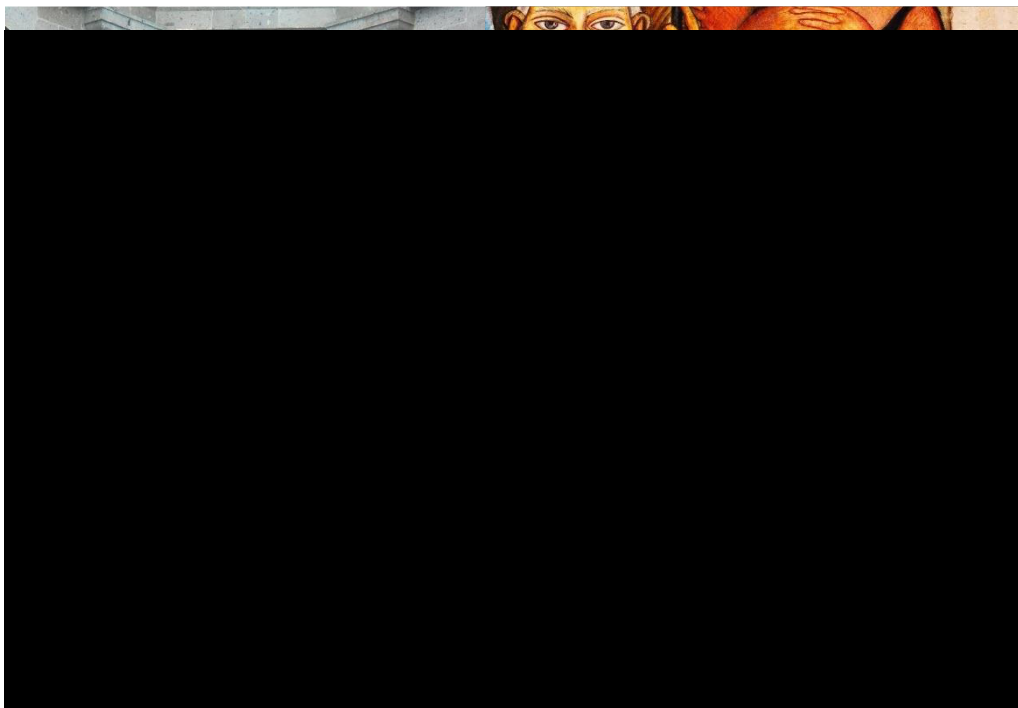
⁵⁶⁹ Lee entonces a autores como Max Müller, Hermann Oldenberg y Helena Blavatsky, y, durante su estancia en San Francisco dedica muchas horas al estudio de la cultura india en la biblioteca de la Universidad de Berkeley.

⁵⁷⁰ Taboada, Hernán G. H., “Oriente y mundo clásico...”, *op. cit.*, p. 107. “Prefería el arte profuso totalizante de la India al arte esquemático que el europeo adopta de modelo a causa de cierto primitivismo estético o bien por exceso de abstracción idealista.” Vasconcelos, José, *Ulises Criollo: La Vida Del Autor Escrita Por Él Mismo*, Ciudad de México, Ediciones Botas, 1935.

⁵⁷¹ Vasconcelos, José, *Estudios Indostánicos*, *op.cit.*

⁵⁷² Taboada, Hernán G. H., “Oriente y mundo clásico...”, *op. cit.*, p. 112.

la educación;⁵⁷³ también encargaría Roberto Montenegro pinturas de inspiración india para aquel mismo edificio. Asimismo, desde la Secretaría editó sus *Lecturas clásicas para niños* (1924), en las que los relatos asiáticos –esencialmente indios, aunque también hay chinos, japoneses y de *Las Mil y una noches*– tienen un importante protagonismo.⁵⁷⁴



A la izquierda, relieve de Buda en el edificio de la Secretaría de Educación Pública; a la derecha, caricatura de Vasconcelos reposando sobre un elefante blanco en uno de los murales de la Secretaría de Educación Pública, obra de Diego Rivera. Fotografías de la autora.

Es precisamente en este momento⁵⁷⁵ de “obsesión india” de Vasconcelos el que se representa en la caricatura de Covarrubias, preocupación que fue compartida y expresada por otros artistas del periodo, como el mismo Diego Rivera, que en uno los murales de la Secretaría de Educación Pública llegaría a representar una caricatura del propio Vasconcelos sentado sobre un elefante blanco, simbolizando su obsesión por la antigua india. Es decir, Covarrubias es plenamente consciente y conocedor de las inquietudes de quien por aquel momento era su empleador,⁵⁷⁶ y las representa de una manera incisiva aunque no tan crítica, acorde con el tono caricaturesco esquemático que utilizaba en aquellos momentos. Será en este mismo momento cuando realice también la caricatura búdica de José Juan Tablada, que analizaremos en otro apartado.

⁵⁷³ Esta aparece junto a esculturas de Platón, de las Casas y Quetzalcóatl, aunque Vasconcelos había planeado que fueran alegorías de Grecia, España, América e India. Taboada, Hernán G. H., “Oriente y mundo clásico...”, *op. cit.*, p. 114.

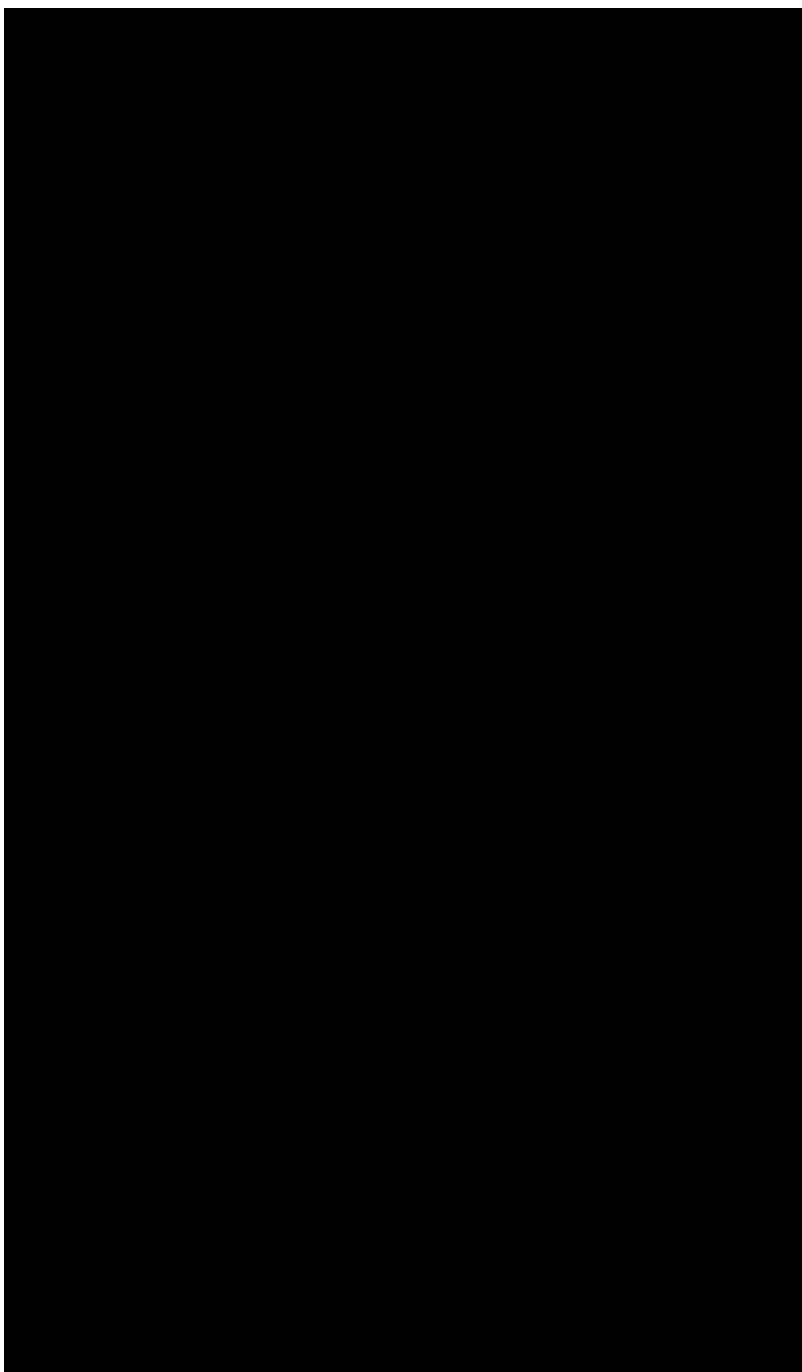
⁵⁷⁴ Para más información, véase Alcubierre Moya, Beatriz y Bazán Bonfil, Rodrigo. “Lecturas clásicas para niños. Contexto histórico y cánón literario”, *Sociocriticism*, vol. 23, núm. 1 y 2, 2008, pp. 159-167.

⁵⁷⁵ Más adelante, su obsesión orientalista se convirtió en decepción tras su visita al Viejo Mundo, especialmente en lo que refiere a la religión islámica, a la que tildó de bárbara y fanática;⁵⁷⁵ únicamente la India, como concepto abstracto (aunque no ya sus mestizas “razas de color”), parece haberle impuesto cierto respeto hasta sus días finales. , Hernán G. H., “Oriente y mundo clásico...”, *op. cit.*, pp. 117, 119.

⁵⁷⁶ Debemos recordar que, tras dejar la escuela, Covarrubias trabajó trazando mapas en para la Secretaría de Educación Pública, y que ilustraría, junto a su amigo Adolfo Best-Maugard, el célebre *Método de dibujo* (1923).

Nuestro México

Coincidiendo con su vuelta de Bali, apareció un artículo sobre Miguel Covarrubias en la recién aparecida revista mexicana *Nuestro México*,⁵⁷⁷ en la que se incluyeron algunas ilustraciones que el artista mexicano realizó sobre diferentes partes del mundo (México, Cuba, África y Bali).⁵⁷⁸ Entre ellas, amparadas por la leyenda “Motivos de Miguel Covarrubias”, constan dos imágenes de temática balinesa – indudablemente realizadas como consecuencia del primer viaje a Bali de los Covarrubias-, que comparten iconografías con muchas de sus pinturas e ilustraciones ambientadas en la isla. No obstante, estas presentan una plástica y expresión más cercanas a las que el mexicano utilizó en *Batouala* (1932),⁵⁷⁹ quizás más apropiada para los limitados medios técnicos de los que disponía la revista.



Escenas balinesas de Covarrubias en Nuestro México (ejemplar conservado en el AMC, sin numerar),

⁵⁷⁷ La revista *Nuestro México: un magazine mensual exclusivamente mexicano* fue una publicación con carácter independiente, surgida en 1932 de la mano del pintor y director Armando Vargas de la Maza, que se centró en el hecho mexicano, dando gran importancia al pasado prehispánico y las artes plásticas, literatura, sociedad y artes populares del México postrevolucionario. Pereira, Armando (coord.), *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones Coyoacán, 2004).

⁵⁷⁸ Fernández Bustamante, Adolfo. “Miguel Covarrubias, el gran caricaturista mexicano”, *Nuestro México*, nº 6, agosto de 1932, pp. 9-13.

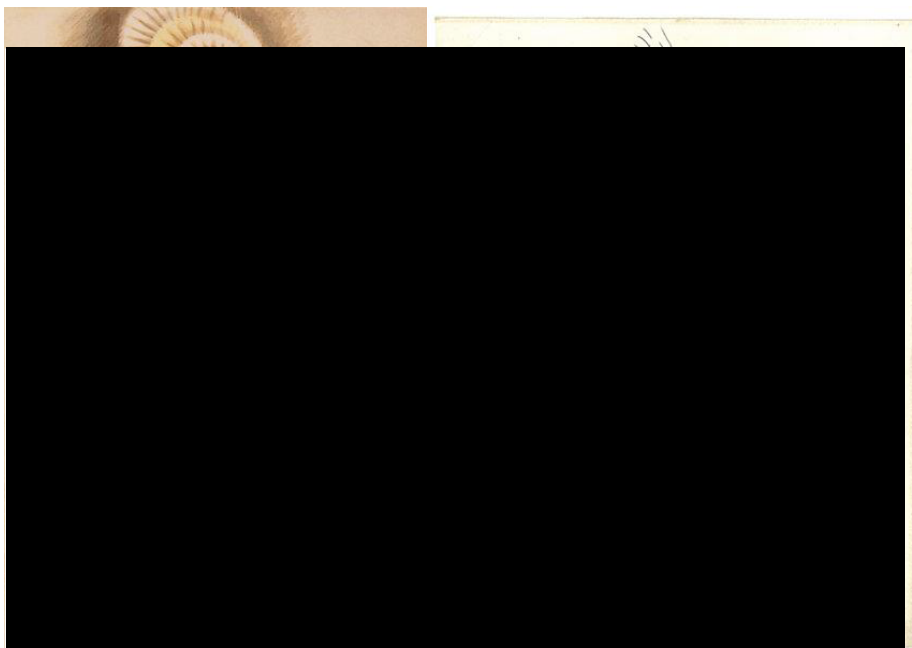
⁵⁷⁹ Maran, René. *Batouala*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1932.

La primera de ellas constituye una escena de baile de *djanger*,⁵⁸⁰ protagonizada por siete bailarinas idénticas, sentadas la una al lado de la otra, y por un músico, cuya silueta apenas se percibe en el fondo. Estas son idénticas a una pintura que se muestra en

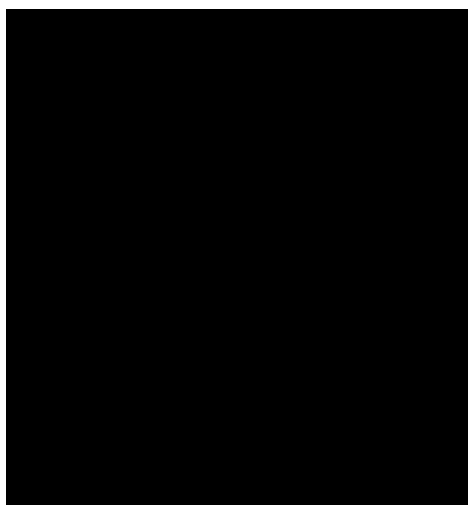
Covarrubias in Bali,⁵⁸¹ y también sumamente similares a un boceto conservado en el AMC,⁵⁸² en el que se representa esta misma figura desde una vista lateral, aunque con mayor detalle en el

vestido.⁵⁸³ La segunda de ellas es una escena de *sanghyang*,⁵⁸⁴ protagonizada por dos mujeres y un sacerdote, mientras que otras mujeres contemplan la escena en el fondo; una de las mujeres sujeta a la más joven durante su trance, en el que entra al aspirar el humo. Un boceto muy similar a la escena, pero en el que únicamente aparecen las dos mujeres y que hace mayor hincapié en el humo, aparece en *Miguel Covarrubias: sketches: Bali – Shanghai*.⁵⁸⁵

Into trance, *Lápiz sobre papel* (Miguel Covarrubias: sketches: Bali – Shanghai, op. cit., p. 78.)



A la izquierda, Kneeling legong dancer with headdress, *gouache y acuarela* (Covarrubias in Bali, op.cit., p. 82; a la derecha, boceto de la misma bailarina a lápiz (AMC, n° 31150).



⁵⁸⁰ El *djanger* es un tipo de comedia musical balinesa, en el que se utiliza orquesta de gamelán. Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op., cit. pp. 230-231.

⁵⁸¹ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, op.cit., p. 82.

⁵⁸² AMC, n° 311150.

⁵⁸³ También resultan muy similares, aunque menos detalladas, a dos bocetos contenidos en Williams, Adriana y Carpenter, Bruce W., *Miguel Covarrubias: sketches: Bali – Shanghai*, op. cit., 58 y 71.

⁵⁸⁴ Un *sanghyang* es un baile ritual del hinduismo balinés en el que las bailarinas (jóvenes prepúberes) entran en trance; se cree que estas son poseídas por seres celestiales, y se realiza cuando los aldeanos se consideran amenazados por espíritus malignos, para invocar la protección de los dioses. Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, op. cit., pp. 20, 21.

⁵⁸⁵ Williams, Adriana y Carpenter, Bruce W., *Miguel Covarrubias: sketches: Bali – Shanghai*, op. cit., p. 78.

Futuro

En agosto de 1938, Covarrubias ilustró la portada de la revista *Futuro*⁵⁸⁶ con una caricatura satírica sobre la geopolítica mundial, que comenta el avance de Imperialismo japonés en el Pacífico. Desconocemos los detalles de este encargo, pero en los años venideros Covarrubias mantendría una buena relación con el director y fundador de la revista, Vicente Lombardo Toledano, precisamente en las actividades que Covarrubias orquestaría para la defensa y promoción de China; es muy posible que esta simpatía ya formase parte del conocimiento mutuo durante estos años, lo que propiciase la colaboración de Covarrubias en para una caricatura política en un momento en el que estas todavía eran escasas en la producción del mexicano.

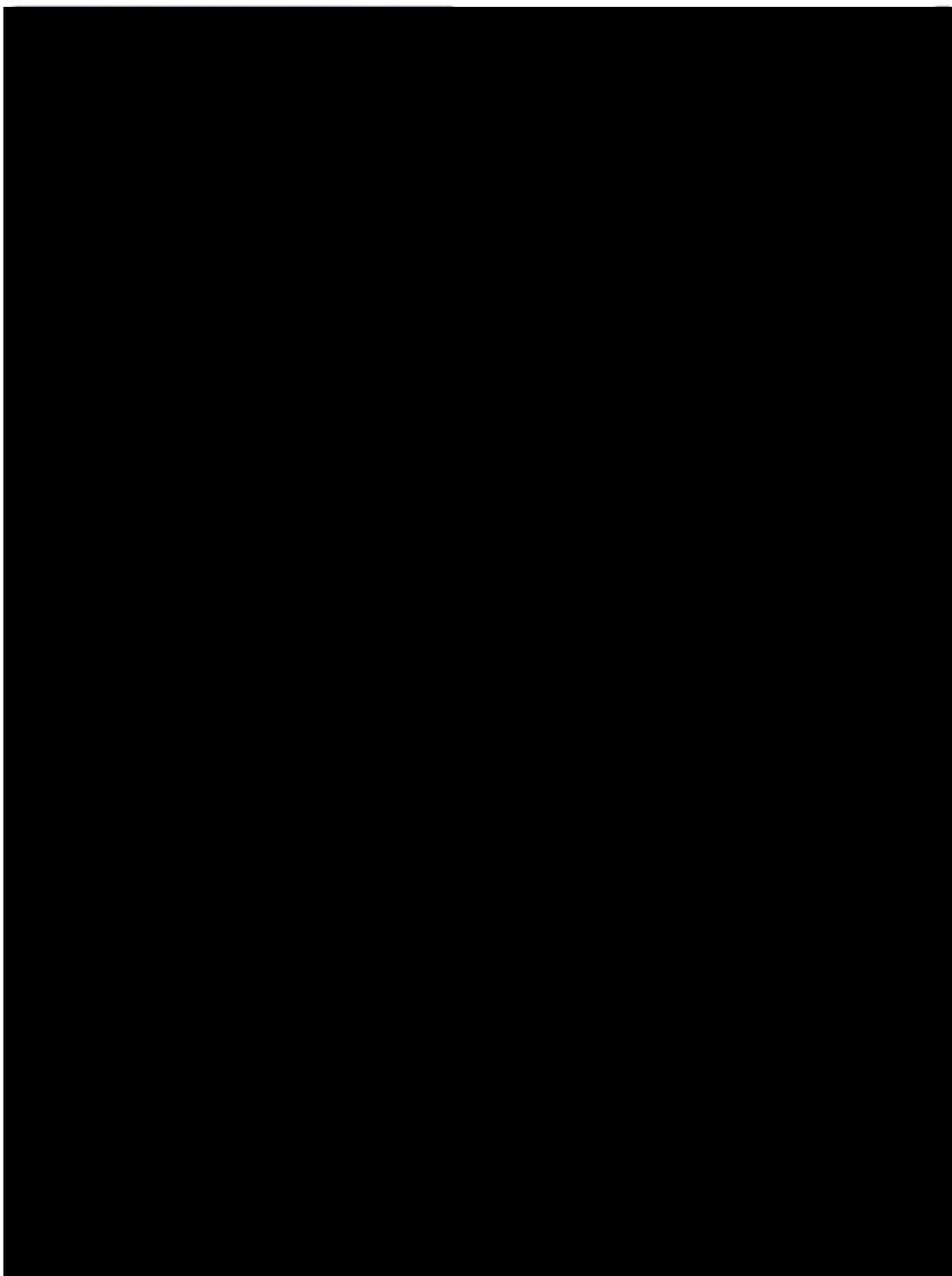
Como ya se ha comentado, Miguel Covarrubias fue autor de numerosas caricaturas de temática anti-japonesa, y aunque estas se producirían en fechas mucho más tardías, ya en este momento Covarrubias se involucró en actos pro-China en Estados Unidos.⁵⁸⁷ Esta portada se presenta en un momento álgido de la Segunda Guerra Sino-japonesa, tras la entrada de la Unión Soviética en el conflicto luego de incidentes como el del Lago Jasán –hacia apenas unas semanas-, y el avance de las tropas japonesas en la Batalla de Tai'erzhuang, la toma de Wuhan o el incidente de Tianjin – para el momento, ya se había sucedido la toma de Shanghái y la masacre de Nankín-. Así, Covarrubias representa a algunas de las principales potencias como peces –y tiburones-, que pueden identificarse gracias a las banderas que portan además de a otros elementos, como el gorro frigio en el caso francés o el sombrero tradicional y los dientes prominentes en el japonés. En la escena podemos ver como el pequeño pescado japonés ataca por la espalda al colosal pescado que representa la República de China, mientras que los peces británico, francés y estadounidense observan, preocupados, pero sin intervenir, la escena.

No sabemos si Covarrubias consideró que estas eran únicamente las potencias involucradas, o prefirió limitar la representación a aquellas cuyas banderas compartieran

⁵⁸⁶ La revista *Futuro* nació en diciembre de 1933 de la mano del sindicalista y filósofo Vicente Lombardo Toledano, fundador de la Universidad Obrera de México, que hoy lleva su nombre. Fundada como revista de escritos político-periodísticos enfocada a los problemas mexicanos, tendrá un gran impacto dentro de la intelectualidad revolucionaria y progresista del momento, a lo que contribuyó la calidad de sus textos y de las imágenes reproducidas (Josep Renau, Pablo Picasso, Guillermo Toussaint, Diego Rivera, Juan O' Gorman, George Grosz, Arshile Gorki, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jacob Burke, William Gropper, Fernando Leal, Pablo O'Higgins, Lola Álvarez Bravo, etc.); entre sus colaboradores literarios se encontraron, además del propio Lombardo Toledano, Carmen Otero Gama, Rafael Martín del Campo, Vicente Sáenz, Xavier Icaza, Agustín Acosta, Miguel Othón de Mendizábal, Luís Cardoza y Aragón, Miguel de Unamuno, Henri Barbusse, Miguel Mendoza López Schwerdtfeger, H.G. Weels, W.J. Greenwood, Herminia Zur Mühlen, Efraín Escamilla, Gabriel García Maroto, R. Emilio Jiménez y Manuel López Pérez; Alfonso Teja Zabre, Roberto Treviño Martínez, Felipe Figueroa, Antonio Pacheco Padró, John Strachey, Antonio Ramos Oliveira, Rodolfo Llopis, Jose Miguel Irisarri, Alfredo Nogueia, Manuel Gamio, Germán Parra, Rafael Alberti, Jesús Silva Herzog, Andrés Iduarte, Joaquín Ramírez Cabañas, Raúl Fournier, Alejandro Carrillo, Francisco Zamora, Mariano padilla, Antonio Castro Leal, Víctor Manuel Villaseñor, Alfred Millerm, Pablo Neruda, Narciso Bassols y José Bergamín. Para más información, véase Barajas Guzmán, Getsemaní. “El fotomontaje de propaganda política en la Revista Futuro (1933-1946)”, Tesis de Licenciatura de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

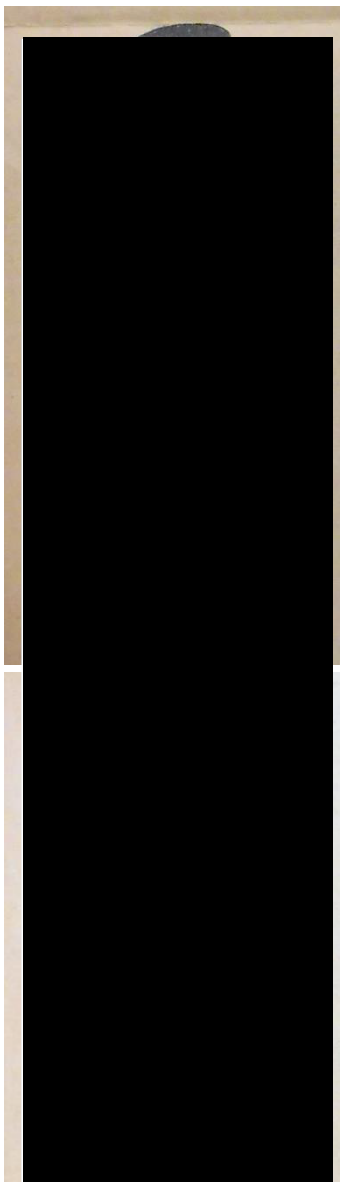
⁵⁸⁷ Covarrubias colaboró con la Chinese Woman's Relief Association, presidida honoríficamente por Soong May-ling, esposa de Chiang Kai-shek, y de manera real por C.H. Wang; cuya tesorera-secretaria fue Mai Mai Sze, amiga cercana de Covarrubias. Además, diseñó para la asociación un programa para una cena benéfica que tendría lugar el 24 de noviembre de 1937, en la que hablarían la propia Soong May-Ling y Lin Yutang, y a la que acudirían los matrimonios Covarrubias, Van Vechten y Fritz. Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, pp. 115, 278-279.

la línea cromática del rojo, azul y blanco. De cualquier manera, esta obra constituye un raro ejemplo dentro de la obra de Covarrubias, tanto por su temática (pues no acostumbró a realizar caricatura política metafórica) como por su cronología.



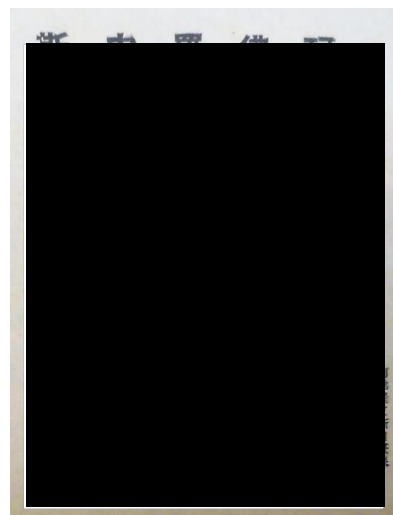
Portada de Covarrubias para Futuro (1938). Colección particular.

Publicaciones chinas



Por último, Covarrubias también publicó ilustraciones para diversas publicaciones chinas, como resultado de la visita a Shanghai que realizó con Rosa en 1934. La primera de ellas acompañó al artículo sobre Covarrubias escrito por Sinmay Zaw⁵⁸⁸ para la revista *Shiritan*,⁵⁸⁹ en el que relató sus aventuras e impresiones junto al mexicano.

Así, acompañando al texto aparecen cuatro ilustraciones en blanco y negro, de carácter lineal y bastante planista, intencionalmente similares a las realizadas para *Chine* (1930) y en consonancia al estilo de Covarrubias en aquel momento; precisamente de este libro deriva la cuarta de estas imágenes, que representa a una pareja de estudiantes enamorados en un banco, y que discutiremos en el capítulo correspondiente. Entre ellas, destaca un retrato-caricatura del propio Zaw, derivado de uno de los varios bocetos que realizó Covarrubias del poeta tras una visita al Nouvelle Terrace Courbet y donde disfrutarían de una copiosa cena.⁵⁹⁰ El literato aparece representado con su característica perilla, vistiendo el *changshan* negro típico de los intelectuales del momento. Además, aparece un autorretrato del propio Covarrubias dibujando, firmado por el autor, en un estilo menos realista del que utilizaba en el momento, posiblemente en consonancia con la obra gráfica de otros colegas



chinos como Zhang Guangyu. Por último, aparece el busto de una bella mujer a la moda, luciendo un *qipao* a la moda.

A la izquierda, arriba, retrato de Sinmay Zaw; abajo, dibujo de mujer a la moda, que aparece en el mismo artículo. A la derecha, autorretrato de Covarrubias (1933).

⁵⁸⁸ Como ya hemos mencionado, ⁵⁸⁸ Sinmay Zaw o Shao Xunmei (1906-1965) fue un importante poeta y *socialité* chino, especialmente popular en Shanghái.

⁵⁸⁹ Zaw, Sinmay, “Kefoloupsi”, *Shiritan*, 20 de octubre de 1933 (en chino). Edición en inglés, traducida por Ye Qianyu, mecanuscrita conservada en el AMC. Traducción del inglés de la autora. “Kefoloupsi” es la pronunciación de “Covarrubias” en el dialecto de Shanghái.

⁵⁹⁰ “Le llevé al “Nouvelle Terrace Courbet”, la residencia de Chen Yu (Zhang Zhenyu), que nos sirve como club y donde había preparado para él algunos platos chinos y vino. (...). Después de la cena no se podía sentar porque debía sentirse como una dura almohada rellena. Después de algo de té, sacó de su bolsillo un pequeño cuaderno de notas y un lápiz y me dijo: “Sinmay, déjame dibujar un boceto sobre ti”. (...) Dibujó varios bocetos porque dijo que no le sería posible capturar mis rasgos en un único dibujo. Sentí que era un gran honor el recibir tal castigo. Hizo varios dibujos, perfiles y caras completas, con mis expresiones serias y sonrientes y entonces los puso todos en su bolsillo diciendo que los estudiaría más tarde. A la mañana siguiente recibí una inesperada caricatura mía a color.” Zaw, Sinmay., “Kefoloupsi”, *op. cit.*



Artículo de Sinmay Zaw para Shiritan con las ilustraciones de Covarrubias (1933).

Por último, en otra publicación en chino sin identificar—quizás, más reciente—⁵⁹¹ vuelven a aparecer referidos Miguel Covarrubias y su esposa,⁵⁹² y figuran dos ilustraciones. La primera es el original a color —fue derivó de un *gouache*— que Covarrubias realizó sobre Sinmay Zaw y que ya se ha mencionado, además de una imagen en blanco y negro y bidimensional de un personaje de la Ópera de Pekín. Durante su estancia en China, sabemos que Covarrubias tuvo ocasión de acudir a representaciones de Ópera de Pekín; de las mismas, realizó numerosos bocetos, que discutiremos en el apartado correspondiente; seguramente, esta ilustración derivó de alguno de los bocetos realizados durante esas visitas.

Publicación en chino sin identificar (AMC, sin numerar).

⁵⁹¹ Se conserva un ejemplar de la misma en el AMC, sin numerar.

⁵⁹² Gracias a M^a Teresa Gil por la ayuda en la difícil traducción de los textos.

Miguel Covarrubias, ilustrador de libros

Como ya se ha mencionado, Covarrubias se granjeó una especial reputación como ilustrador de libros a lo largo de carrera, debido a la cantidad y calidad de sus aportaciones al respecto; no obstante, salvo contadas excepciones, todavía requiere un estudio más profundo.⁵⁹³ A lo largo de su vida, Covarrubias ilustró más de 40 libros de diferentes temáticas,⁵⁹⁴ de los cuales una parte muy significativa correspondieron temática al área de Asia-Pacífico.⁵⁹⁵ Ilustrando para editoriales tan prestigiosas como The Limited Editions Club, Alfred A. Knopf o Covici-Friede, Covarrubias se codeó con los principales editores de los Estados Unidos -como George Macy, Alfred Knopf o Charles Boni-, y recibió muchas más ofertas de las que finalmente llevó a cabo, ilustrando tanto clásicos como obras nuevas, además de, por supuesto, los libros que él mismo escribió. En algunos casos, Covarrubias se limitará a ilustrar la portada o sobrecubierta de las obras, mientras que en muchos otros casos realizará completas series de ilustraciones para el interior, tanto en blanco y negro como a color, siempre según las especificidades de cada contrato.

En esta ocasión, vamos a detenernos en el estudio pormenorizado de los libros de temática asiático- pacífica ilustrados por Covarrubias, que representan, además, una buena muestra de lo que fue su proceder general como artista: a través de los años, observaremos la correspondiente evolución estilística y temática de los mismos, contemplando tanto ediciones modestas, en la que la aportación de Covarrubias fue bastante limitada, como otras especialmente cuidadas, y que constituyen algunas de las más excelsas obras del mexicano. Además, mencionaremos tanto casos en los que el diseño de Covarrubias se limitó a la portada o sobrecubierta -en cuatro de los diez casos-

⁵⁹³ Con la excepción de *Island of Bali*, que sí ha recibido más atención, únicamente dos publicaciones han realizado un análisis concienzudo de dos de los libros de ilustrados de Covarrubias: *Peace by Revolution* (1933) y *Uncle's Tom Cabin* (1948). Para más información, véase Azuela de la Cueva, Alicia, "Peace by Revolution: Una Aproximación Léxico-Visual Al México Revolucionario", *Historia Mexicana*, n° 56, vol. 4, 2007, pp. 1263-1307 y, Lindenberger Wellen, Laura A., "Picturing Uncle Toms Cabin from Harlem 1938", *Religion and Culture Web Forum*, marzo de 2010. Disponible en línea: <http://divinity.uchicago.edu/martycenter/publications/webforum/032010/Picturing%20Uncle%20Toms%20Cabin%20from%20Harlem%201938.pdf>. [último acceso el 20/05/2013].

⁵⁹⁴ Únicamente estamos considerando como tales las obras para las que Covarrubias firmó un contrato específico y para las que realizó ilustraciones ex profeso, no incluyendo aquí las obras de carácter variado que incluyeron alguna ilustración del mexicano, ni los catálogos de las exposiciones en las que participó, con la salvedad de las ilustraciones realizadas a propósito para alguna de ellas, caso de diagramas y mapas.

⁵⁹⁵ Las temáticas generales de la ilustración de Covarrubias correspondieron a temas habitualmente calificados de exóticos y/o primitivos; así, podríamos dividir las ilustraciones de sus libros en los relacionados con el Renacimiento del Harlem y con la exaltación de la cultura afroamericana (*Blues: An Anthology, The Weary Blues, Negro Drawings, Adventures of an African Slaver, Born to Be, Mules and Men* y *Uncle Tom's Cabin*, entre los cuales habría que incluir también *Batouala*, ambientada en el África central), los relacionados con el Arte y la Historia de México, tanto precolombino como actual (*Método De Dibujo, Peace by Revolution, The Discovery and Conquest of México, Mexico South, A History of the Conquest of Mexico, El Pueblo del sol e Indian Art of Mexico and Central America*), los relacionados con la historia y la cultura del resto de América Latina y los pueblos nativos de Norteamérica (*Green Mansions, Run Masked, Our Southwest, El Arte Indígena de Norteamérica, Caribbean, Sea of the New World, John and Juan in the Jungle y The Eagle, the Jaguar, and the Serpent*); una última categoría correspondería a los ubicados en la coyuntura estadounidense, dentro de los cuales tuvieron especial importancia los relacionados con el mundo de la sátira y la caricatura (*The Prince of Wales and Other Famous Americans, Trimbley, Meaning no Offense, John Riddell Murder Case, a Philo Vance Parody, In the Worst Possible Taste, Frankie & Johnny o The Captain Hates the Sea*).

como otros en los que se ocupó de la completa ilustración del libro, en una proporción bastante parecida a lo que sucedió con el resto de su obra.

Los libros ilustrados de este apartado se dividen, además, entre la ilustración de novelas -tanto ambientadas en el presente como en el pasado- y el ensayo científico, en unas proporciones bastante semejantes a lo que sucede en el resto de la obra de Covarrubias; así, encontramos la ilustración de un ensayo científico -*Island of Bali*- y del catálogo de una exposición -*Arts of the South Seas*- frente a la ilustración de ocho novelas, de las cuales cinco se ambientan en un pasado cercano.

Temáticamente, estos diez libros pueden enmarcarse dentro de tres áreas geográficas, que coinciden con aquellas por las que Covarrubias manifestó un mayor interés: China -con cuatro obras-, el Sudeste Asiático -con otras cuatro obras, relativas a Java, Bali, Filipinas e Indochina- y los Mares del Sur - con dos obras, con ilustraciones relativas a la Polinesia y a la Melanesia. Como en otros casos, realizaremos una relación cronológica de las obras, que, para su mejor comprensión, debe ser puesta en paralelo con las obras de los otros formatos que Covarrubias fue realizando a lo largo de su vida, y que son tratadas en sus respectivos capítulos. Por último, haremos obligada referencia a una serie de proyectos de ilustración bibliográfica para los que Covarrubias firmó contratos pero que finalmente nunca se llevaron a cabo.

***Heat* (1926)**

El primero de los libros ilustrados por Covarrubias con temática Asia-Pacífico fue la sobrecubierta de una obra menor -*Heat*, de Isa Glenn,⁵⁹⁶ ambientada en Filipinas.⁵⁹⁷ La misma, hoy se considera perdida y, de hecho, no aparece en ningún momento mencionada en la bibliografía preexistente sobre Covarrubias, pero podemos proceder a su análisis gracias un recorte de prensa en que aparece una fotografía parcial de la sobrecubierta en blanco y negro.⁵⁹⁸ y de bibliografía complementaria.⁵⁹⁹ La autora y Covarrubias coincidieron en varias fiestas junto a Carl Van Vechten (ella se convertiría en otra de sus protegidos), y compartían a Harry Block como editor para la casa Knopf, por lo que fue seguramente en este contexto en el que se produjo el encargo de la sobrecubierta, realizada entre los meses de marzo y junio de 1926.⁶⁰⁰

En el fragmento de la sobrecubierta podemos ver algunos de los personajes principales de la novela; a la izquierda, la abusiva mujer filipina con la que se casa el protagonista,⁶⁰¹ representada con piel morena, cabello recogido y un vestido María

⁵⁹⁶ Glenn, Isa, *Heat*, Nueva York, A.A. Knopf, 1926.

⁵⁹⁷ "A penetrating study of Americans in Manila. Its protagonist is the tropic climate which has its way with Tom Vernay's soul". "The Bookman's Guide to Fiction", *The Bookman*, julio de 1926, p. 592. "A story of army life in the Philippines. The deteriorating effects of languid atmosphere, depressing heat, insidious perfumes and flower scents are undercurrents of this study of a fight between convention and tradition as against primitive passion over the soul and life of a young officer. His failure to distinguish between romance and honor is tragic in extreme" "Current books", *The Outlook*, 2 de junio de 1926, p. 186.

⁵⁹⁸ "Going Native" in the Philippines; HEAT. By Isa Glenn. 317 pp. New York: Alfred A. Knopf. \$2", *The New York Times*, abril de 1926, s.p.

⁵⁹⁹ Hutchinson, George. *In Search of Nella Larsen: A Biography of the Color Line*, Cambridge, Harvard University Press, 2006, p. 255.

⁶⁰⁰ Para más información, véase los diarios de Van Vechten, especialmente Van Vechten, Carl y Kellner, Bruce, *The Splendid Drunken Twenties: Selections from the Daybooks, 1922-1930*, Urbana, University of Illinois Press, 2003, pp. 111-112.

⁶⁰¹ Hutchinson, George, *In Search of Nella Larsen: A Biography of the Color Line*, op.cit.,p. 255.

Clara; a la derecha, la española de la que también se enamora Vernay,⁶⁰² representada de una forma más esquemática, con piel clara y abanico y geométrica mantilla. Esta representación es mucho más interesante pues presenta unos rasgos muy similares a los que utilizó el autor para retratar a la cupletista española Raquel Meller -de quien hizo una ilustración para *The New Yorker* ese mismo año-; no debemos olvidar que aquel 26

Fragmento de la portada en la reseña "Going Native" in the *Phillipines*" (The New York Times, 2 de junio de 1926).

revista *Time* también

ataviada con mantilla; recuerda, asimismo, por la disposición espacial de los elementos y por la decoración de la mantilla, a las españolas de la pintora rusa Natalia Goncharova, a quien los Covarrubias habían conocido en París y con quien mantuvieron contacto epistolar hasta mucho tiempo después.⁶⁰³ Completan la ilustración un hombre de piel oscura y uniforme claro, representado a la derecha y de perfil, y un fondo de ambientación filipina, en el que diversas edificaciones de carácter colonial -como una iglesia- se combinan con un frondoso paisaje de palmeras, bajo los rayos del apremiante sol que da nombre a la novela.

Java-Java (1928)

En el verano de 1928, Covarrubias ilustró la sobrecubierta del libro *Java- Java* para la editorial A.A. Knopf.⁶⁰⁴ La novela fue una de las primeras obras de su autor -de apenas 21 años-,⁶⁰⁵ que recibió unánimes críticas sobre su brillante mordacidad.⁶⁰⁶ El libro, de

⁶⁰² Wheeler, P. M., "Disillusionment", *The Saturday Review*, 5 de junio de 1926, p. 839.

⁶⁰³ La dirección de la pareja, en la Rue Jacques Callot de París, figura en una página con numerosas direcciones escritas de puño y letra de Covarrubias, conservada en el AMC (AMC, nº 17652).

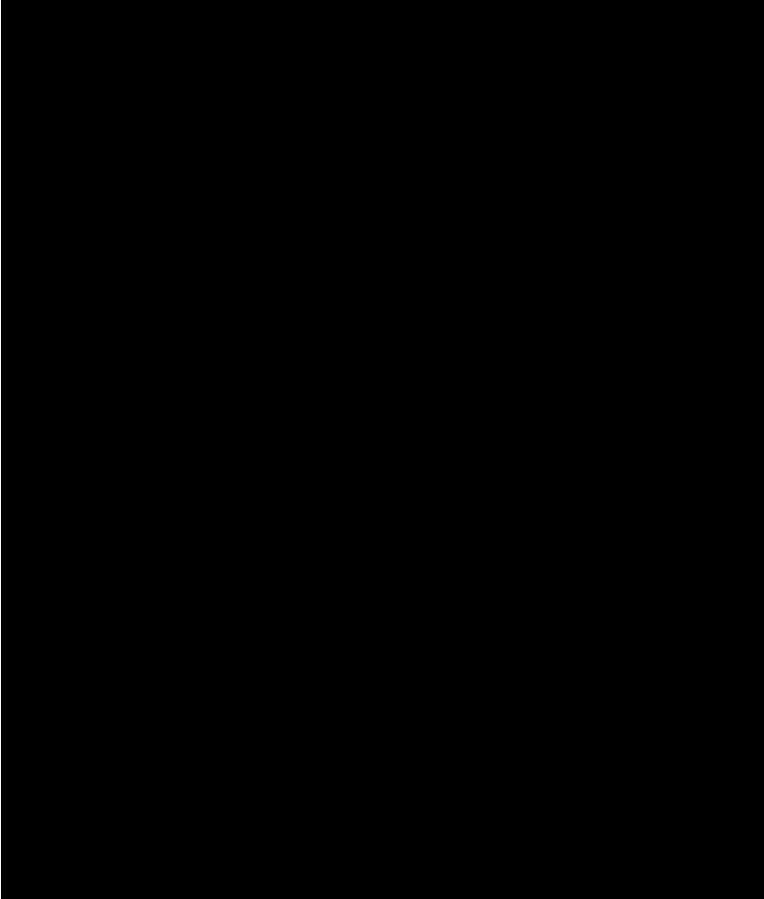
⁶⁰⁴ Steel, Byron. *Java-Java*. Nueva York, A. A. Knopf, 1928. La obra no aparece mencionada en ninguno de los escritos previos sobre Covarrubias, por lo que este se trata de un primer estudio.

⁶⁰⁵ Byron Steel fue uno de los pseudónimos de Francis Steegmuller (1906 – 1994), escritor y biógrafo estadounidense. Tras graduarse en 1927 en la Universidad de Columbia, publicó varios libros y relatos cortos para *The New Yorker*, utilizando también el pseudónimo David Keith. A lo largo de su vida escribiría más de sesenta obras, incluyendo algunas muy premiadas, como su biografía de Jean Cocteau o su traducción de la correspondencia de Gustave Flaubert.

⁶⁰⁶ La novela es descrita como un desenfrenado ejercicio de fantasía, alborotadamente llena de juventud y absurdez como para ofender a nadie, lunática pero no tonta. De hecho, uno de los críticos no duda en afirmar que Dorothy Parker lo habría considerado como un trabajo perfecto. "This novel is an unbridled exercise in fantasy. Even the illusion of reality is not attempted. Mr. Steel, while choosing the present day for his period, writes as though it were as easy to fly across the world as to take a taxi from Waterloo to Piccadilly (...) The story comes near at times to vulgarity. But it is too riotously youthful and too frankly absurd to give real offence. As the work of a twenty-one-year-old writer, it promises better things to come." JAVA-JAVA. By Byron Steel. (Knopf. 7s. 6d.), *The spectator*, 10 de Agosto de 1928, p. 23; "a most original and entertaining piece of light fiction. (...) a wholly lunatic but yet never merely silly novel. (...) rich in comic character. (...) If we were Dorothy Parker, we should have no hesitation in saying that Mr. Steel had done

carácter satírico e imaginativo, relata la historia de un antiguo taxista neoyorkino, ahora reconvertido en el Intendente Mr. Doyle, perdido en las peligrosas selvas javanesas en las que busca a bellezas asiáticas que secuestrar para el lucrativo mercado de la carne parisino, amante del exotismo. En su búsqueda acude una antigua víctima, Julie, que atraviesa el globo acompañada de un romántico piloto y que tendrá por objetivo salvar a Doyle de los unicornios y otras peligrosas criaturas que pueblas las selvas de Java en la obra de Steel.⁶⁰⁷

Otros personajes extravagantes, como el Alcalde de Venecia,



Sobrecubierta de Java-Java (1928). Colección particular.

completan el elenco. En la portada, Covarrubias representa, ante el telón de una esquemática y frondosa selva javanesa, a uno de los citados unicornios,⁶⁰⁸ acariciado por una muchacha javanesa de perfil, acaso parodiando el famoso tapiz de La dama y el unicornio. Formalmente, se trata de una representación muy básica, que comparte el carácter satírico y lineal de las obras de Covarrubias en aquel momento, aunque por su temática y cronología se trata de un ejemplo único, muy diferente de las obras sobre Java que Covarrubias realizaría algunos años más tarde.

Chine (1931)

A finales de 1931 –concretamente, el 9 de noviembre de 1931- la editorial francesa Plon imprimiría y publicaba *Chine*, una crónica sociopolítica del periodista y escritor francés Marc Chadourne,⁶⁰⁹ que contenía 25 ilustraciones en blanco y negro realizadas

a perfectly swell job.” “A Gay Novel. Java-Java, by Byron Steel”, *The Saturday Review*, 11 de Agosto de 1928, p. 39.

⁶⁰⁷ “A Gay Novel. Java-Java, by Byron Steel”, *op.cit.*, p. 39; “JAVA-JAVA. By Byron Steel. (Knopf. 7s. 6d.)”, *op.cit.*, p. 23.

⁶⁰⁸ Muchos textos medievales identificaron y describieron al rinoceronte javanés como “unicornio”. Sería Marco Polo el primero que, aunque continuó dándole el mismo nombre, realizó una descripción apropiada de la criatura a pesar de lo cual, todavía durante el siglo el siglo XIX, muchas sociedades científicas se referían al rinoceronte de Java como “rinoceronte unicornio”.

⁶⁰⁹ Marc Chadourne (1895-1975) fue un escritor de francés, famoso por sus actividades como periodista y escritor de libros de viajes. Tras combatir en varios frentes de la Primera Guerra Mundial, decidió viajar cuanto pudiera y aceptó una plaza del Ministerio de Colonias, que lo llevó primero a la Polinesia francesa

exprofeso por Covarrubias,⁶¹⁰ constituyendo así su primer libro ilustrado –más allá de las sobrecubiertas previamente mencionadas- sobre Asia.⁶¹¹ Miguel y Rosa había conocido a Chadourne, durante una de sus estancias parisinas (c. 1926-1927), y entablaron una él gran amistad.⁶¹² Como ya hemos relatado, Chadourne –previó paso por Shanghái-⁶¹³ visitó a los Covarrubias en Bali a finales de 1930, encargándole entonces las ilustraciones para el libro.⁶¹⁴ Aunque, según Bevan, Covarrubias no habría tenido suficiente tiempo para realizar las ilustraciones del libro sino a partir de bocetos previos y fotografías,⁶¹⁵ varios autores sostenemos que Covarrubias realizó un segundo viaje a China, con el objetivo de documentarse para el libro.⁶¹⁶

Fuere como fuere, no resulta inaudito que, como sugería Bevan, algunas de las ilustraciones del libro fueran realizadas a partir de fotografías, ya que esta no solo era una táctica habitual dentro de las maneras de operar de Covarrubias, sino que llega a identificar una de las ilustraciones como directamente derivada de una.⁶¹⁷ No obstante,

y después a Camerún. En 1927 publicó su primera novela, *Vasco*, ambientada en Polinesia, y trabajó como traductor al francés de las obras de Joseph Conrad, otro incansable viajero. Comenzó entonces una vuelta al mundo, que fructificaría en dos libros e innumerables crónicas periodísticas, y publicaría también obras sobre China, México y la Unión Soviética. Al estallar la Segunda Guerra Mundial se trasladaría a Estados Unidos, en donde encontraría trabajo como profesor en el Scripps College de California y en la Universidad de Utah, escribiendo entonces una biografía de Joseph Smith, fundador de la iglesia mormona. A lo largo de su vida, recibió numerosos premios literarios, como el Gringoire, Fémina o el Gran Premio de la Literatura de la Academia Francesa. Más información sobre Chadourne puede leerse en Pittman, Lilit. “Marc Chadourne: écrivain-voyageur (23 mai 1895 - 30 janvier 1975)”, *Cahiers Robert Margerit*, XIV, 2009. pp. 146-163.

⁶¹⁰ Chadourne, Marc. *Chine*, *op. cit.*

⁶¹¹ Este libro aparece varias veces citado, ofreciéndose cierta información en varios títulos de la bibliografía preexistente, como Navarrete Bouzard, Sylvia. y Tovalín Ahumada, Alberto. *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes*, *op. cit.* y Ayala Canseco, Eva María (coord.), *Homenaje Nacional Miguel Covarrubias: Cuatro Miradas = National Homage Miguel Covarrubias: Four Visions*. México D.F., CONACULTA. No obstante, los estudios más completos y más útiles para nuestra labor resultan el de Williams (Williams, Adriana. *Covarrubias*, *op. cit.*, 1994), Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in Shanghai 1926-1938: from art-for-art’s-sake to wartime propaganda”, Tesis Doctoral del SOAS, University of London, 2013) y el que hace unos años publicamos dentro de nuestro TFM. Uno de los problemas más habituales de la bibliografía es que los diferentes autores confunden la edición francesa y norteamericana del libro, produciendo notables confusiones cronológicas, ideográficas y sobre el alcance de la difusión del libro.

⁶¹² Chadourne y los Covarrubias entablarían una gran amistad (según algunas fuentes, Chadourne tuvo además algún escaqueo amoroso con Rosa Covarrubias): les visitaría en Bali y México. Williams, Adriana. *Covarrubias*, *op. cit.*, pp. 47, 67, 97, 141.

⁶¹³ Chadourne había estado en Shanghái en mayo de 1930, como huésped de Jean Fontenoy, fundador y editor del *Journal de Shanghai*. Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in ...”, *op.cit.*, p. 40.

⁶¹⁴ En Bali, los Covarrubias y Chadourne, realizarían varias actividades, como asistir a una ceremonia de cremación, visitar el templo de Pura Kehen en Bangli o al rajá de Gjanya, en donde Covarrubias realizó una caricatura del rajá. Al marcharse Chadourne, Miguel decide acompañarle hasta Java, con la intención de poder disfrutar de la danza cortesana visitando al sultán de Surakarta. Williams, Adriana. *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 67; Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, *op. cit.*, p. 22.

⁶¹⁵ Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in ...”, *op.cit.*, p. 106.

⁶¹⁶ Este viaje, del que no existe documentación fechada, hubo de producirse entre enero y junio de 1931. Covarrubias viajaría en solitario en esta ocasión, pasando un mes en Shanghái y frecuentando el Hotel Cathay; sería durante este viaje cuando entablaría un mayor contacto con la cultura china. Asociados a este viaje están los bocetos incluidos en *Miguel Covarrubias: Sketches: Bali – Shanghai*, así como muchos otros que se conservan en el AMC: tratan principalmente sobre la ópera de Pekín, la vida nocturna de Shanghái y de estudios faciales. Esta estancia aparece mencionada en Grana, Theresa C., “Miguel Covarrubias’ Drawings and Caricatures of Harlem”, Tesis doctoral de la George Washington University, 1985, p. 73, Williams, Adriana. *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 67 y en Williams, Adriana y Carpenter, Bruce W., *Miguel Covarrubias: sketches: Bali – Shanghai*, *op. cit.*, p. 80.

⁶¹⁷ Bevan sostiene que al menos una de las ilustraciones de *Chine*, la del tren de propaganda de Chiang Kai-shek, fue realizada a partir de una fotografía, pues estas imágenes eran habituales en las publicaciones

no se conservan en el AMC fotografías que hubieran podido ser utilizadas para las ilustraciones del libro, a pesar de conservarse muchos materiales de esta misma época.

La obra incluye 25 imágenes en blanco y negro, además de una portada ilustrada con tinta negra y roja. Se trata de ilustraciones de carácter austero y severo, en las que Covarrubias utiliza el mismo estilo lineal-geométrico que emplearía poco después en *Peace by Revolution* (1933)⁶¹⁸ de Frank Tannenbaum, su única, aunque lograda, aproximación a la historia de la Revolución Mexicana. Es interesante notar cómo Covarrubias adopta este estilo únicamente en dos libros, que justamente ofrecen un tratamiento similar: ambos relatan, con sus diferencias, la historia de las dos primeras revoluciones importantes del siglo XX -casi simultáneas-, la china y la mexicana, y ambos fueron escritas por dos extranjeros que años más tarde visitaron los respectivos países. Quizás sea esto, además del similar objetivo (embellecer unos libros que de lo contrario habrían atraído muy pocos lectores) y limitaciones económicas de las producciones (ediciones modestas, en tiradas más o menos grandes), lo que conllevó al uso de este estilo tan concreto, más similar al de las caricaturas iniciales que al de los libros ilustrados, y que confieren a estas *rara avis*,⁶¹⁹ como ya advirtió Azuela, ese toque especial que las hizo después tan imitadas.

El libro, que salió a la venta a finales de 1931, estuvo dedicado a “Rose et Miguel Covarrubias” y cosechó un éxito moderado tanto en China como en Francia, en donde recibiría en Premio Gringoire y algunas críticas extraordinarias. A modo de ejemplo, podemos citar:

Este libro ha recibido un premio. ¿Cuál? Gringoire, creo. Pero esto no tiene importancia. Si todos los libros de “premio” tuvieran valor, los jurados estarían desempleados. La corona no agrega mérito a este, que es grandioso. En nuestra época, en donde el escritor es de buen grado periodista y viaja, donde las naciones están perpetuamente yacentes, donde las civilizaciones imitan los volcanes, China ofrece un campo de observación excepcional. (...) Hong Kong, Cantón, Shanghái, Nankín, Hankou, el Yangtsé, Pekín, visitadas por Marc Chadourne dan lugar a escenas bulliciosas. El autor se mezcla con la gente y por otro lado, frecuenta a las individualidades que manejan el juego. (...) El libro de Chadourne pone en valor, al lado de la vitalidad prodigiosa de China en la que la fecundidad borra sin cesar las cicatrices de las luchas y los cataclismos y aprisiona, como en una selva virgen, las construcciones y las concesiones extrañas que, una a una desaparecen, la anarquía casi histórica

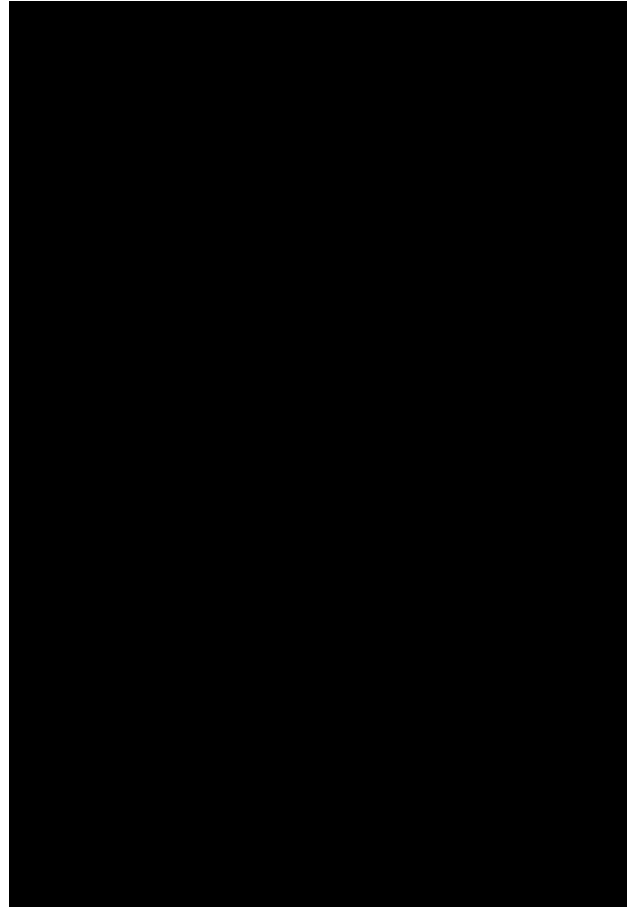
chinas del momento. Además, también considera que las utilizadas podrían tratarse de fotografías realizadas por Rosa o por el propio Covarrubias, tomando como base una cita de un artículo publicado en el *North-China Herald* que dice que Covarrubias, en sus viajes, toma muchas fotografías de los nativos y del país que ha usado para ilustrar su nuevo libro. Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in ...”, *op.cit.*, p. 106 y “New French Book oh Chine”, *The North-China Herald*, 13 de mayo de 1930, p. 267.

⁶¹⁸ Tannenbaum, Frank. *Peace by Revolution; an Interpretation of Mexico*. Nueva York, Columbia University Press, 1933.

⁶¹⁹ *Chine* fue la única publicación de Covarrubias que no estuvo dirigida ni al público estadounidense ni al mexicano, y *Peace by Revolution* fue su única publicación sobre la Revolución. Estos dos son, además, los únicos libros de madurez de Covarrubias que emplean únicamente ilustraciones en blanco y negro; algunas de las de *Peace by Revolution* sería después reutilizadas en el exitoso *México South* (1946).

*de una política caracterizada por la corrupción de los unos, la versatilidad de los otros, incapaz de reunir bajo un principio de autoridad, en un sistema coherente a los innumbrables veleidosos de los partidos, tan divididos como formados.*⁶²⁰

No obstante, por norma general, las ilustraciones de *Chine* recibieron mucho mejores críticas⁶²¹ que su contenido textual (en ocasiones considerado meramente anecdótico), y fueron para muchos, el verdadero motivo de lectura del libro.⁶²² De hecho, estas ilustraciones, son las que guardan una relación mayor con las producidas por los vanguardistas chinos contemporáneos, aunque esta consonancia bien pudiera ser producida por la propia influencia de Covarrubias, como abordaremos más adelante.



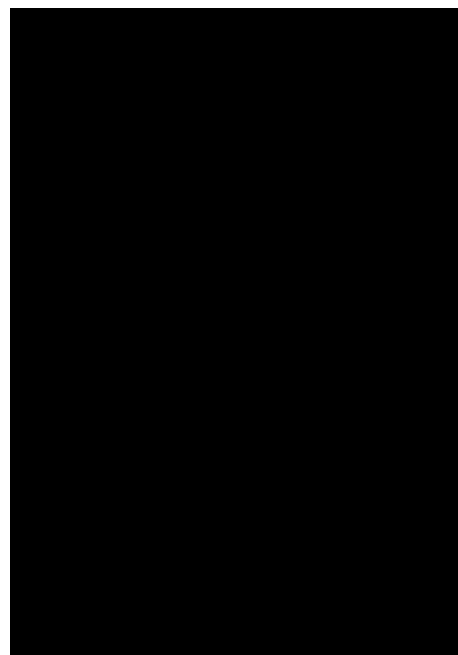
Portada de *Chine*

⁶²⁰ “Ce livre a eu un prix. Lequel? Gingroire, je crois. Mais cela n’a pas d’importance. Si tous les livres de <<prix>> devaient avoir de la valeur, les jurys chômeraient. La couronne n’ajoute rien au mérite de celui-ci, qui est grand. A notre époque où l’écrivain est volontiers journaliste et voyage, où les nations sont en perpétuelle gésine, où les civilisations imitent les volcans, la Chine offre un champ d’observation exceptionnel. (...) Hong-Kong, Canton, Singhaï, Nankin, Hankéou, le Yang-Tsé, Pékin, visité par Marc Chadourne donnent lieu à des tableaux grouillants de vie. L’auteur s’y mêle à peuple et fréquente d’autre part les individualités qui mènent le jeu. (...) Le livre de Chadourne met en valeur, à côté de la vitalité prodigieuse de la Chine dont la fécondité efface sans cesse les blessures des luttes et des cataclysmes et enserme comme dans une forêt vierge les constructions et les concessions étrangères qui, une à une disparaissent, l’anarchie quasi hystérique d’une politique caractérisée par la corruption des uns, la versatilité des autres, incapable de rallier à un principe d’autorité, à un système cohérent les innombrables velléitaires des partis, aussitôt désagrégés que formés.” “CHINE. Par Marc Chadourne. Plon, éditeur, 15 francs.”, *L’Archer*, décembre de 1931, pp. 579-580.

⁶²¹ “The illustrations by Covarrubias are remarkable in that this brilliant artist has in the simplest line drawings revealed the vital characteristics of both places and people.” Douglas, Lucille, “A Frenchman’s China”, *The Saturday Review*, 11 de junio de 1932. p. 780.

⁶²² “Chadourne toured China and wrote a travel-diary, vaguely Leftist in sentiment; a very short book for such a large country. Through it one feels that M. Chadourne took the easiest way, asking questions rather than learning the language to find things out for himself. (...) style is breezy, cocky, and has that faint tinge of amused superiority with which a Frenchman usually regards any country but his own. I remember reading *China in New York* because of the Covarrubias illustrations (...). From it I gathered that the Middle Kingdom was awfully funny, hopelessly corrupt, and sometimes dangerous for courageous journalist-travellers like M. Chadourne. Her only hope, it seemed, was in her Youth, and foreign education had marred them...”. Hahn, Emily, “The China Boom”. *T’ien Hsia Monthly*, v. 6, 1938. pp. 191-206, disponible en línea en: http://www.chinaheritagequarterly.org/tien-hsia.php?searchterm=022_boom.inc&issue=022 [último acceso el 10/05/2017].

La portada de la edición francesa reproduce una de las imágenes contenidas más adelante –la de la combatiente Pin Yin-, junto con el título del libro en tinta roja semitransparente. La elección esta imagen como portada, sumado al color del título, confiere al conjunto un marcado carácter izquierdista, tal como constatará Emily Hahn; esta elección resulta fácilmente comprensible, no solo por la fuerza de la propia imagen, sino por la gran repercusión e impacto que causaron las guerrilleras chinas en la prensa europea del momento. Chadourne utiliza la transcripción francesa para referirse a la popular guerrillera Xie Bingying,⁶²³ que más tarde se haría famosa por sus autobiografías en las que relataba su vida como soldado del Ejército Nacional Revolucionario chino. En el libro, Chadourne describe a la muchacha en los siguientes términos:



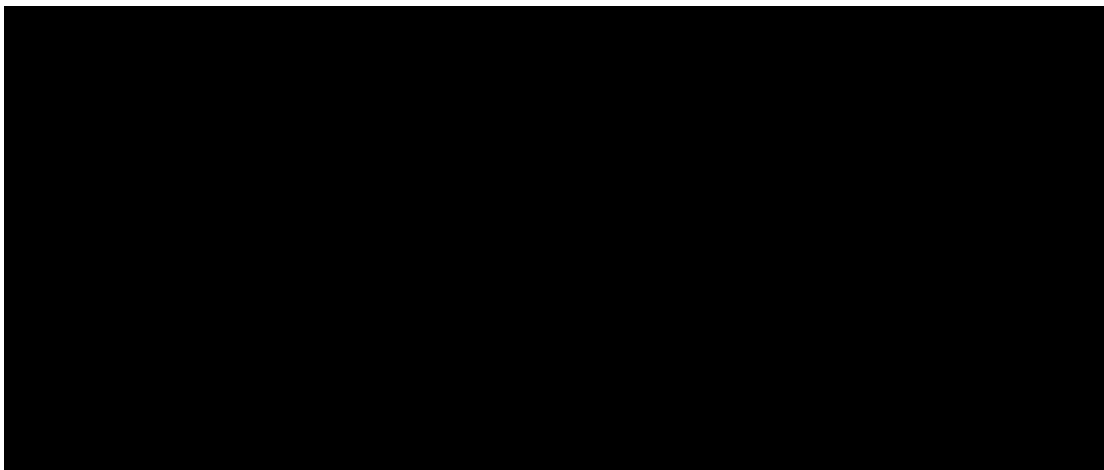
Retrato de la revolucionaria Xie Bingying (Pin Yin en el texto).

⁶²³ Xie Bingying (謝冰瑩; 1906 – 2000) nació en un pueblo de Hunan. Como muchas otras niñas, fue prometida a los tres años al hijo de un amigo de la familia, y sus pies fueron vendados, pero se rebeló contra ello y abandonó la práctica al ir a la escuela, en la que sería la única chica. Más adelante, amenazó con suicidarse y le permitieron asistir a varias escuelas femeninas de la región. En 1926, se alistó en la Academia Militar de Whampoea –la academia principal del KMT-, y se unió al Ejército Nacional Revolucionario chino, junto a muchos otros hombres y mujeres. Participó en la Expedición al norte, siendo particularmente activa. Fue en este momento cuando comenzó a escribir relatos autobiográficos, bajo el formato de caras y diarios, que comenzaron a publicarse en el periódico nacionalista *Central Daily News* en 1927; su reputación hizo que estas fueran complicadas y traducidas al inglés por Lin Yutang. Tras la masacre de Shanghái, su regimiento fue desmantelado y fue obligada a volver a la vida familiar y a contraer un matrimonio de conveniencia. Sus suegros le permitieron abandonar la casa familiar para ejercer de maestra en una escuela para niñas, pero se trasladó a Hengyang para enseñar en otra escuela y después a Shanghái, en donde se matriculó en el Departamento de Literatura China de la Academia de Arte de Shanghái. Fue ahí donde escribió y publicó su autobiografía, con gran éxito, lo que le permitió cubrir sus gastos como estudiante. Cuando la Academia cerró en 1929, su hermano le envió dinero para trasladarse a Pekín y seguir tomando clases que le permitieran entrar en la Universidad Normal para mujeres de Tianjin, algo que logró en 1930. Se casó entonces con un antiguo compañero del ejército, Fu Hao, con el que tuvo una hija, y que poco después fue detenido por su activismo izquierdista; para evitar ser detenida Bingying dejó a su hija con su suegra y se marchó brevemente a Japón, para continuar sus estudios. Es en estos momentos de su biografía en los que Chadourne debe oír sobre Bingying, pero su historia no había hecho más que empezar. La escritora y soldado pasaría poco tiempo en Japón, volviendo a Shanghái en 1931, donde trabajó como editora de un periódico femenino y en donde se unió a una asociación de escritoras de sentimiento anti-japonés, produciendo textos de ánimo para las tropas chinas e intentando atraer a otros escritores hacia su causa. Durante unos años viajó por el país, escribiendo, enseñando y publicando, pero en 1935 decidió volver a Japón, donde fue rápidamente arrestada y encarcelada por negarse a reconocer a Puyi como soberano de Manchukuo. Al ser liberada, volvió a China y publicó una segunda autobiografía; años más tarde publicaría sus experiencias en una prisión japonesa en otro libro. Al estallar formalmente la Segunda Guerra Sino-Japonesa, creó un cuerpo de ayuda y primeros auxilios femenino en Hunan, y continuó dedicándose a la propaganda y la escritura, publicando numerosos artículos. Años más tarde, ante la inminente derrota del KMT por el ejército de Mao Tse-Tung, se autoexilió en Taiwán, en donde impartió clases en la Universidad Nacional Normal de Taiwán en Taipéi; años más tarde, emigraría a Estados Unidos, en donde fallecería a una avanzada edad. Para más información, véase Xie, Bingying. *Girl Rebel: The Autobiography of Hsieh Pingying, with Extracts from Her New War Diaries*. Nueva York, Da Capo Press, 1940. Xie Bingying recibiría mucha fama internacional durante su vida, y, de hecho, su primera autobiografía fue traducida al español tan pronto como en 1946, siendo una de las primeras obras chinas de este carácter en lograrlo. Tsieh, Ping-Ying. *Autobiografía de una muchacha china*. Madrid, Mayfe, 1949.

*Pin Yin. No, la Joven China no tiene veinte años. Tiene dieciséis, quizás menos. Dividida entre dos edades y dos civilizaciones, es una adolescente impaciente, temblorosa, aturdida de palabras, alterada de conocimientos, revuelta de esperanzas, prendada de las preocupaciones. Es Pin Yin. Pin Yin, la joven soldado que partió, fusil al hombro, con el Ejército Revolucionario en 1927, en un momento en el que, para los que todavía no lo había hecho, China recomenzó su revolución. Cuando el periódico central de Hankou publicó su hoja de ruta, sus cartas precoces, toda la joven China se estremeció, reconociendo a su heroína. La revolución china ha tenido numerosas Amazonas, Juanas de Arco, caballeros Elsa, portadoras de bombas, con botas, con guantes, teatrales, heroicas, legiones de mujeres soldado (...). Pero ninguna encarna la joven China como Pin Yin, que, al entrar en la Escuela Primaria, rompió, llorando de ira, las vendas que ataban sus pies “como pimientos rojos”. Pin Yin, es la hija de todas las revoluciones.*⁶²⁴

Unas páginas más adelante –las imágenes no son especialmente correlativas al texto– aparece la ilustración de Covarrubias,⁶²⁵ de fuerte regusto delacroixiano y gran iconicidad. La joven aparece, frente a un fondo montañoso, empuñando un rifle (muy posiblemente, un Hanyang 88, o similar) y alzando una bandera del Kuomintang, mientras que en el pecho lleva un par de portacargadores cruzados.

Chadourne utiliza el mismo recurso, simbólico y visual, para iniciar y terminar su libro: la Gran Muralla china. Según el autor, que además la visitó físicamente, era precisamente la Gran Muralla la que había dado sentido y unidad a la nación china a lo largo de los siglos. Así, la primera de las ilustraciones, que da comienzo al capítulo titulado “Au pied du mur”,⁶²⁶ reproduce la construcción de este monumento y barrera defensiva, incluyendo a un grupo de obreros trabajando en un andamio ante un fondo montañoso en el que se pueden atisbar las dimensiones de la muralla. Por otro lado, cerrando el libro,⁶²⁷ aparece una ilustración que reproduce una puerta o puesto de vigilancia de la muralla, de la que sale una caravana de camellos, seguramente dentro de unos múltiples caminos de la Ruta de la Seda, simbolizando asimismo la conexión de China con el mundo.



Ilustraciones que incluyen representaciones de la Gran Muralla china.

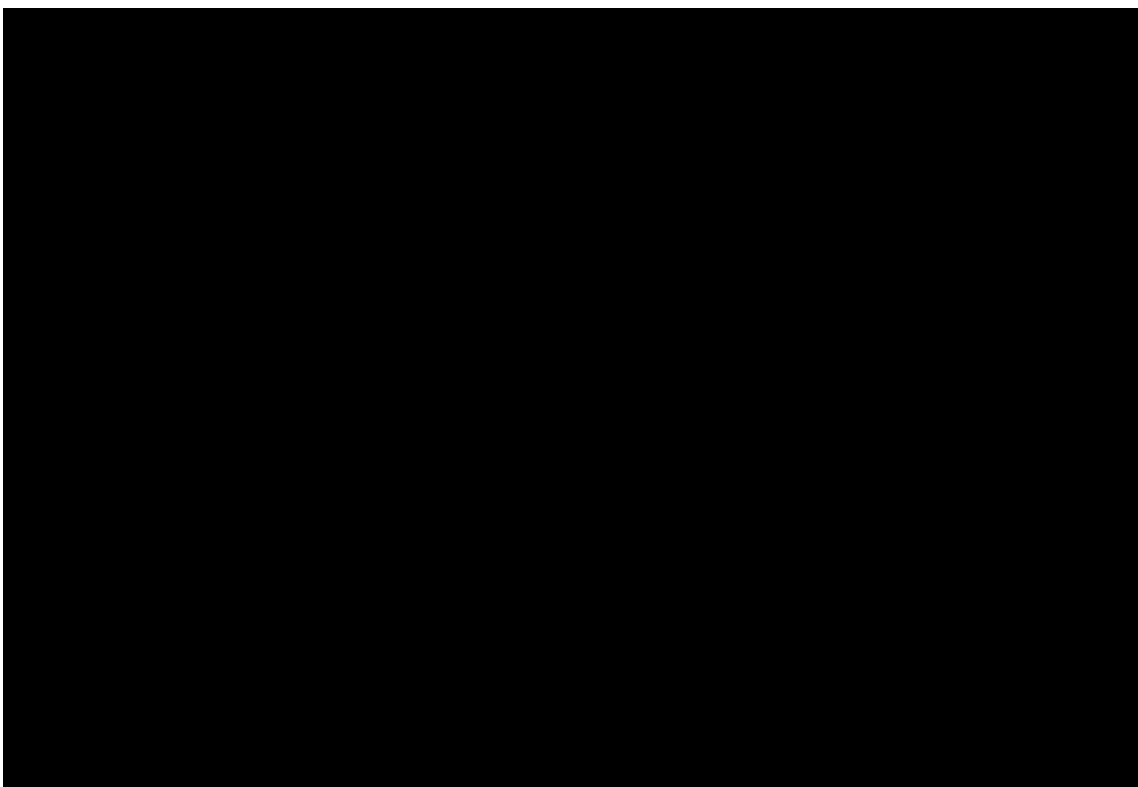
⁶²⁴ Chadourne, Marc. *Chine*, op. cit., pp. 119-120.

⁶²⁵ Ibidem, p. 121.

⁶²⁶ Ibidem, p. 1.

⁶²⁷ Ibidem, p. 266.

Las ilustraciones del resto del libro guardan un carácter similar, pudiéndose dividir entre vistas regionales de diferente tipo –esencialmente, de carácter urbano–, asociadas a un lugar geográfico concreto, escenas de la vida frívola de la ciudad moderna, representaciones de estudiantes –hecho que llamó mucho la atención a Chadourne, y que serían, en muchas ocasiones, sus guías por el ex Celeste Imperio– y representaciones de soldados y el ejército, de fuerte tono militarista y propagandístico.



Arriba, representaciones de la bahía de Hong Kong y de la ciudad de Shanghái; debajo, escenas dedicadas a la ciudad de Hankou y al río Yangtzé.

Dentro del primer grupo encontramos algunas vistas más menos icónicas de algunos lugares muy representativos. Por ejemplo, dando comienzo al capítulo “Hong Kong”, encontramos una representación de la bahía de la ciudad,²³⁹ con el característico Tai Mo Shan al fondo, que hizo que para Chadourne le valiera el apelativo de “Gibraltar de Asia”. Covarrubias concede igualmente gran importancia a la montaña, mientras que en primer término podemos ver varios barcos, un vapor occidental y un junco chino, mientras que más cerca de la ciudad, en el puerto, se observa una flota de barcos de vela, presumiblemente juncos. Por otro lado, dando comienzo al capítulo “Dans la jungle shanghaienne”, aparece una representación de la cosmopolita Shanghái.²⁴⁰ Así, en un mismo encuadre podemos ver la paradójica y apabullante realidad de Shanghái: frente al fondo de rascacielos del *Bund* –seguramente, el edificio de la izquierda se trata del Hotel Cathay– un Cadillac contrasta con el *rickshaw* y sus ocupantes, vestidos a la manera tradicional, siendo ambos contralados por el tradicional guardia de tráfico sij.²⁴¹

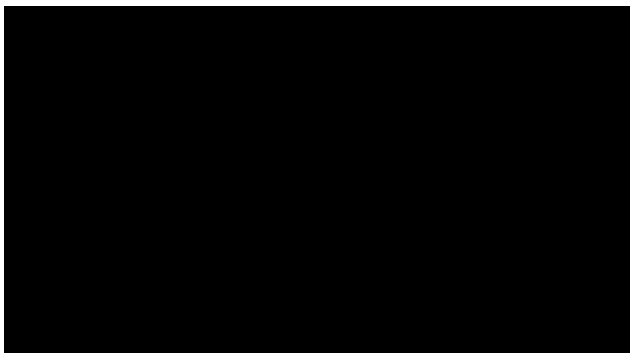
²³⁹ *Ibidem*, p. 13.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 81.

²⁴¹ Tras la Guerra del Opio, los británicos recolocaron a muchos de sus soldados retirados de la India, especialmente de religión sij, dentro de la Policía Municipal de su nuevo dominio, Shanghái. Los sijs de

Por otro lado, dando comienzo al capítulo dedicado a la ciudad de Hankou, aparece una bulliciosa escena urbana.²⁴² En primer plano, observamos a una madre con su hijo en brazos, que observa atenta la escena que se desarrolla tras ella, en uno de los canales de la ciudad. En este aparece un junco y varias casas-bote, mientras que en los muelles aparecen varios porteadores, seguramente cargando o descargando mercancía. Tras ellos, podemos ver el entramado urbano de la ciudad, todavía bastante tradicional, y podemos ver grandes letreros que nos hablar de la función comercial de los diferentes establecimientos. También aparecen barcos en la escena que da comienzo al capítulo dedicado al río Yangtsé – o Río Amarillo-, tradicionalmente el más importante de China y una de sus principales fuentes económicas además de una frontera estratégica clave; ante un fondo montañoso, aparecen cuatro hombres remolcando un junco.²⁴³

Otras escenas son menos concretas pero igualmente interesantes, como aquella que da comienzo al capítulo “Le Far- West chinois s’éveille”.²⁴⁴ En ella, observamos a tres porteadores, vestidos a la manera tradicional, sobre un fondo urbano en el podemos apreciar un tendido eléctrico, un aeroplano que sobrevuela el paisaje, y un edificio de silueta occidental. En



“Le Far-West chinois s’éveille”

otra escena urbana, una madre y un niño, vestidos con sencillez y de la clase trabajadora, miran con atención un cartel con una ternera.²⁴⁵

Otras ilustraciones están, como se ha mencionado, dedicadas a temas menos frívolos y a las figuras de la modernidad china. Por ejemplo, en otra escena urbana, paseando ante algún tipo de establecimiento comercial, podemos observar a dos mujeres chinas muy diferentes que representan dos arquetipos.²⁴⁶ La mujer de la izquierda, de clase media-baja y que representa a la mujer tradicional, lleva el pelo recogido y calzado plano, pantalones y camisa anchos de colores planos y sostiene una cesta con la mano izquierda. Por otro lado, la mujer de la derecha, con

Imagen que ilustra dos tipos de arquetipos femeninos.

Shanghái siguieron ligados a este ámbito profesional hasta la Dominación japonesa, tras la que muchos volvieron a la India o marcharon al interior de China.

²⁴² Chadourne, Marc. Chine, op. cit., p. 18.

²⁴³ Ibidem, p. 225.

²⁴⁴ Ibidem, p. 251.

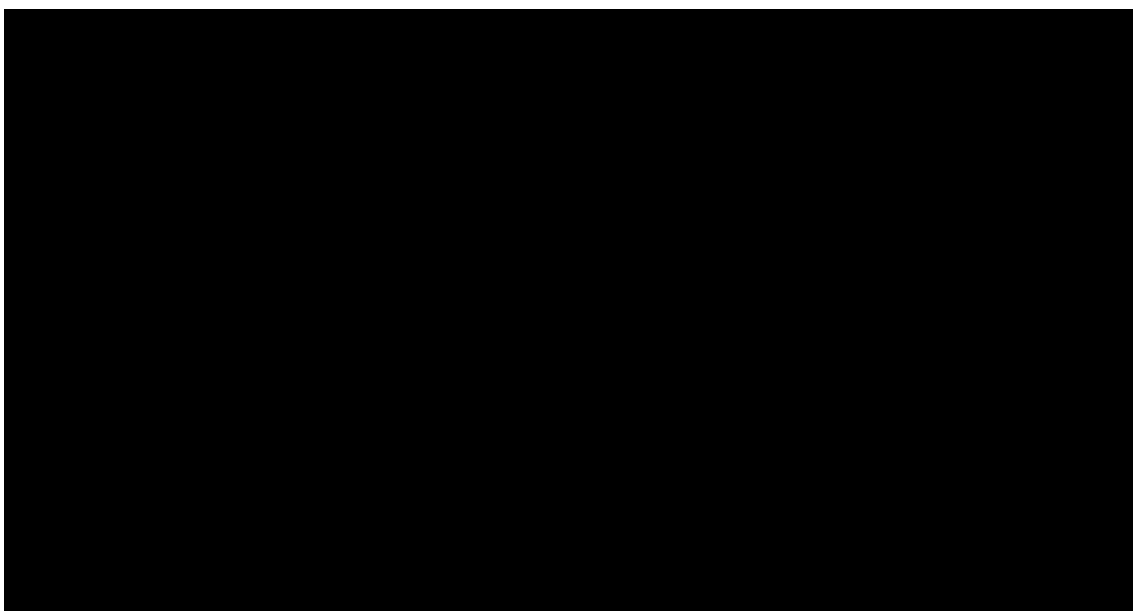
²⁴⁵ Ibidem, p. 61.

²⁴⁶ Ibidem, p. 25.

zapatos de tacón, pelo suelto y corto y un elaborado *qipao*, quizás pudiera estar relacionada con ambientes más relajados.²⁴⁷

Relacionadas, encontramos varias representaciones de *sing song girls*,²⁴⁸ tanto en solitario –en una imagen de perfil-²⁴⁹ como en pareja. Así, aparecen imágenes de bailes, probablemente desarrollados en el interior de algún lujoso establecimiento nocturno, en los que se combinaban las orquestas de música tradicional china con las que adoptaban ritmos occidentales como el foxtrot, el jazz o el tango.

Así, en una de estas escenas aparecen dos mujeres bailando, con el pelo corto a la manera occidental, y ataviadas con *qipao* y zapatos de tacón;²⁵⁰ otra escena muy similar incluye a una pareja conformada por un hombre y una mujer.²⁵¹



Diferentes representaciones de sing song girls que aparecen en el libro.

Por supuesto, existen también representaciones de hombres, como la que da comienzo al capítulo “Cantón” y en la que se puede observar a un grupo de *taipanes*²⁵² haciendo

²⁴⁷ Aunque fueron precisamente las prostitutas de las grandes ciudades europeizantes las que popularizaron el *qipao*, para la década de los 1930 su uso se había relajado y generalizado entre las personalidades del espectáculo y entre las mujeres de clase alta emergente.

²⁴⁸ Como ya hemos mencionado, el término *sing song girl*, que apareció a principios del siglo XX, designaba a un tipo de prostitutas chinas, a los que los occidentales a menudo veían únicamente cantar. De hecho, las vinculaciones entre las actuaciones de música popular (influida por los nuevos ritmos occidentales, como el jazz) y la prostitución, fueron tan habituales que décadas más tarde, el gobierno comunista prohibió este tipo de música, a la que llamó “música amarilla” (pues el color amarillo se asociaba con la pornografía).

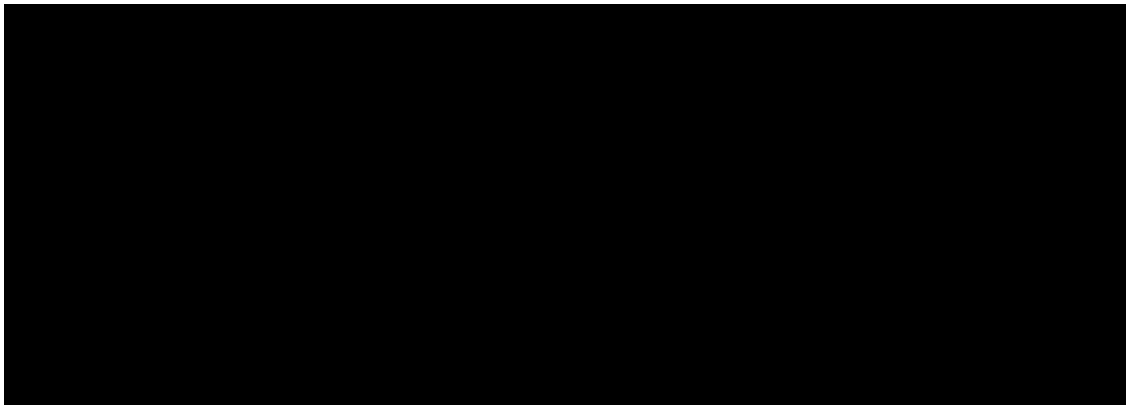
²⁴⁹ Chadourne, Marc. *Chine, op. cit.*, p.126.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 69.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 86.

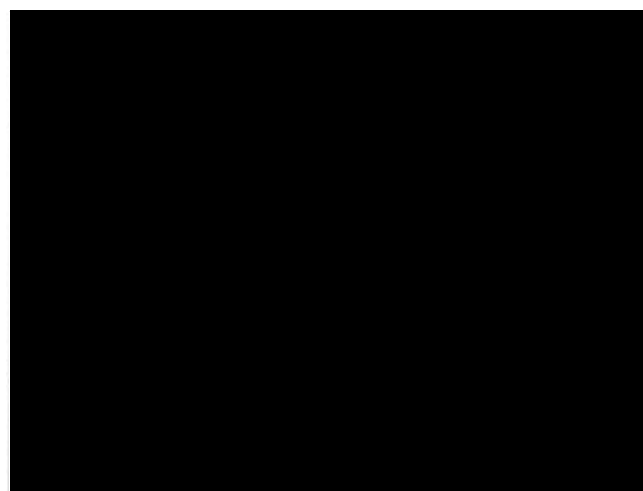
²⁵² *Taipán* es una palabra de origen cantonés, hoy generalizada, que hace referencia a los grandes empresarios o ejecutivos de origen extranjero que hacen negocios en China. Al principio, se limitó a los empresarios ingleses o americanos que operaban en los grandes “hong” de ciudades como Cantón o Hong Kong, pero con el paso del tiempo su uso se relajó y comenzó a aplicarse también a los empresarios orientales.

cola frente a la ventanilla de un banco británico;²⁵³ mientras que dos todavía llevan la tradicional vestimenta china, los otros dos visten a la occidental; dos de ellos llevan, además, sombreros panamás a la moda del momento. En otra escena,²⁵⁴ dos hombres, vestidos a la manera tradicional, parecen charlar y tomar el té en un despacho, frente a un escritorio en el cual reposa un teléfono; en la pared cuelgan dos posters, uno con un paisaje y otro con la figura de un personaje femenino de la Ópera de Pekín.



Los hombres chinos también tienen cabida en las ilustraciones de Covarrubias.

Covarrubias también realiza varias ilustraciones de diferentes tipos de estudiantes, sumamente interesantes por la variedad que presenta. Por ejemplo, Covarrubias representa a una pareja de estudiantes en un banco, en actitud amorosa, con libros en sus regazos.²⁵⁵ En otra ilustración, Covarrubias representa a tres “returned students” – que han regresado de estudiar en el extranjero,²⁵⁶ vestidos a la manera por occidental, de los que Chadourne hace una descripción especial concreta e interesante:



Pareja de estudiantes en actitud amorosa.

¿Con qué signos se reconoce a un returned student? En primer lugar, por el color de su chaqueta – puesto que no vuelven a la túnica hasta varios meses de reaclimatación después. Gris hierro significa retornado de América, azul marino de Inglaterra (preferiblemente, con gafas doradas), beige o gris de Lyon o del Barrio Latino. Los que no han dejado su suelo natal y que llevan traje están consagrados, nosotros lo sabemos, a colores cinzolinis. El aspecto, el tono, el acento, el carácter están al unísono de estas diferencias en la vestimenta.²⁵⁷

²⁵³ Chadourne, Marc. *Chine, op. cit.*, p. 45.

²⁵⁴ Ibidem, p. 102.

²⁵⁵ Ibidem, p. 136.

²⁵⁶ Ibidem, p. 160.

²⁵⁷ Ibidem, pp. 159-160.

Pero también resulta muy interesantes los retratos que se realizan de algunos estudiantes en concreto, como el de uno de los estudiantes –de entre 16 y 21 años, según Chadourne- de la Universidad jesuita de Shanghái L’Aurore,²⁵⁸ al que los padres jesuitas habían puesto en contacto con el escritor para que le sirviera de traductor,²⁵⁹ o el del Sr. Tchou, un estudiante al que Chadourne había conocido en el viaje de Marsella a Saigón, y al que reencuentra en un tren que va de Hong Kong a Cantón.²⁶⁰ El personaje, al que observamos dentro del tren (al fondo podemos ver una ventana en el que percibimos el tendido eléctrico del paisaje), de traje, camisa y corbata, sostiene un folleto del KMT.



A la izquierda, representación de los “returned students”; en el centro, estudiante de la Universidad L’Aurore; a la derecha, retrato del Sr. Tchou.

Como resulta lógico por el tono el libro, también abundan las representaciones políticas y militares, tanto de ejemplos chinos como extranjeros. Dentro de estos últimos podemos considerar una imagen en la que se aprecia a un personaje importante chino, vestido a la manera tradicional pero un salacot, acompañado de dos oficiales occidentales, seguramente británicos.²⁶¹ En otras ilustraciones aparecieron soldados y cargos militares del Ejército Nacional Revolucionario, como aquella que presenta a un oficial -de uniforme y armado- frente a un paisaje del río Yang-tsé en el que se aprecia un junco y montañas,²⁶² o aquella en la que aparecen un grupo de soldados y un general formados frente a una pagoda.²⁶³

²⁵⁸ La Universidad l’Aurore fue una institución privada y católica ubicada en Shanghái, fundada en 1903 por el jesuita chino Joseph Ma Xiangbo y algunos sacerdotes franceses. Aunque desde hacía varios años el gobierno francés tenía la intención de fundar una universidad francesa en la que se pudiera formar a traductores e intérpretes, no fue hasta ese momento cuando se combinaron los esfuerzos de los diplomáticos franceses y del Colegio de San Ignacio de Shanghái cuando se llevó a cabo. En 1903, la universidad abrió con apenas 24 estudiantes, aunque su número no hizo sino crecer en los años siguientes. Por discrepancias con el subdirector François Perrin en temática educativa y financiera, su fundador abandonó la institución para fundar la Universidad Católica de Fudan. L’Aurore siguió activa hasta la victoria maoísta, tras la que fue convertida en la Escuela Normal Superior del Este de China.

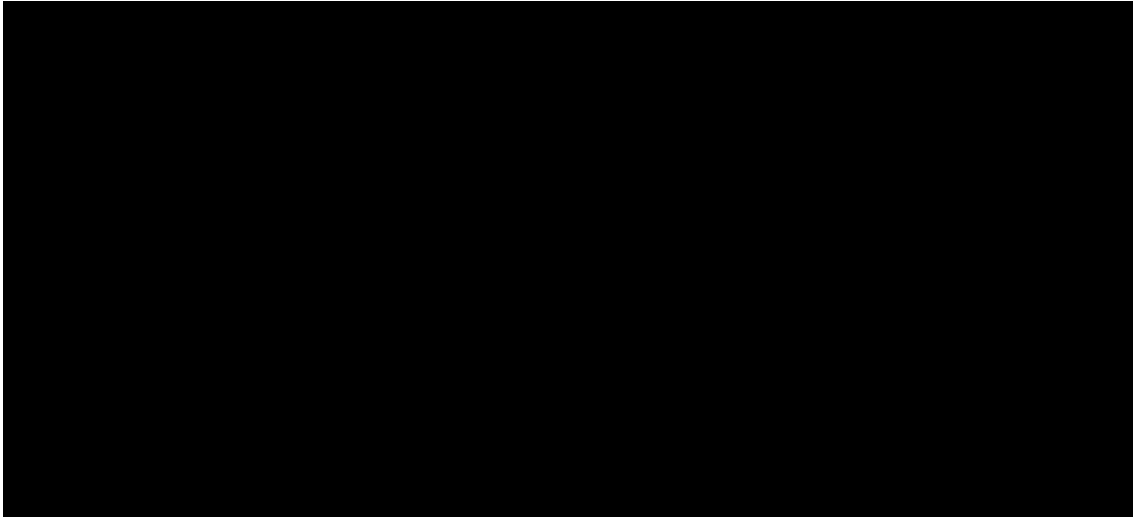
²⁵⁹ Chadourne, Marc. *Chine, op. cit.*, p. 147.

²⁶⁰ Ibidem, p. 33.

²⁶¹ Ibidem, p. 110.

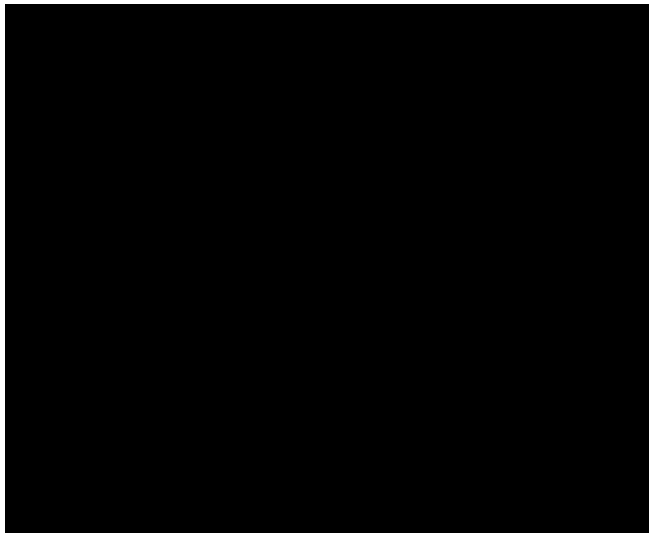
²⁶² Ibidem, p. 204.

²⁶³ Ibidem, p. 246.

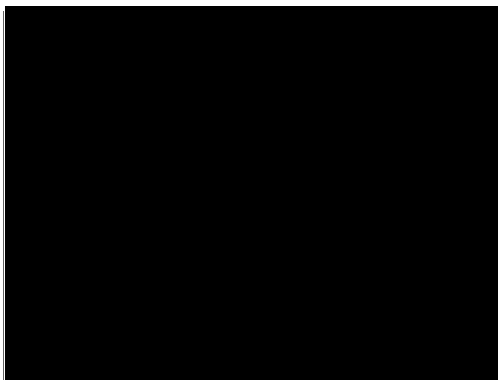


Diferentes representaciones de soldados y guardias en el libro.

En otras imágenes, aparecen también soldados-campesinos igualmente armados –en referencia a la revolución agraria,²⁶⁴ pero sin duda las imágenes más importantes y que muestran las simpatías políticas de Covarrubias en aquel momento son las que tienen que ver con el Generalísimo Chiang Kai-shek. De ellas, podemos destacar un sintético, aunque correcto retrato –uno de los varios que Covarrubias realizaría del personaje-²⁶⁵ o aquella escena que Bevan consideraba copiada de una fotografía y que da comienzo al capítulo “Nankín”.²⁶⁶ En esta, se representa la tumba-mausoleo del Sun Yat-Sen -fundador del KMT- situada en Nankín, realizada en hormigón armado y



A la izquierda, retrato del Generalísimo Chiang Kai-shek; a la derecha, campesinos armados.



que simula una montaña, acompañada de un tren de propaganda con la efigie de Sun Yat-Sen y banderas conmemorativas del partido; a ambos lados, varios soldados montan guardia.

Debido al éxito del libro, y, especialmente, de las ilustraciones, el libro sería traducido al inglés y al italiano el año siguiente.²⁶⁷

A la izquierda, soldados y tren de propaganda de Chiang Kai-shek frente a la tumba-mausoleo de Sun Yat-Sen en Nankín.

²⁶⁴ Chadourne, Marc. *Chine, op. cit.*, p.220.

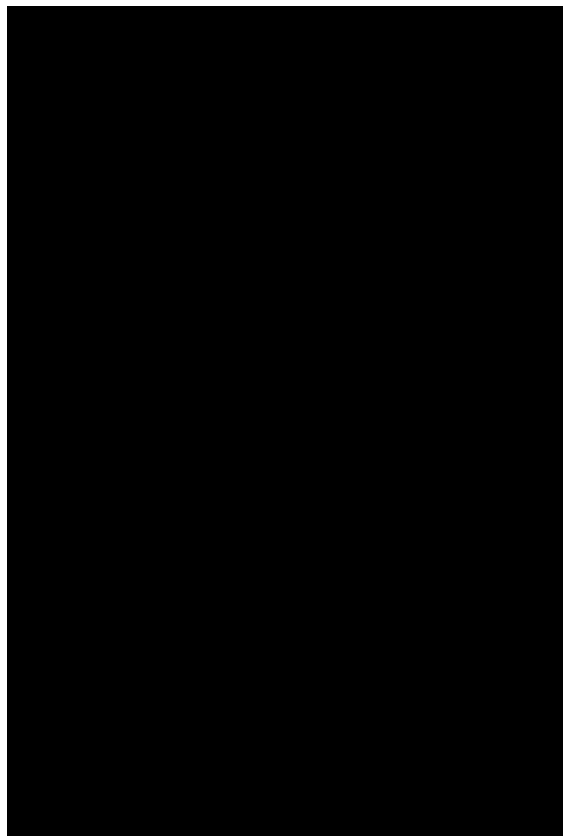
²⁶⁵ *Ibidem*, p. 167.

²⁶⁶ *Ibidem*, p.177.

²⁶⁷ Chadourne, Marc, *La Cina oggi*. Milán, V. Bompiani, 1932. Esta edición no contó con ilustraciones.

China (1932)

Como consecuencia del éxito cosechado por *Chine*, la editorial Covici-Friede encargó a Covarrubias la ilustración de una edición en inglés del libro,²⁶⁸ cuya traducción corrió a cargo de Harry Block, buen amigo de Covarrubias y que, no obstante, trabajaba habitualmente como editor para A.A. Knopf. En el contrato entre Covarrubias y la editorial, fechado el 26 de febrero de 1932, se especificaba que la nueva edición contaría con las 25 ilustraciones de *Chine*, pero que además el artista debería proveer al menos una nueva ilustración original, que tendría –o tendrían– que ser entregadas con la fecha límite del 15 de marzo de ese mismo año.²⁶⁹ Como puede observarse de estas fechas, se trató en esta ocasión de un trabajo rápido, pues para mayo de 1931 el libro ya estaba a la venta. Tanto el texto de Chadourne, como, especialmente, la traducción de Block, y, sobre todo, las ilustraciones de Covarrubias recibieron muy buenas reseñas,²⁷⁰ lo que contribuyó a acrecentar la fama tanto del autor como del



Portada de la edición americana.

ilustrador y dejó el nombre de Covarrubias asociado a la temática de ilustración China en Estados Unidos, motivo por el cual durante los próximos años le serían ofrecidos otros encargos similares. Además de las reseñas estadounidenses,²⁷¹ la reedición del libro fue también recogida en periódicos chinos; en ambos casos, las reseñas incluían reproducciones y versiones de las ilustraciones de Covarrubias y, de acuerdo con Bevan, esta sería la primera que muchos de los artistas chinos que recibirían influencia de la

²⁶⁸ Chadourne, Marc. *China*. Nueva York, Covici-Friede, 1932.

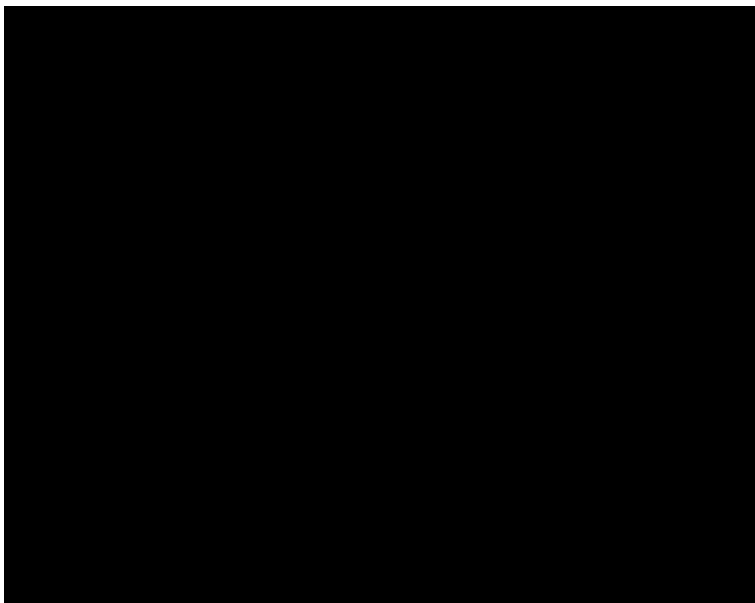
²⁶⁹ “I. The artist grants to the Publisher the right to publish a certain number of illustrations for the book CHINA, by Marc Chadourne. Twenty-five (25) of these illustrations have already appeared in the French edition of this work, and the Artist agrees to furnish at least one additional drawing for the English edition. II. The Artist further agrees to deliver all of these drawings on or before the 15th day of March, 1932.” “Contract for CHINA (ILLUSTRATIONS) with Miguel Covarrubias, date February 26th, 1932”. AMC, n°21290.

²⁷⁰ “The translator of China, Mr. Harry Block, has done wonders with an original text that must have taxed both patience and ingenuity and that surely required at some points a creative effort; and Miguel Covarrubias, whose impressions of Bali are already familiar to a certain public, has contributed profuse illustrations in his broad, yet severe and somehow magical style.” Tapley, Roberts. “China, by Marc Chadourne”, *The Bookman*, junio de 1932, p. 300.

²⁷¹ Otros ejemplos de reseña que incluían ilustraciones son *The Saturday Review of Literature*, vol. 8, n° 47, 11 de junio de 1932, p. 780; *The New York Times*, 7 de agosto de 1932, s.p.; *The New York Herald*, 18 de diciembre de 1932, p. 3.

obra del mexicano entrarían en contacto con su obra, como desarrollaremos más adelante.²⁷²

La portada de la edición americana fue esencialmente similar a la original, incluyendo la misma imagen de Xie Bingying y utilizando nuevamente el rojo como elemento de atención –esta vez, también en la bandera del KMT-; otras diferencias consisten en que recalca que el libro está ilustrado por Covarrubias (cosa que no sucedía en la portada original) y el Premio Gringoire, concedido poco antes de la publicación de esta edición. Aunque solo



Retratos de J.O.P. Bland y de una mujer madura.

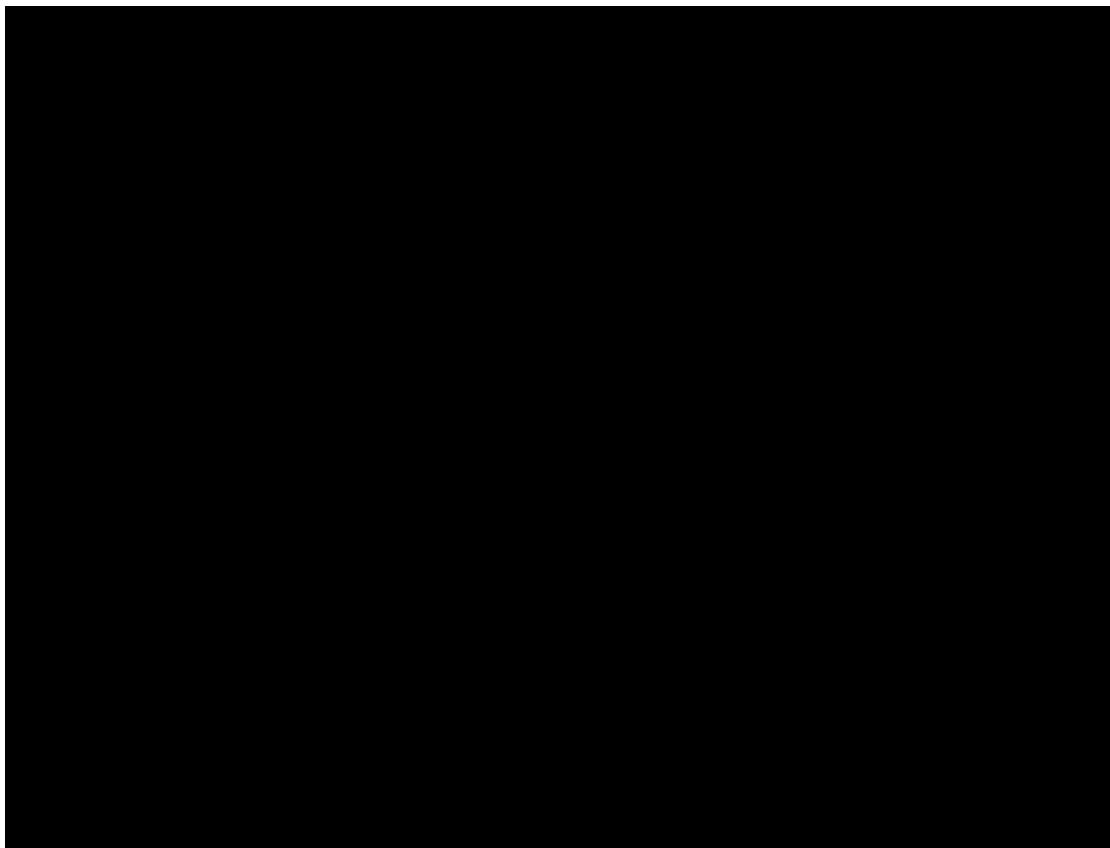
se le requería una ilustración nueva, Covarrubias se decidió por tres para la nueva edición: un retrato de perfil de una mujer madura, ataviada con *changshan* y un gran moño, un retrato de J.O.P Bland²⁷³ y un mapa de la región china, sumamente interesante, que se disponía en las guardas del libro, y en el que aparecen correctamente situadas regiones, países, provincias y ciudades.

El mapa de Covarrubias resulta, asimismo, un comentario político sobre últimas novedades territoriales del país: las fronteras de “Manchuria” coinciden, grosso modo, con las del estado títere de Manchukuo proclamado el 18 de febrero de 1932 –aunque utilizando la denominación de Manchuria parece no estar reconociendo su

²⁷² Según Bevan, la primera aparición de las ilustraciones de Covarrubias para China en una publicación china tuvo lugar en un artículo de Zhang Ruogu, en el que se reprodujeron cuatro de ellas -la del tren de propaganda de Chiang Kai-shek, el retrato del Generalísimo, el retrato de Xie Bingying y una de la Gran Muralla China-; más adelante, en Sinmay Zaw elegiría tres de las imágenes para ilustrar sus artículos en las revistas *Lunyu* (*Lunyu*, nº 13, 19 de marzo de 1933, p. 484) y *Shiritan* (Zaw, Sinmay, “Kefoloupisi”, *op. cit.*); las mismas tres imágenes aparecerían también en un artículo del periódico *The China Press* (“Caricaturist Covarrubias’ First Impression of Change in China is the Split Skirt”, *The China Press*, 3 de octubre de 1933, pp. 9, 11). Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in ...”, *op.cit.*, pp. 113-114.

²⁷³ John Otway Percy Bland (1863–1945) fue un funcionario, periodista y escritor británico que pasó buena parte de su vida trabajando en China, famoso por sus libros sobre la China tardoimperial. Bland llegó a China en 1883 como trabajador del sistema de aduanas, y más tarde se convertiría en el secretario y consejero de Sir Robert Hart, el Inspector General de Aduanas, lo que le llevaría a trabajar en Hankou, Cantón y Pekín; sería entonces cuando comenzase su deriva literaria. En 1896 se trasladó a Shanghái, en donde ocuparía un cargo importante en el ayuntamiento, pero que para su desgracia no estaba muy bien pagado, por lo que comenzó a trabajar como periodista *freelance* y corresponsal para varios medios, incluyendo *The Times*. No mucho después regresaría a Inglaterra y no volvería a China hasta 1920, esta vez ya con el objetivo de ganarse la vida como escritor especializado en temática china, habiendo ya publicado varios libros al respecto. Fue entonces cuando, en colaboración con Sin Edmund Blackhouse, publicó sus obras más conocidas y polémicas –por su posición reaccionaria-: *China under the Empress Dowager* (1910) y *Annals and Memoirs of the Court of Peking* (1914).

independencia-, el “Turquestán” incluye la provincia de Sinkiang, y sus fronteras se corresponden con las de la República del Turquestán Oriental, que se proclamaría año en rebeldía con respecto a China y las fronteras de Mongolia no corresponden a las de la República Popular de Mongolia, sino a las de la Mongolia anexionada por China, incluyendo de Tuvá. Por ello, podemos suponer que la fuente de este mapa pudo ser uno de los que habitualmente aparecían en la prensa, que igualmente presentaban modesta equivocaciones y suposiciones. De esta división, podemos aducir que Covarrubias dividió el mapa en regiones únicamente con afán pedagógico, como más tarde haría en los murales de la Exposición Internacional de San Francisco; asimismo, incluye también algunos elementos figurativos (camellos en las zonas desérticas; dos juncos y un vapor en el Pacífico) que repetiría más tarde en dichos murales.



A la derecha, mapa de la región china que aparece en las guardas del libro.

***Typee* (1935)**

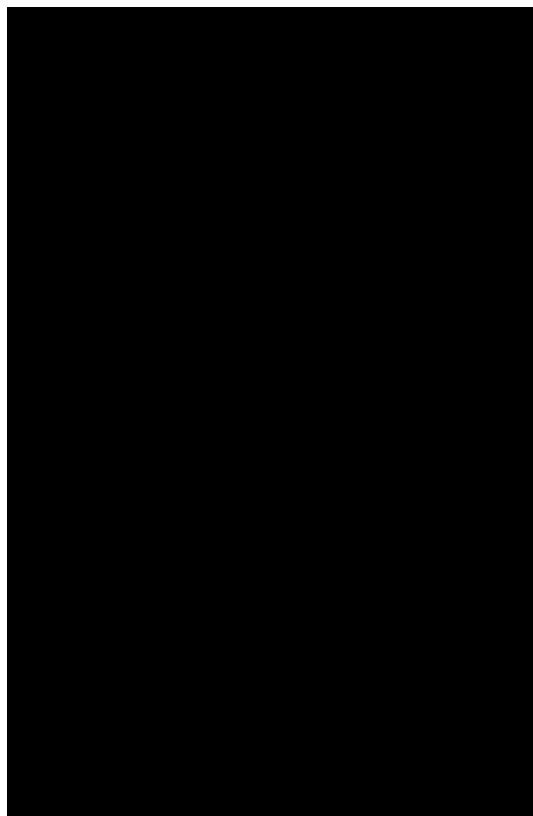
La edición ilustrada de 1935 de *Typee* fue la segunda colaboración de Covarrubias para The Limited Editions Club.²⁷⁴ El clásico de Melville, ambientado en las islas Marquesas (actual Polinesia Francesa), constituía un relato semiautobiográfico sobre las experiencias del autor en la isla de Nuku Hiva, en la provincia de Tai Pi Vai, durante 1842. Publicada en 1846, llegó a ser su obra más popular durante la vida del escritor-, el libro asentaría muchos de los tópicos sobre los Mares del Sur que luego explotarían autores como Robert Louis Stevenson o Jack London, como el canibalismo, la

²⁷⁴ Melville, Herman. *Typee a Romance of the South Seas*, *op. cit.*

simplicidad de la vida local, la belleza de las islas y la exuberancia de las mujeres nativas, todo ello ambientado dentro del arquetipo del “buen salvaje”.²⁷⁵

A pesar de la importancia del libro y de la calidad de sus ilustraciones, en la bibliografía preexistente se ofrece poca información sobre el mismo. No obstante, a través de la correspondencia entre Miguel Covarrubias y George Macy -el editor y director de The Limited Editions Club- podemos conocer algunos de los detalles del proceso de elaboración del libro, que pueden complementarse con los datos -de carácter promocional-²⁷⁶ ofrecidos por la propia editorial, así como con una serie de bocetos relacionados.

Covarrubias selló el contrato para el libro poco antes de su segundo viaje a Bali, compaginando la creación de las ilustraciones con su trabajo de campo en la isla. En un principio, se pactó la realización de 24 ilustraciones -doce de página completa y doce más pequeñas- a color, por las que se pagarían a Covarrubias mil dólares (500 por adelantado y 500 al recibir las obras), y que tendrían que ser enviadas antes del 1 de marzo de 1934.²⁷⁷ Como será habitual en los encargos posteriores de Covarrubias, el mexicano entregaría con retraso las



Frontispicio de la primera edición.

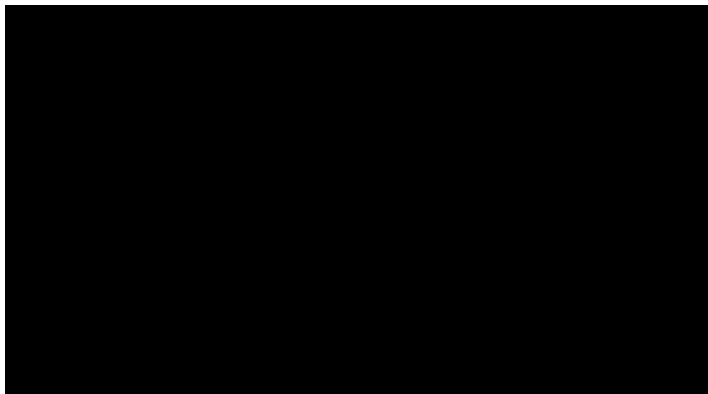
²⁷⁵ *Typee: A Peep at Polynesian Life* fue el primer libro del escritor americano Herman Melville, para el cual utilizó algunas de sus experiencias en la isla de Nuku Hiva, complementándolas con su imaginación y detalles procedentes de otros libros de viajes. Sediento de aventuras, Melville se embarcó varias veces en su juventud; la más famosa de ellas es la que en 1841 le llevó al ballenero Acushnet, que al año siguiente llegó a la isla de Nuku Hiva. A pesar de la fama de canibalismo de los habitantes de la isla, él y su compañero Toby Green decidieron desertar del ballenero, y permanecieron durante un mes con los nativos del valle de Tai Pi Vai, hasta que fue vendido a otro barco ballenero. Tras ser acusados de amotinamiento, estar encarcelado en Tahití, vagabundear por las Islas de la Sociedad y conocer Hawái, regresó a los Estados Unidos, tras casi cuatro años en los Mares del Sur. Viéndose de nuevo sin empleo, decidió relatar por escrito sus aventuras mediante esta novela, que se publicaría en 1846 y que se convertiría en un éxito instantáneo. Al año siguiente publicaría la secuela, *Omoo*, relatando sus aventuras en las Islas de la Sociedad.

²⁷⁶ Extraemos los mismos del boletín enviado a sus suscriptores por The Limited Editions Club para la promoción de *Typee*. “The Montly Letter of The Limited Editions Club”, number 75, agosto de 1935. Ejemplar conservado en el AMC, n.º 26516-26519.

²⁷⁷ “I send you this note to confirm the agreement we arrived at, whereby you are to make a set of illustrations for our edition of *Typee* by Herman Melville. These illustrations will be in color, one dozen full pages and one dozen smaller pictures; they are all to be delivered to us by March first of 1934. For your work, we will pay you one thousand dollars. I am attaching a check in advance now five hundred dollars, the remainder to be paid upon delivery of the pictures.” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 26 de diciembre de 1933, AMC, n.º 9754.

ilustraciones relativas a *Typee*, arguyendo en este caso problemas técnicos con las técnicas litográficas que se emplearían para las mismas.²⁷⁸

De manera excepcional, Covarrubias se ocuparía también de la peculiar encuadernación y decoración externa del libro, realizada en hojas de *tapa*²⁷⁹ decoradas con motivos artísticos de las Marquesas - aparentemente, provenientes de amuletos-.²⁸⁰ Algunos autores -Williams²⁸¹ y todos los que han seguido su biografía- sitúan a Covarrubias como el artífice y



El aspecto final del libro, encuadernado en tapa. Colección particular.

responsable de esta encuadernación, pero gracias a la correspondencia sabemos que se trató de una idea empresarial y que fue George Macy quien pidió a Covarrubias que consiguiera el material adecuado,²⁸² mérito que fue adecuadamente relatado y resaltado en los materiales promocionales.²⁸³ Así, se emplearon cientos de hojas de *tapa* - indonesia, y no polinesia como hubiera correspondido al libro-,²⁸⁴ que Covarrubias

²⁷⁸ “the two first drawings are the most difficult ones to make because, before I could send them I must be absolutely sure of the technique in which they must all be made. Since I first arrived I have been experimenting with the drawings and I have had to change my original idea. As you remember, I wanted to do them in a sort of lithographic technique with color in flat masses over the shaded areas. But I had not much success with this technique (...) then I was afraid that the real lithographic quality could not be obtained unless it was by real lithography.” Carta de Miguel Covarrubias a George Macy, 7 de febrero de 1934, AMC, n.º 9765.

²⁷⁹ La *tappa* o *tapa* es el nombre genérico que se aplica al tejido de corteza que se fabrica en diferentes islas del Pacífico y del Sudeste asiático. Suele estar hecho a partir de la corteza interior de la morera de papel, aunque en ocasiones se utiliza la del árbol del pan, el baniano o el palisandro del Pacífico. La *tapa* se fabrica a mano, habitualmente por las mujeres de la aldea, golpeando las diferentes tiras de corteza, hasta lograr una textura similar a la del papel. Después, suele ser decorada con motivos geométricos, animales y vegetales. Habitualmente, se utilizaba para la vestimenta, aunque también ha tenido otras funciones dentro de la vivienda tradicional; debido a lo laborioso de su fabricación, las mejores piezas están asociadas a funciones ceremoniales. Williams, Eric y Ivory, Carol S., *Adorning the World: Art of the Marquesas Islands*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2005, p. 135.

²⁸⁰ “It is also decorated with an authentic pattern by Miguel Covarrubias. [...] he had with him, luckily, some Marquesan luck charms, that he was drawing the binding design from a pattern suggested by these Marquesan designs” “The Monthly Letter of The Limited Editions Club”, *op. cit.*, p. 3.

²⁸¹ Williams, Adriana. *Covarrubias*, *op. cit.* p. 88.

²⁸² En diciembre de 1933, Macy escribe a Covarrubias diciendo que creen que lo mejor sería encuadernar este libro en *tapa*, y que si podría hacer lo posible para conseguirlo; además, le envía un libro encuadernado en “*tappa mexicana*” para que compruebe la idoneidad del asunto. Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 26 de diciembre de 1933, AMC, n.º 9754.

²⁸³ “Since *tappa* certainly cannot be obtained in the more civilized countries, it was necessary that Miguel Covarrubias assist us in obtaining it.” “The Monthly Letter of The Limited Editions Club”, *op. cit.*, p. 3

²⁸⁴ “And it was in the East Indies that your piece of *tappa* was made. (...) He could not find it in sufficient quantities in the South Seas, he did find it in sufficient quantities in Java and Bali.” “The Monthly Letter of The Limited Editions Club”, *op. cit.*, p. 3.

encargó a un comerciante chino de Denpasar (Bali) llamado Tija Boen Hien,²⁸⁵ y que luego serían decoradas con un diseño de Covarrubias.²⁸⁶

Aunque el libro debía haber estado listo para finales de 1934, hubo numerosos contratiempos. Por una parte, estuvo el retraso por parte de Covarrubias al entregar las imágenes -algo que se repetirá constantemente y de manera cada vez más grave a lo largo de su obra-, que atribuyó a las dificultades de las técnicas litográficas elegidas. Por otro lado, hubo bastantes problemas para conseguir que suficientes hojas de *tapa* de la calidad adecuada llegasen hasta Nueva York,²⁸⁷ y, por último, toda una serie de pruebas de imprenta salieron mal.²⁸⁸ Así, aunque los deberes de Covarrubias para con la editorial -realizar las ilustraciones y firmar los ejemplares- habían terminado para diciembre de 1934,²⁸⁹ los primeros ejemplares del libro se imprimieron en agosto de 1935,²⁹⁰ llegando a los suscriptores en los meses siguientes. Finalmente, el libro, de 440 páginas y 24 ilustraciones a color – incluyendo la de frontispicio-, se imprimió con gran calidad en The Harbor Press, utilizando la clásica tipografía Garamond.²⁹¹ Macy consideró la obra como “uno de los libros más refinados que hemos publicado”.²⁹²

La estrategia promocional del libro utilizada por The Limited Editions Club hizo creer a sus suscriptores que las ilustraciones del libro habían sido creadas in situ -cosa que, como se mencionó en un capítulo anterior, sabemos que no pudo ser así-, y que Miguel Covarrubias habría viajado ex profeso a los Mares del Sur, pasando un tiempo ahí.²⁹³

²⁸⁵ En la gestión ayudarían Jack y Katharine Mershon -que trabaron amistad con Covarrubias durante su estancia en la isla-, ya que Covarrubias tuvo que regresar a Nueva York sin haber acabado de solucionar este asunto. Por las piezas se pagarían 175 florines de las Indias Orientales. Covarrubias debió ser cliente habitual de este comerciante chino, ya que buena parte de sus bocetos balineses -y chinos, que datan de los mismos años- están realizados en papel adquirido en su comercio, que cuenta con la correspondiente marca de agua. “So he entrusted the task of getting hundreds of sheets of tappa to a Chinese merchant in Bali name Tija Boen Hien. (...) It is also decorated with an authentic pattern by Miguel Covarrubias. (...) he had with him, luckily, some Marquesan luck charms, that he was drawing the binding design from a pattern suggested by these Marquesan designs” “The Monthly Letter of The Limited Editions Club”, *op. cit.*, p. 3. “I am sending you with this note a draft on Java, for 175 guilders, payable to Tija Boen Hien. I hope you will rush it to your friends in Bali by air mail, with the request that the package be sent to us promptly and securely.” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 30 de octubre de 1934, AMC, n.º 9756.

²⁸⁶ “It is also decorated with an authentic pattern by Miguel Covarrubias. (...) he was drawing the binding design from a pattern suggested by these Marquesan designs.” “The Monthly Letter of The Limited Editions Club”, *op. cit.*, p. 3.

²⁸⁷ En un primer momento, Covarrubias temía no conseguir suficientes hojas de *tapa* y advirtió a Macy que estas son de tamaño irregular y podrían tener agujeros. Más adelante, la partida de Miguel de Bali complicó la gestión, aunque ya había dejado realizado el encargo. Carta de Miguel Covarrubias a George Macy, 7 de febrero de 1934, AMC, n.º 9765.

²⁸⁸ “We have finally received the tapa from Bali. (...) Within the next several weeks, I expect to have complete proofs of the reproductions of the illustrations; thus far, they have not been good (...)” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 5 de abril de 1935, AMC, n.º 9758.

²⁸⁹ “I understand that you have sent the sheets containing your signature to the Harbor Press, which means that you are officially through with your work upon Typee.” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 20 de diciembre de 1934, AMC, n.º 9757.

²⁹⁰ “I am rushing to you today one the first copies of Typee to come from the bindery. I am delighted with it (...) I hope you will like it too.” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 20 de agosto de 1935, AMC, n.º 9759.

²⁹¹ “The Monthly Letter of The Limited Editions Club”, *op. cit.*, p. 2.

²⁹² Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 20 de agosto de 1935, AMC, n.º 9759.

²⁹³ “He has spent a good deal of his time in the South Seas”, “Then we proceeded to commission Miguel Covarrubias to make the illustrations. And he proceeded to sail for the South Seas promptly, with a happy heart indeed” “The Monthly Letter of The Limited Editions Club”, *op. cit.*, pp. 1-2.

Como tratamos en un capítulo anterior, sabemos que esto no pudo ser así, y que probablemente se exagerasen otros aspectos del libro en aras de dotarlo de un mayor exotismo; entre ellos, podemos destacar la mencionada “genialidad” de Covarrubias al elegir como cubierta la *tapa* -que fue resaltada como la mayor y mejor particularidad del libro-,²⁹⁴ o una supuesta historia tras la decoración de la misma, con incluye amuletos marquesanos.²⁹⁵

Aunque, el comentario promocional da a entender que Covarrubias visitó “a los nativos”, revela igualmente que Covarrubias visitó bibliotecas para consultar como eran estos en la época de Melville;²⁹⁶ a nuestro juicio, esta debe haber sido la principal forma de documentación de Covarrubias –la bibliográfica-, pues se repetirá en ocasiones posteriores. No obstante si tenemos en cuenta que Covarrubias pasó la mayor parte del tiempo de realización de la obra en Bali -donde no existían grandes bibliotecas especializadas más allá

de las colecciones particulares-, y que el contrato solo se

confirmó una vez estaba ya en la isla, es posible que realizase el trabajo de campo a partir de libros o fotografías que llevase consigo, adquiridos quizás en Nueva York antes de su partida. Seguramente, durante el camino de vuelta pudiera matizar algunos detalles gracias a nuevos materiales, ya que no conocemos con detalle las actividades

²⁹⁴ “But is the binding of this book which causes our pulses to beat madly (...) The binding is unique” “The Monthly Letter of The Limited Editions Club”, *op. cit.*, p. 3.

²⁹⁵ “ (...) he had with him, luckily, some Marquesan luck charms, that he was drawing the binding design from a pattern suggested by these Marquesan designs.” “The Monthly Letter of The Limited Editions Club”, *op. cit.*, p. 3.

²⁹⁶ “The artist has studied the natives themselves, and he has taken himself to libraries for consultation of the get-up of the natives in the days when Melville was among them” “The Monthly Letter of The Limited Editions Club”, *op. cit.*, p. 2.

que llevó a cabo entonces,²⁹⁷ que fácilmente podrían haber sido rematados una vez de vuelta en Estados Unidos, en donde había numerosas bibliotecas especializadas y museos con buenas colecciones de arte de las islas Marquesas, como el Museo de Historia Natural de Nueva York o el Field Museum de Chicago.

Debido a la exactitud y minuciosidad con las que Covarrubias representó algunas manifestaciones artísticas de las Marquesas, no cabe duda que utilizó para ello bibliografía específica. De hecho, Covarrubias poseyó –al menos, en parte–, los grabados de una edición bilingüe del *Voyage pittoresque* de Dumont D'Urville,²⁹⁸ que seguramente le sirvieron de inspiración para algunas ilustraciones, como se aprecia en las imágenes.

²⁹⁷ Williams cita una carta de Covarrubias a Henry Allen Moe –el responsable de la beca Guggenheim– fechada en junio de 1934 y enviada desde Batavia (Yakarta), Java, en cuya biblioteca Covarrubias se habría detenido a investigar. Carta citada en Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali, op. cit.*, pp. 34, 137.

²⁹⁸ Aunque está incompleto, las láminas conservadas en el AMC probablemente proceden de Dumont D'Urville, Jules. *Viaje Pintoresco Alrededor del Mundo: Resumen General de los viajes y descubrimientos de Magallanes, Tasman, Dampier, Anson, Byron, Wallis, Carteret, Bougainville, Cook, Lapérouse, G. Bligh, Vancouver, D'Entrecasteaux, Wilson, Baudin, Flinders, Krusenstern, Porter, Kotzebue, Paulding, Beechey, Dumont D'Urville, Lutke, Dillon, Laplace, B. Morrell, Etc.* Barcelona, Imprenta y Librería de Juan Oliveres, 1841, con ilustraciones de M. Sainson. Covarrubias conservó grabados relativos a Nueva Zelanda, Filipinas, Papúa, Fiyi, Tonga, Nueva Caledonia, Islas Carolinas, Islas de la Sociedad, Islas Marquesas, Hawái, Islas del Estrecho de Torres, Australia, Timor, Célebes, Madura, Bali y Java. Jules Sébastien César Dumont d'Urville (1790-1842), fue un oficial naval, geógrafo, explorador y botánico francés, famoso por sus viajes de exploración en el Pacífico, Australia y la Antártida –llegando a reclamar por primera vez el Polo Sur Magnético para Francia–, cuyas narraciones fueron publicadas por el gobierno francés y constituyeron durante mucho tiempo la obra de referencia para numerosas especies y territorios. Apasionado de los estudios y de los viajes de Bougainville y Cook, se enroló en la marina para recorrer mundo; hablaba francés, latín, griego, alemán, italiano, ruso, chino y hebreo y a lo largo de sus viajes adquirió rudimentos de numerosas lenguas de Oceanía. Tras un primer viaje por las Islas Griegas y el Mar Negro –en el que adquirió la recién descubierta Venus de Milo para el Gobierno Francés–, partió al fin a un primer viaje de exploración el Pacífico Sur a bordo de la *Coquille* (1822-1825), con el objetivo de recabar información científica y estratégica para Francia. En este viaje visitaron las costas de Chile y Perú, las Malvinas, las islas Gilbert –a las que se dio nombre por primera vez– y otras islas del Pacífico, Nueva Guinea, Nueva Zelanda y Australia, llevando a cabo una encomiable labor botánica y entomóloga, trayendo a Francia más de 4200 especies diferentes, de las que más de la cuarta parte eran previamente desconocidas. Nada más regresar a Francia, propuesto una nueva expedición, que duraría cinco años y para la que se rebautizaría al barco anterior como *Astrolabe*; esta tenía la misión de realizar campañas de reconocimiento en Nueva Guinea, Nueva Zelanda y otras islas, además de encontrar los restos mortales de La Perouse. En esta expedición realizaron numerosos levantamientos cartográficos –muchos, inéditos– y descubrimientos científicos en Nueva Zelanda, Tonga, Fiyi, Nueva Caledonia, Nueva Guinea, Islas Salomón, Islas Carolinas e islas Molucas. Las ingentes colecciones provenientes del viaje fueron depositadas en el Museo de Historia Natural y el Museo Marítimo. Tras unos años en desgracia –aumentada por su mala salud y por su arisco carácter, además de la pérdida de varios hijos–, consiguió encontrar un hueco en la exploración del Pacífico y así encontrar una excusa que le permitiera volver al mar: en 1837, el *Astrolabe* emprendería un peligroso viaje de cuatro años cuyo objetivo era alcanzar y reclamar para Francia el Polo Sur Magnético, en competencia con el Reino Unido y los Estados Unidos. Además de lograr su objetivo, a consta de numerosas pérdidas humanas, realizaron también viajes de exploración por Tasmania, Nueva Zelanda, las Islas Marquesas, Tahití, Samoa, las islas Viti, las islas Salomón, las islas Carolinas, las Islas del Estrecho de Torres, Palau, Mindanao, Célebes, Timor y las islas Molucas, entre otros lugares. De regreso a Francia, en 1942, Dumont y su familia fallecerían en el primer accidente de tren de la Historia de Francia. Los relatos de sus viajes fueron publicados en 30 volúmenes, de los cuales seis eran ilustraciones, –algunos de ellos, póstumos–; además, publicó numerosos artículos en diarios y revistas científicas y escribió la primera novela de ficción sobre maoríes.

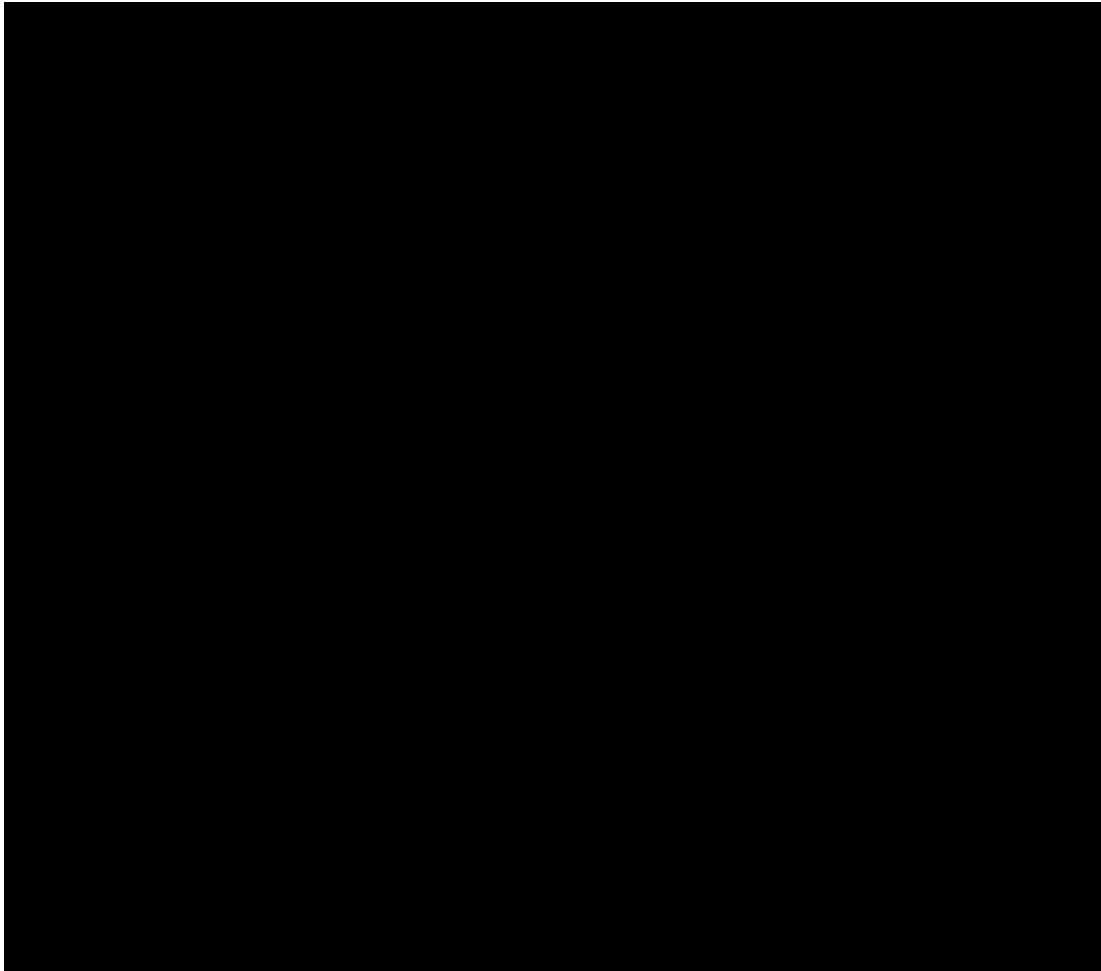
Aunque en su colección personal no se conservan demasiados materiales al respecto - no debemos olvidar que, a lo largo de las décadas, la colección sufriría numerosos descartes-, es más que posible que usara algunas de las muchas obras específicas escritas sobre el arte de las Marquesas, como los estudios del matrimonio Handy o de Ralph Linton -con quien años más tarde trabajaría- para el Museo Bishop,²⁹⁹ o como algunos de los relatos históricos de visitantes de las Marquesas -como los de Cook, Dumont d'Urville, Kruzenstern o Langsdorff-,³⁰⁰ ricamente ilustrados con imágenes que prestaron gran atención a uno de los aspectos que mejor se encuentra reproducido en la obra de Covarrubias: el tatuaje. Al respecto, sabemos que, como mínimo consultó y reprodujo con sumo cuidado dos obras al respecto, recientes y de gran actualidad: en primer lugar, ensayó -aunque finalmente no las utilizó- copiando algunas ilustraciones reproducidas en *Atolls of the Sun* (1922),³⁰¹ de Frederick O' Brien, un libro de viajes por numerosas islas del Pacífico del que el mexicano conservó algunas páginas en su archivo personal -como se aprecia en las imágenes; en segundo, y más importante, tomó numerosas fotografías -otra de sus prácticas habituales- que luego utilizó para ensayos y bocetos de las ilustraciones de Karl von den Steinen en *Die Marquesaner Und Ihre Kunst* (1925),³⁰² el principal estudio hasta el momento sobre el tatuaje polinesio.

²⁹⁹ Como resultado de la Bayard Dominick Expedition, el Museo Bernice P. Bishop de Honolulu publicó toda una serie de monografías sobre las islas del Pacífico. Creemos que a Covarrubias pudieron serle especialmente útiles las siguientes: Handy, Willowdean Chatterson, *Tattooing in the Marquesas*. Honolulu, Bishop Museum Press, 1922; Handy, E. S. Craighill, *The Native Culture in the Marquesas*, Honolulu, Bishop Museum Press, 1923; Linton, Ralph, "The material culture of the Marquesas Islands", *Bernice P. Bishop Museum bulletin*, vol. 8, n° 5, 1923; Linton, Ralph, "Archaeology of the Marquesas Islands", *Bernice P. Bishop Museum bulletin*, vol. 10, n° 23, 1925; Handy, Willowdean Chatterson, *String Figures from the Marquesas and Society Islands*, Honolulu, Bishop Museum Press, 1925.

³⁰⁰ Cook, James, *A voyage towards the South Pole, and round the World: Performed in His Majesty's Ships the resolution and adventure, in the years 1772, 1773, 1774, and 1775*, Londres, W. Strahan y T. Cadell, 1777 -con ilustraciones de William Hodges-; Dumont D'Urville, Jules Sébastien César y Jaquinot, Charles Héctor. *Voyage au Pole Sud et dans L'océanie sur les corvettes L'astrolabe et La Zé lé e: Exé cuté par ordre du Roi pendant les anné es 1837-1838-1839-1840*. París, Gide, 1841 -con ilustraciones de Louis Le Breton-; Kruzenstern, Iván Fiódorovich, *Voyage round the World, in the years 1803, 1804, 1805 & 1806: By order of His Imperial Majesty Alexander the First, on board the Ships Nadeshda and Neva, Under the command of Captain A.j. Von Kruzenstern*, Londres, J. Murray, 1813 -con ilustraciones de Wilhem Gottlieb Tilesius von Tilenau-; Langsdorff, Georg Heinrich. *Voyages and Travels in Various Parts of the World: During the Years 1803, 1804, 1805, 1806, and 1807*. Londres, H. Colburn, 1813.

³⁰¹ O'Brien, Frederick, *Atolls of the Sun*. Nueva York, Century Co, 1922.

³⁰² Von den Steinen, Karl, *Die Marquesaner Und Ihre Kunst: Studien Über Die Entwicklung Primitiver Sü dseeornamentik Nach Eigenen Reiseergebnissen Und Dem Material Der Museen*. Berlín, Dietrich Reimer, 1925. Karl von den Steinen (1855-1929) fue un médico, explorador y etnólogo alemán que llevó a cabo importantes exploraciones en el centro de Brasil, y que por ello es considerado como uno de los padres de etnología brasileña. Además, tomó parte en la primera expedición polar alemana y realizó una expedición a las Islas Marquesas, de la cual derivó uno de los más importantes estudios sobre el tatuaje polinesio, cuyas ilustraciones se han convertido en las canónicas sobre este ámbito.



Arriba, grabados y fotografía de *Atolls of the Sun* (1922), de Frederick O' Brien, conservadas en el AMC (respectivamente, sin numerar, n° 15925 y sin numerar); abajo, bocetos que Covarrubias realizó a partir de dicho libro (AMC, n° 25988, 25989 y 25987).

En las 24 ilustraciones definitivas del libro,³⁰³ Covarrubias combinó ilustraciones de paisajes con las de personajes, muchas veces realizando actividades habituales de la vida cotidiana en Tai Pi Vai, como la fabricación de la *tapa* o la realización de un tatuaje. En términos generales, puede establecerse que estas ilustraciones comparten un carácter humano-narrativo, pero presentando también un enorme interés artístico y antropológico por la exquisitez y lo correcto de sus detalles,

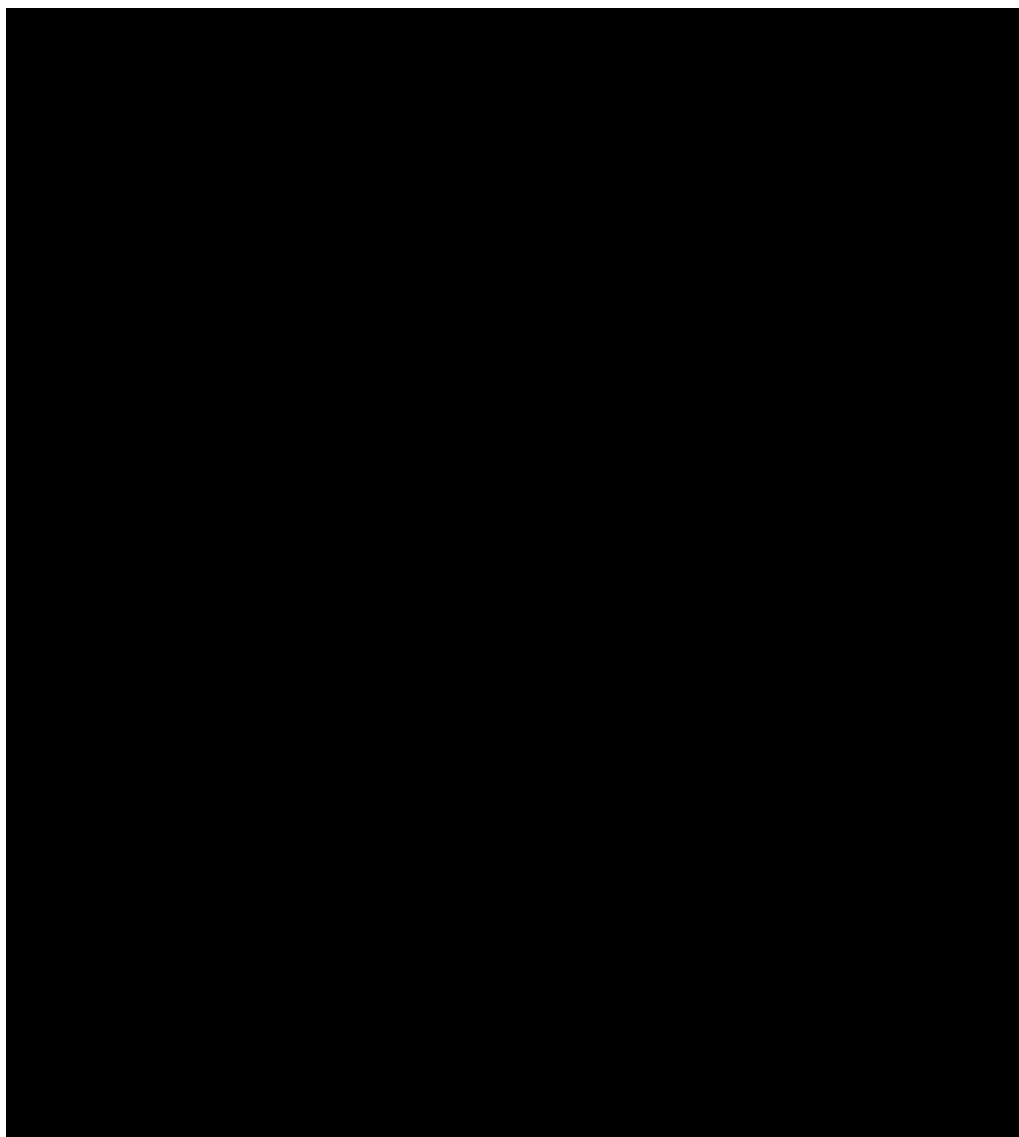


Mujeres marquesanas realizando tapa en Typee.

³⁰³ Aunque originalmente se establecía que doce imágenes ocuparían una página entera y las restantes serían mucho más pequeñas, las diferencias de tamaño entre unas y otras fueron mucho menos notables en la edición original.

especialmente en lo que respecta a las artes nativas. Macy presentaría a los suscriptores las ilustraciones en los siguientes términos:

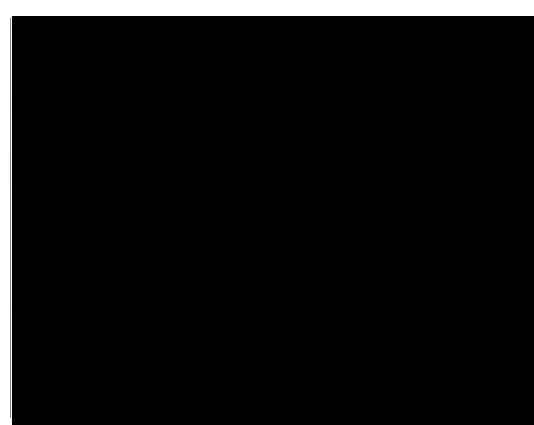
En estas imágenes la atmósfera de las Islas Marquesas es capturada a través de los exóticos, únicos y gratificantes colores con que este joven artista mexicano utiliza en sus pinturas. En esta serie de ilustraciones, la exuberante vegetación tropical y las aguas azul oscuro de las Islas Marquesas conmueven el alma y complacen al ojo (...) En las pinturas que ha realizado, sus cuerpos están tatuados con temibles y adorables patrones, sus alrededores están representados con una verosimilitud que realza su belleza.³⁰⁴



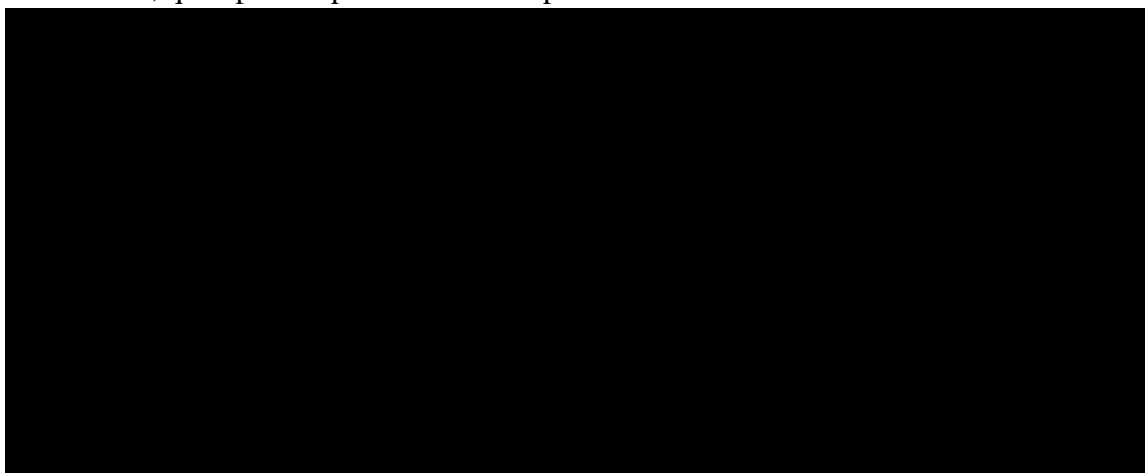
Arriba, diversas fotografías que Covarrubias tomó de Die Marquesaner Und Ihre Kunst (1925), especialmente de manos y cuerpos (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, fotografía con motivos de tatuajes del mismo libro, y tres bocetos que muestran cómo Covarrubias copió los motivos (AMC, n° 16008, 01981 y 25960). A la derecha, tres bocetos en los que se observa cómo aplicó estos motivos a formas humanas (AMC, n° 25980, 25981 y 16009).

³⁰⁴ “The Monthly Letter of The Limited Editions Club”, *op. cit.*, p. 2.

En la realización de paisajes, cabe mencionar que Covarrubias utilizó técnicas y tonos muy similares a los empleados en su pinturas balinesas, reproduciendo elementos comunes de la vegetación de Bali y las Marquesas, como pueden ser los cocoteros o los banianos; idéntica distribución del espacio entre vegetación, viviendas y seres humanos se observa también si se comparan las escenas de la vida cotidiana balinesa y marquesana,³⁰⁵ y asimismo, los nativos serán representados tanto en interiores como en exteriores. No obstante, en esa ocasión tendrán una mayor importancia las escenas marítimas y de costa, incluyendo aquellas que representan al barco y a los marineros americanos, que apenas aparecen en unas pocas ilustraciones.



Sobre y bajo estas líneas, diferentes escenas relacionadas con el barco del protagonista y los marineros que aparecen en Typee.



Así, la mayoría de ilustraciones, hacen referencia al paisaje y a los habitantes de Tai Pi Vai, combinando los elementos naturales con escenas aldeanas en la que representa, elementos como canoas y casas tradicionales, que aparecen dispersas como era costumbre en el urbanismo tradicional.³⁰⁶

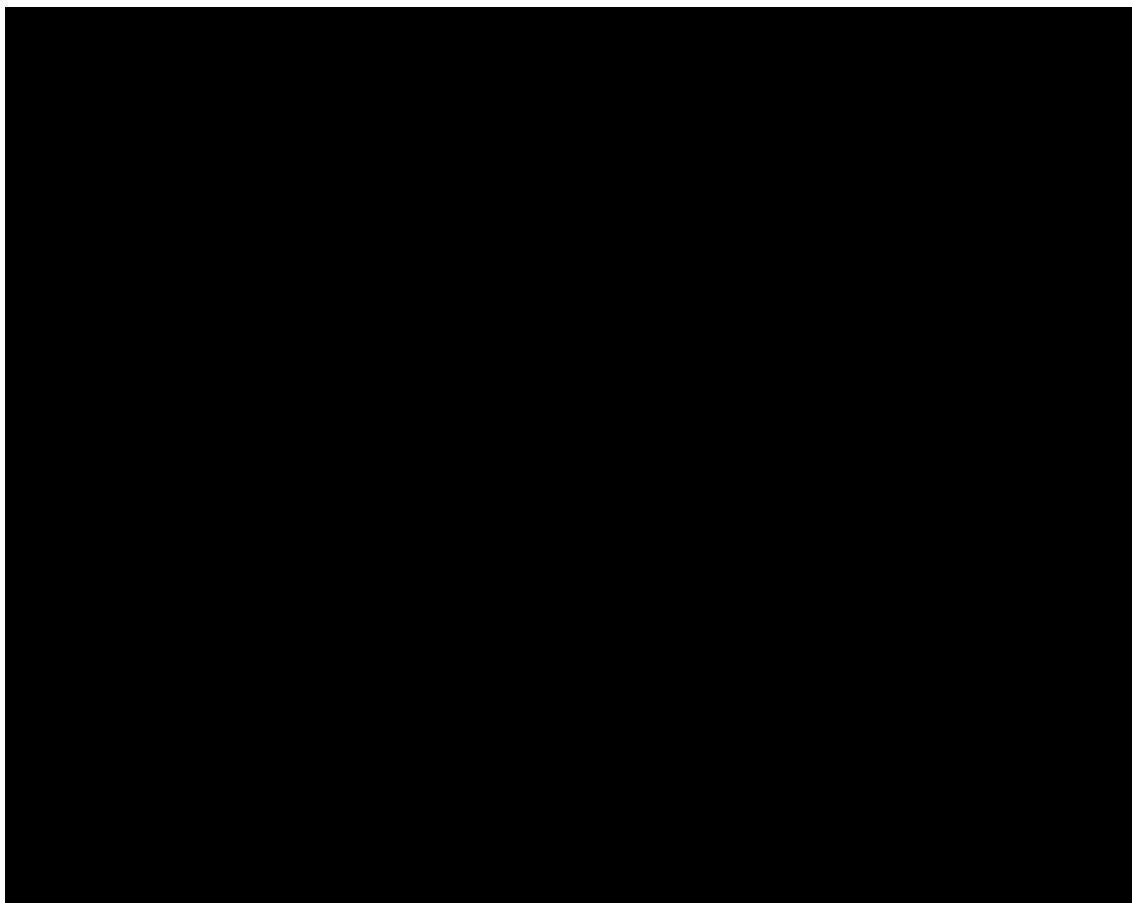
En cuanto a la representación de los nativos, Covarrubias realiza un diferente tratamiento de los mismos. Por una parte, las mujeres son representadas de una forma bastante similar a las balinesas que retratase Covarrubias en este mismo periodo -con las correspondientes variaciones culturales en cuanto a atuendo y peinado-, sin seguir las representaciones históricas de las mismas, que las presentan en actitudes mucho menos sensuales y con los cabellos recogidos;³⁰⁷ por este motivo, es probable que los

³⁰⁵ Debemos destacar que estas ilustraciones son también muy similares a las que realizará poco tiempo después para la obra *Green Mansions*, ambientada a finales del siglo XIX en la Guayana amazónica. Hudson, William Henry, *Green Mansions*. Nueva York, The Heritage Press, 1937.

³⁰⁶ Las casas marquesanas no se construían juntas, a la manera de aldea, sino distribuidas a lo largo de cada uno de los valles; lo habitual era que las casas de los sacerdotes se construyeran en la zona más alta. El modelo habitual consistía en una cabaña realizada en madera, bambú y con un tejado de paja a dos aguas, levantada sobre un basamento de piedra (*paepae*). Williams, Eric y Ivory, Carol. *Adorning the World: Art of the Marquesas Islands*, *op. cit.*, p. 8.

³⁰⁷ Kruzenstern, Iván Fiódorovich. *Voyage round the World ...*, *op. cit.*

referentes más inmediatos de Covarrubias a este respecto fueran las fotografías de revistas como *The National Geographic*, o, quizás las obras de uno de los pobladores más ilustres de las Marquesas, Paul Gauguin. En las diferentes escenas, las nativas aparecen semidesnudas y realizando actividades cotidianas, como bailando, partiendo cocos, fabricando *tapa*, peinándose, nadando hacia los barcos o bañándose, en actitudes que -como se ha mencionado-recuerdan sobremanera a las de las jóvenes balinesas que Covarrubias pintó no mucho antes.



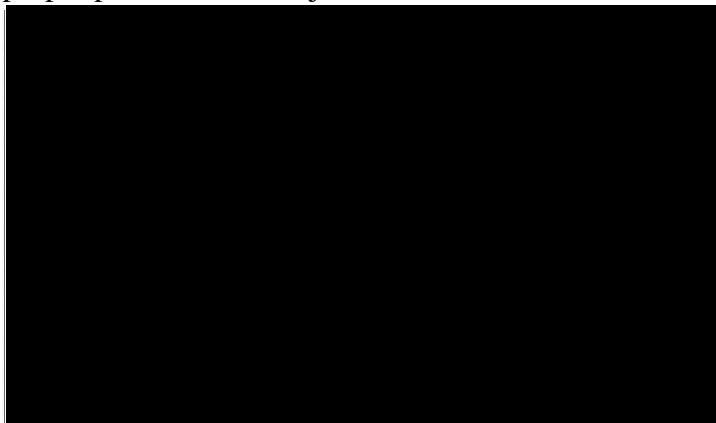
Diferentes escenas naturales y aldeanas de Typee.

En cuanto a los hombres, estos son representados con un detalle y concreción mucho mayores, prestando enorme atención a los minuciosos y exhaustivos tatuajes que ocupaban casi la totalidad de sus cuerpos.³⁰⁸ A juzgar por la gran cantidad de bocetos que protagonizan, los tatuajes supusieron un verdadero quebradero de cabeza para Covarrubias,³⁰⁹ quien acabó por utilizar en los personajes sus propios diseños, para los

³⁰⁸ De las diferentes manifestaciones artísticas marquesanas, los tatuajes fueron las que más llamaron la atención de los visitantes extranjeros. Casi todos los marquesanos portaban una gran cantidad de tatuajes, que variaban en número y disposición según la edad, sexo y rango del portador. Mientras que las mujeres solían limitar su uso a hombros y extremidades superiores, algunos hombres estaban casi completamente tatuados de los pies a la cabeza; esto, no obstante, se limitaba a las clases dirigentes y militares, pues conllevaba un considerable tiempo, resistencia física al dolor y potencial económico el ser capaces de albergar tal cantidad de tatuajes. Williams, Eric y Ivory, Carol S. *Adorning the World: Art of the Marquesas Islands*, *op. cit.*, pp. 17, 56.

³⁰⁹ Se conservan numerosos bocetos que atestiguan el interés de Covarrubias por el arte del tatuaje. Puesto que algunos de los bocetos están centrados en brazos y piernas, quizás pudieron haber sido copiados de las

que reutilizó elementos reales de diferentes tatuajes marquesanos. Con la excepción de un joven portador de cocos, todos los hombres marquesanos representados por Covarrubias muestran abundantes tatuajes; el mexicano dedicó incluso una ilustración al propio proceso del tatuaje.



Arriba, ilustración de Typee que muestra el doloroso proceso de tatuaje; abajo, boceto preparatorio para la misma (AMC, n° 16005).

En muchas de las ilustraciones, los marquesanos aparecen portando un peinado característico que llamó mucho la atención de viajeros y militares, y que recibe el nombre *tauike*, consistiendo en el afeitado del centro de la cabeza, peinando el cabello restante en dos pequeños moños de forma cónica que se sujetaban mediante tiras de *tapa*.³¹⁰ Además, llama la atención la ilustración de un gran jefe (*haka'iki*)³¹¹ -que debido a la postura inusual, de pose, podría haber sido copiada de algunos de los grabados de von Tilenau-, que aparece erguido y mostrando su cuerpo completamente tatuado a la par que ciertos objetos que denotan su alto rango, como un espectacular tocado de plumas (*pa'e ku'a*),³¹² y un bastón de mando

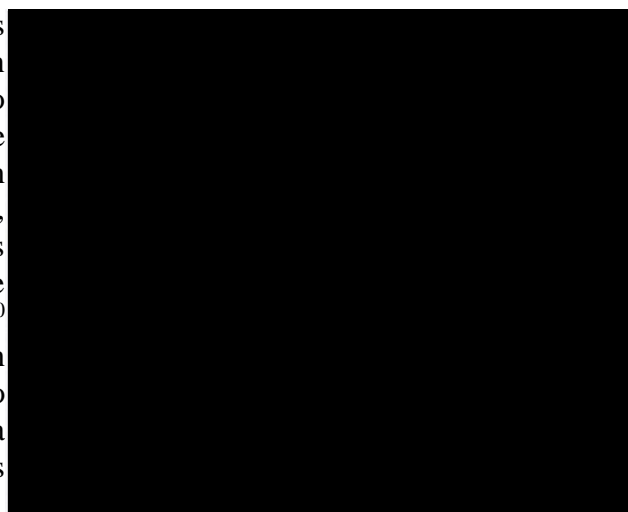


Ilustración de Typee que muestra a un aldeano que carga cocos y plátanos; a la derecha, fotografías del AMC en las que se pudo haber basado (AMC, sin numerar).

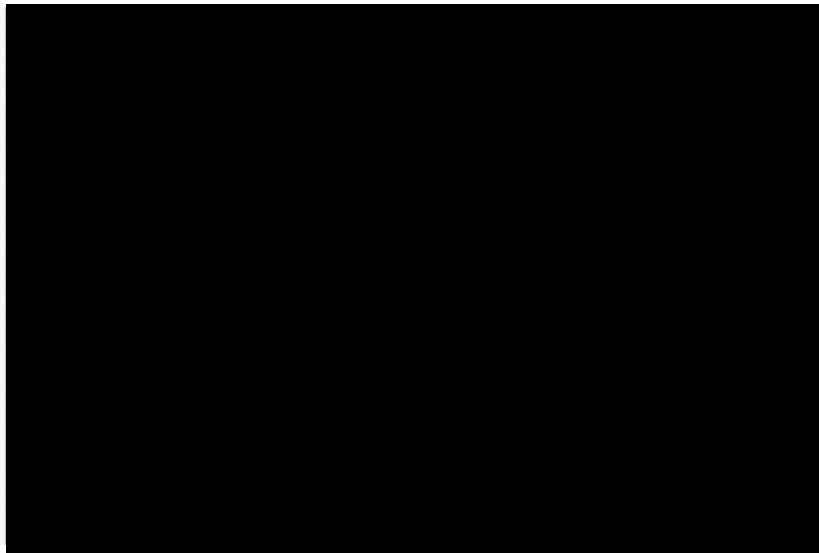
esculturas de miembros tatuados que todavía hoy constituyen uno de los principales misterios del estudio de arte de las Marquesas. *Ibíd.*, pp. 49-50.

³¹⁰ *Ibíd.*, p. 57.

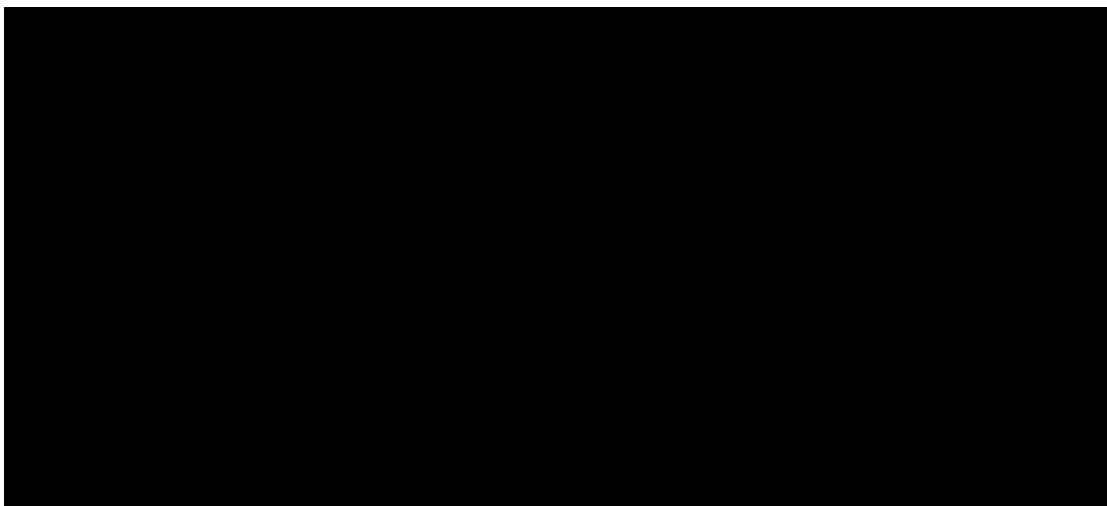
³¹¹ La sociedad marquesana seguía el modelo de jerarquía polinesia, aunque con unas reglas menos rígidas que en otros archipiélagos. Los jefes, al ser considerados como los descendientes más directos de los dioses, ostentaban el poder y tenían autoridad militar y religiosa sobre el pueblo llano, controlando los recursos y actividades comunales, como las festividades religiosas, las cosechas y las campañas militares. *Ibíd.*, pp. 7-8.

³¹² Las versiones más especulares de estos tocados se componían de varias partes diferenciadas que luego se lucían juntas, y se llevaban en fiestas, festividades religiosas y otros eventos importantes, generalmente por hombres, aunque también en ocasiones por mujeres. Entre los diferentes materiales que los componen destacan la corteza, la fibra de coco, las plumas de diferentes tipos, así como el cabello humano. Las plumas

(*tokotoko pio'o*)³¹³ y un tipo de orejeras denominado *kouhau*,³¹⁴ portando además un taparrabos (*hami*) de *tapa*, además de brazaletes y tobilleras de cabello humano. En otra de las ilustraciones, Covarrubias presentó un plano medio de un guerrero (*toa*), portando el característico garrote (*u'u*)³¹⁵ muy pulimentando, símbolo y marca de la clase militar.



Ilustraciones de Typee que muestran a los grandes jefes ataviados de manera espectacular y con atributos de poder.



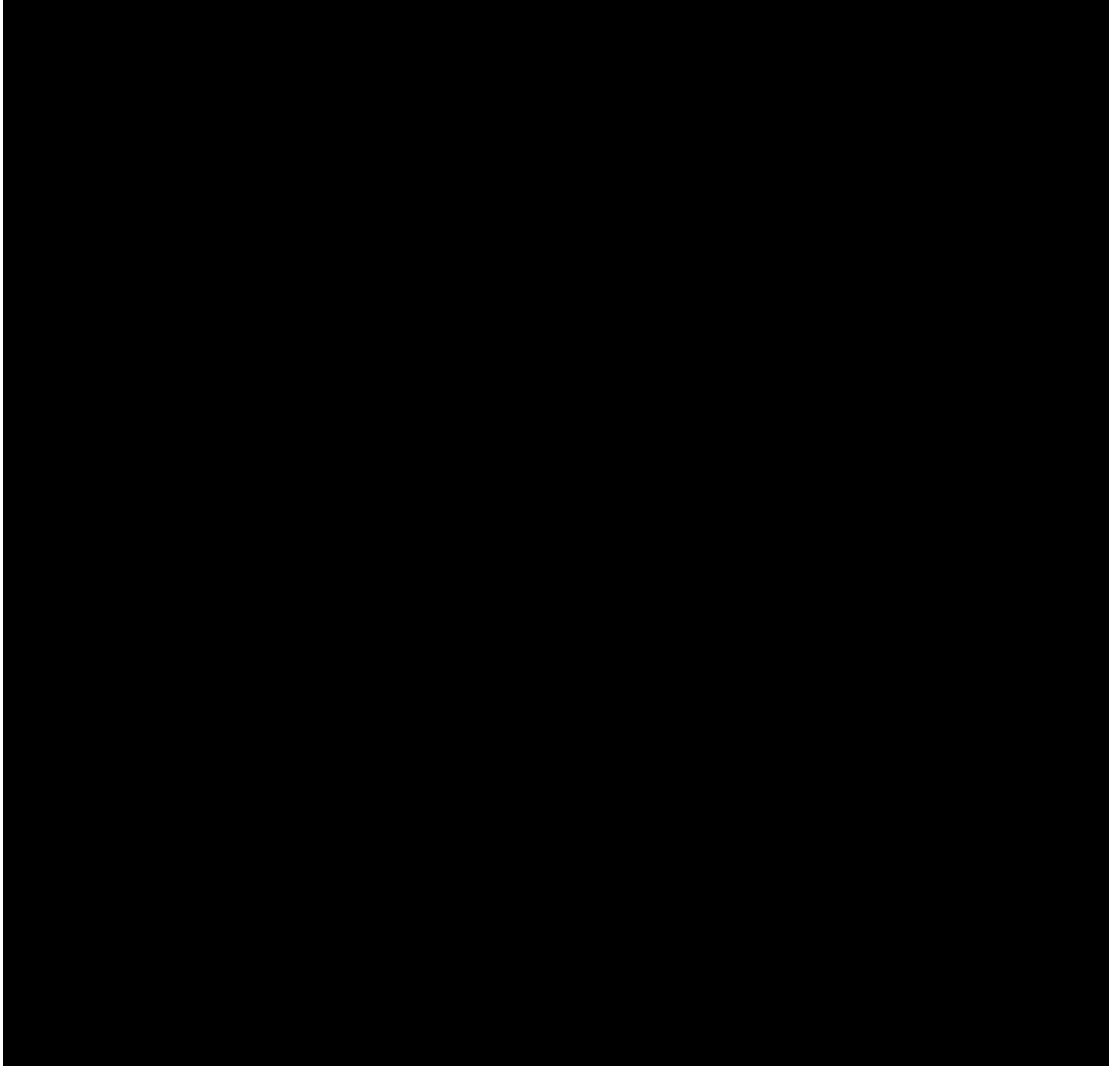
A la izquierda, boceto preparatorio (AMC, n° 16002) e ilustración de Typee que muestra el peinado característico.

eran consideradas un objeto de lujo, especialmente las de color rojo, por considerarse este un color sagrado; otro de los materiales más codiciados era el cabello humano obtenido de las barbas de los ancianos locales (*pavahina*). *Ibíd.*, pp. 63, 68-70

³¹³ Como parte de sus atributos de poder, los jefes marquesanos (*haha'iki*) llevaban este tipo de bastones realizados en maderas duras y coronados por pompones de cabello humano, obtenido de enemigos y luego rizado. Williams, Eric y Ivory, Carol S., *Adorning the World: Art of the Marquesas Islands*, *op. cit.*, p. 88.

³¹⁴ Este tipo de orejeras se realizaban en maderas ligeras, como el hibisco o el árbol del pan, que después recibían un blanqueamiento mediante cal o arcilla. *Ibíd.*, p. 62.

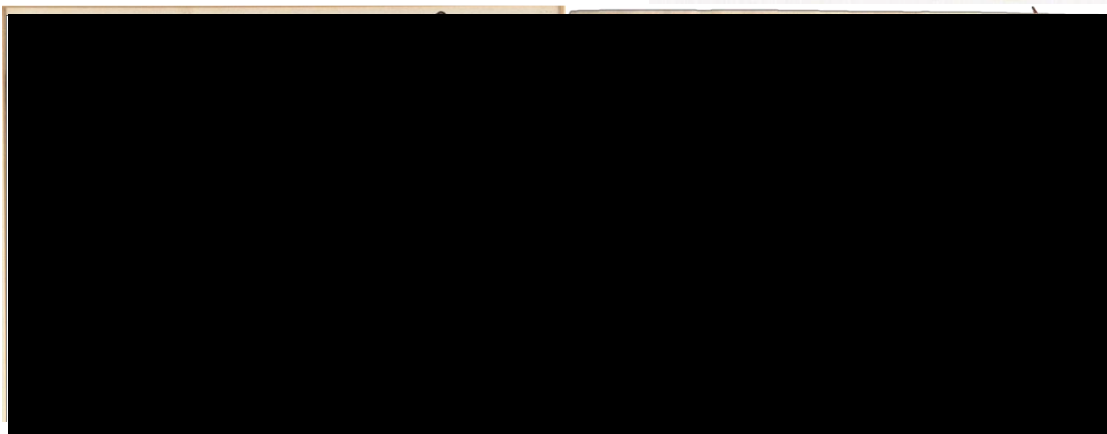
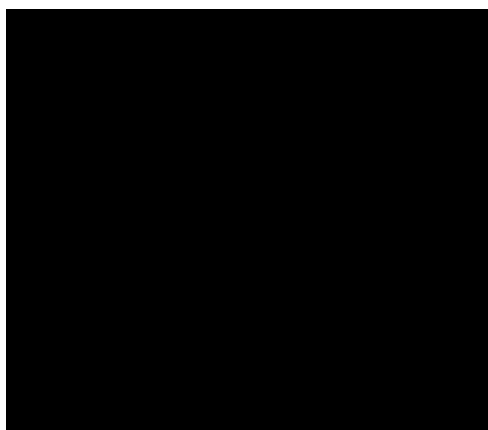
³¹⁵ Este tipo de garrote era una de las más efectivas armas marquesanas, portado por guerreros (*toa*) de gran prestigio. Realizados en madera profusamente tallada, reciben una decoración -geométrica y figurativa- en tres bandas que ocupa tanto el anverso como el reverso, y que imita, de forma estilizada, el rostro humano. Una vez esculpidos, eran enterrados entre los campos de taro y pulimentados con aceite de coco para que adquiriesen una pátina más oscura y brillante. *Ibíd.*, pp. 85-86.



Arriba, tres ilustraciones correspondientes a diferentes escenas de mujeres de Typee. En el centro, a la izquierda, ilustración descartada de las que se barajaron para el libro (Colección particular); a la

derecha, fotografías que pudieron servir de inspiración a Covarrubias (AMC, sin número). En la página anterior, ilustración de Typee que representa a un gran jefe portando el característico garrote; a su izquierda, boceto preparatorio en el que aparece junto a un remo (AMC, n° 25968) y fotografías que lo inspiraron (AMC, sin número).

A la derecha, ilustración de Typee en la que podemos ver muchos de estos elementos en un personaje masculino. Bajo estas líneas, versión alternativa descartada en la que figura un tiki (Colección particular) y boceto preparatorio (AMC, n° 16000).

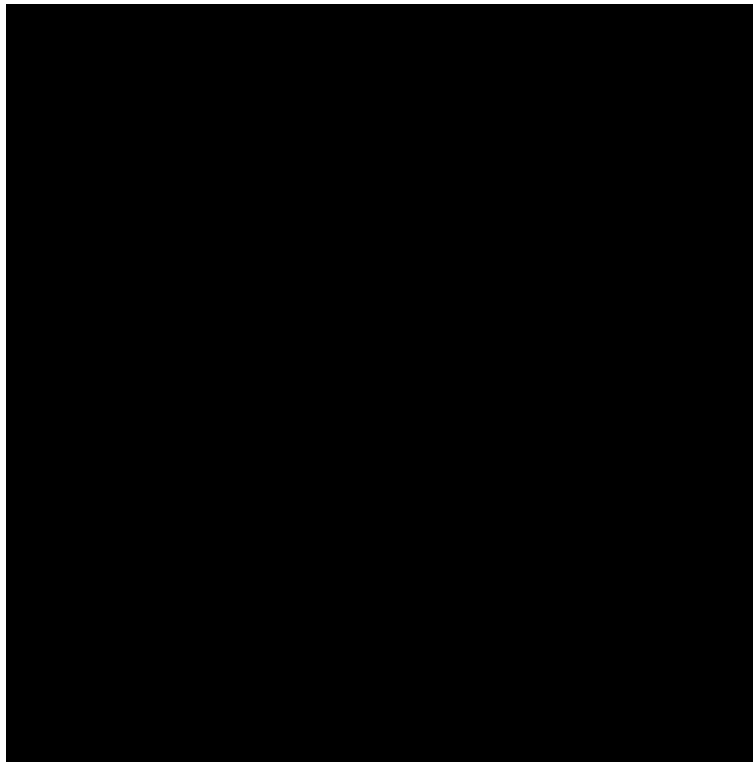


Así, y aunque la figura humana y el paisaje son los protagonistas de estas ilustraciones, también se prestó gran atención a algunos objetos representativos de las artes locales. Por ejemplo, para el frontispicio de la edición, Covarrubias representó a la bella Fayaway sentada en un interior, únicamente vestida con una falda de *tapa* blanca y portando una corona de flores, pero Covarrubias completó la escena con el abanico³¹⁶ que esta sostiene y con un pilón para *popoi*,³¹⁷ que coloca en la esquina inferior

³¹⁶ En las Marquesas, los abanicos (*tahi'i*) son un símbolo de estatus que es lucido por guerreros, sacerdotes y mujeres y hombres de alto rango durante festividades y otras ocasiones especiales. En ellos, la hoja del abanico -compuesta de fibras vegetales- se tejía alrededor y a partir de un mango de madera, que en ocasiones recibía una cuidada decoración con motivos humanos. *Ibíd.*, p. 81.

³¹⁷ Los pilones para *popoi* (*ke'a tuki popoi*) son parte del equipamiento básico de cualquier vivienda marquesana y sirve para moler la pulpa del fruto del árbol del pan, y así obtener el *popoi*, alimento básico de las Marquesas. Realizados en piedra, la mayoría no se encuentran decorados y cuentan con una base más ancha sobre la que reposan cuando no se utilizan. Habitualmente, son bañados con una mezcla de carbón vegetal y aceite de coco que los pulimenta e impermeabiliza, por lo que adquieren tonalidades oscuras. *Ibíd.*, pp. 104-106. Un boceto de uno muy parecido al de la ilustración aparece en AMC, n° 25869.

izquierda. En otras escenas, incluyó monumentales *tikis*³¹⁸ -uno de madera y otro de piedra,³¹⁹ sugiriendo así el interior de un espacio ritual-, seguramente el motivo más conocido de las artes marquesanas, tanto que ha llegado a designar a la escultura antropomórfica y religiosa de muchas otras culturas de la Polinesia. En concreto, en una de ellas, reproduce un famoso *tiki* en madera del Museo Natural de Historia de Nueva York, del que realizó numerosos bocetos, aunque finalmente lo presentó con una diferente gama cromática.³²⁰



Además de otros elementos característicos del arte de las Marquesas que ya se han mencionado, Covarrubias también incluyó en sus ilustraciones un peine, unos

A la derecha, arriba, una ilustración de Typee protagonizada por un tiki; debajo, el boceto preparatorio para la misma (AMC, n° 25969). Bajo estas líneas, diversas fotografías de tikis célebres conservadas en el AMC (sin número), que inspiraron los numerosos bocetos que las acompañan.

característicos cuencos (*kotue*)³²¹ y la célebre *putoka*, un tipo de caracola-trompeta.³²²

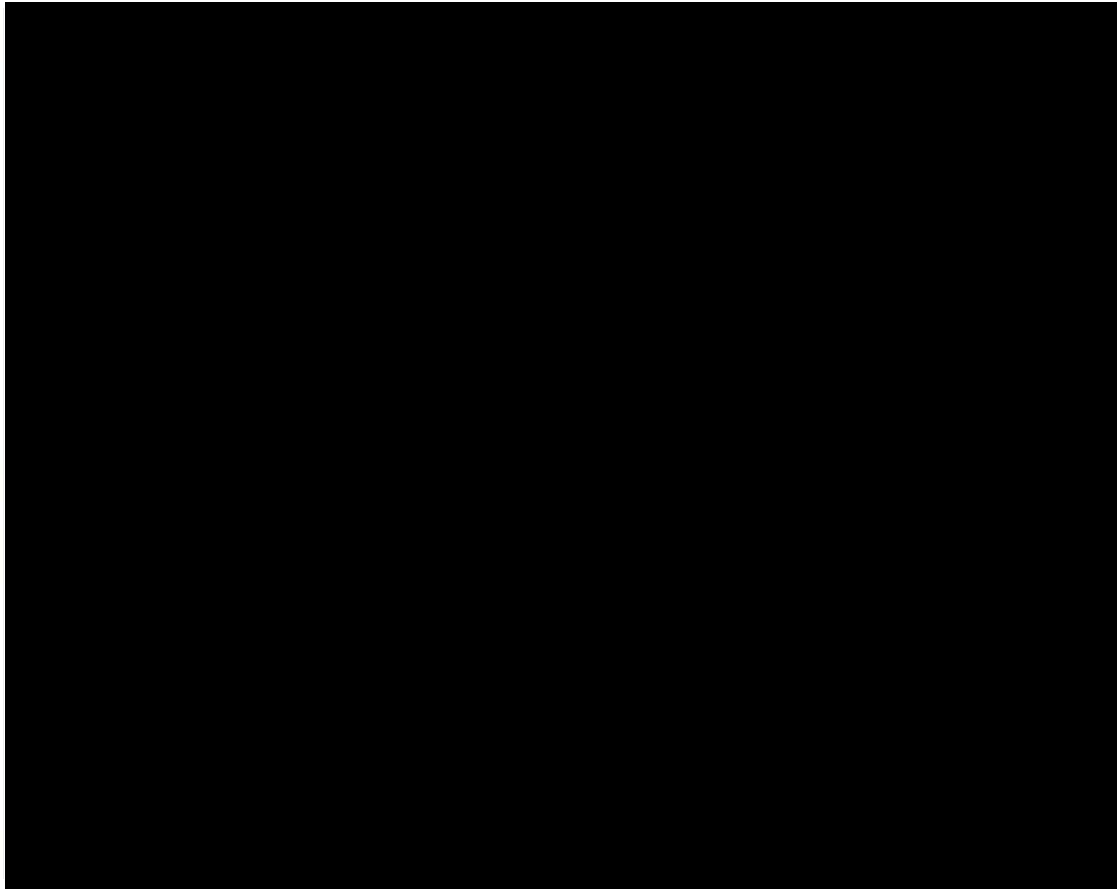
³¹⁸ La palabra *tiki* hace referencia a las imágenes humanas, que cuenta también con un significado religioso. En las Marquesas, los *tiki* representan a los *etua*, ancestros deificados que con sus poderes sobrenaturales protegen a los miembros de la comunidad. Los más grandes, realizados en materiales lígneos o pétreos, se encontraban colocados en lugares rituales (*me'ae*) y se les presentaban ofrendas comida y otros productos. Por lo general, los *tiki* marquesanos tienen ojos en forma de gafas, miembros estilizados y cuerpos robustos. *Ibíd.*, pp. 4, 40.

³¹⁹ Habitualmente, los *tiki* de piedra -generalmente, basáltica- eran de escala pequeña y estaban destinados a la devoción privada, pero también se conocen otros de gran tamaño que estuvieron ubicados en espacio rituales. *Ibíd.*, pp. 41-42.

³²⁰ *Ibíd.*, p. 40.

³²¹ Aunque Covarrubias lo representa sin tapa, este tipo de cuencos de madera solían tener una y contaban con una superficie sumamente lisa y pulimentada, que únicamente a finales del siglo XIX comenzó a recibir decoración. Estos cuencos cumplían diferentes funciones, como almacenar diversos tipos de objetos, alimentos y/o pigmentos (como la preciada cúrcuma), e incluso eran utilizados en contextos funerarios. En un extremo, presenta una característica decoración figurada. *Ibíd.*, pp. 107-108.

³²² Las grandes trompetas marquesanas conocidas como *putoka* son uno de los instrumentos musicales más versátiles de las islas. Construidas a partir de grandes caracolas marinas agujereadas para dicho motivo, que eran después decoradas mediante fibras y cabello humano (además de colocárseles una cuerda que permitiera cargarlas), jugaban un papel vital para la comunicación en las islas, pues el sonido que producían podía atravesar largas distancias, y servía para llamar a la población a reunión o para señalar eventos importantes, como el inicio de la cosecha, la llegada de un personaje importante, el nacimiento del primogénito de un *haka'iki*, así como para coordinar acciones de guerra. *Ibíd.*, pp. 63-64.



Alguno de los numerosos bocetos de tikis conservados en el AMC. En uno de ellos, dibujado por ambas caras (AMC, n° 25972-a y 25972b), Covarrubias copia elementos del Museo Americano de Historia Natural y del Museo de Brooklyn. El resto de ilustraciones corresponden a AMC n° 16014, 25990, 16007, 16004 y 16006.

Por supuesto, como es habitual, Covarrubias concibió muchas otras ilustraciones y elementos que finalmente descartó. Entre ellas destacan varias figuras de poder femeninas, ricamente ataviadas y minuciosamente tatuadas, con los mismos atributos de poder que ya vimos en el caso masculino. Además, también se consideró otra figura de gran jefe con garrote, copiada de una fotografía con sumo detalle, pero que finalmente no fue incluida.

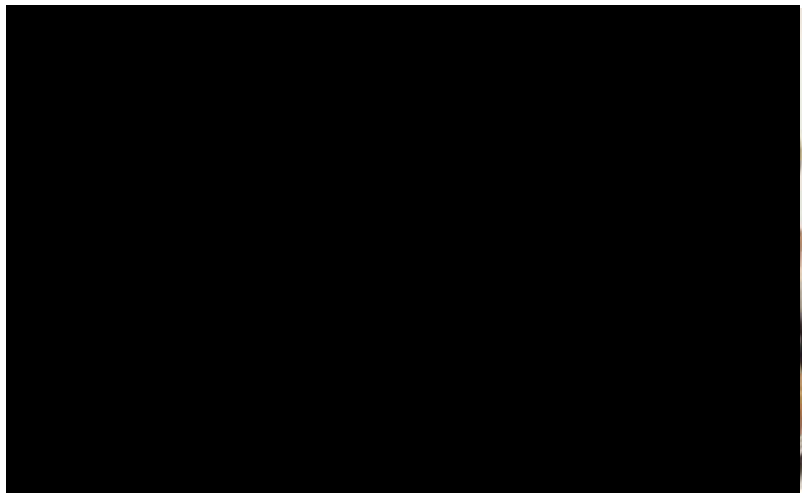


Ilustración de Typee en la que se combinan numerosos de los elementos mencionados; a su derecha, una versión alternativa descartada que contaba con un personaje más y carecía de tiki (Colección particular).

En definitiva
estás
ilustraciones
ejemplifican a la
perfección e
paso de
Covarrubias de
una plástica más
planista y lineal
al pleno uso de
color y de unos
volúmenes más
rotundos, que

había aplicado *Tres bocetos preparatorios de muchos de estos elementos (AMC, n° 25966, 25967 y sin
en primer número).*

lugar en sus
pinturas y en obras como
Batouala,³²³ y que a partir
de este momento quedarán
ligados -con excepciones
más linealistas que
señalaremos- a sus
representaciones de la
figura humanas. Por su
tono evocador y sensual,
así como por el uso de un
“color exótico”,³²⁴ estas
imágenes pueden
considerarse como
similares a las de sus
gouaches balineses, pero
demuestran asimismo un
notable interés por el
estudio de las artes nativas
de la Polinesia, que se
manifestará aquí por
primera vez y que
perdurará hasta los últimos
días de Covarrubias.

A la derecha, sobre estas líneas, varios ejemplos de conceptos de ilustraciones que fueron descartadas. En la parte superior, dos bocetos de figuras de poder femeninas (AMC n° 16010 y sin numerar); en la inferior, boceto de un gran jefe con garrote, sentado (AMC, n° 16003), y la fotografía de la que fue copiado (AMC, sin número).

³²³ Maran, René. *Batouala; a novel, op. cit.*

³²⁴ “The exotic color in the illustrations” “The Monthly Letter of The Limited Editions Club”, *op. cit.*, p. 3.

Island of Bali (1937)

Sin lugar a dudas, *Island of Bali* es la obra más conocida y reconocida de Covarrubias, y sobre ella han corrido de ríos de tintas de las más variadas calidades.³²⁵ Además de tratarse de un libro profusa y delicadamente ilustrado, constituyó asimismo la primera incursión de Covarrubias en el campo del ensayo antropológico y constituye, junto al más tardío *Mexico South: the Ithmus of Tehuantepec*, un ejemplo único de lo que Gabriela Anahí Luna Velasco refirió como “escritura etnográfica Covarrubiana”.³²⁶ En un punto intermedio entre el relato de viajes, la guía turística para expertos, el ensayo antropológico y el manual etnográfico, *Island of Bali* significó al paso el



Sobrecubierta de la primera edición (Colección Particular).

Covarrubias meramente artístico – caricaturista, ilustrador – al Covarrubias de inquietudes científicas, que plasmó habitualmente en la que es todavía una de sus obras más recordadas y apreciadas.

Concebida, probablemente, a la vuelta de su primera estancia en Bali (1930-1932), seguramente fue André Gide quien sugirió a Covarrubias la idea de escribir un libro sobre la isla.³²⁷ Los relatos de Covarrubias sobre las bondades de Bali maravillaban a quienes los escuchaban, impresión que se vio reforzada tras el tremendo éxito que alcanzaron las

³²⁵ Dentro de los estudios sobresalientes sobre este libro podemos mencionar los de Luna Velasco y Bruce W. Carpenter. Luna Velasco, Gabriela Anahí. “La Isla de Bali”. Danza y etnografía bajo la mirada de Miguel Covarrubias.”, Tesis de Licenciatura de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México, 2011; Williams, Adriana y Carpenter, Bruce W. *Miguel Covarrubias sketches: Bali – Shanghai*, *op. cit.* No obstante, las referencias a *Island of Bali* son omnipresentes en todas las monografías y artículos relevantes sobre Covarrubias –sea cual sea su contenido-, debido a la importancia del libro dentro de su carrera artística y antropológica.

³²⁶ Luna Velasco, Gabriela Anahí. “La Isla de Bali”. Danza y etnografía bajo la mirada de Miguel Covarrubias.”, *op. cit.*, p. 53.

³²⁷ A la vuelta de su primer viaje a Bali, durante el verano de 1931, los Covarrubias visitan París, coincidiendo con el desarrollo de la Exposición Colonial Internacional, en la que actuaría un grupo de músicos y bailarines balineses. En París, el matrimonio se aloja en el Hotel Barbizon y se reencuentra con viejos amigos, como Elsa y Louis Aragon, Gertrude Stein, Marc Allegret, Constantin Brancusi, Paul Morand, Lee Miller, Man Ray y François Pulenc, pero, sobre todo, con André Gide, quien anima a Miguel a escribir un libro sobre sus experiencias en Bali. Williams, Adriana. *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 69.

pinturas balinesas que Miguel expuso en la neoyorkina Valentine Gallery durante el invierno de 1932, y que constituyeron su puesta de largo como pintor.³²⁸

El interés suscitado por la temática balinesa, unido a la creciente popularidad de Bali como destino turístico –la isla había sido visitada por Charles Chaplin ese mismo año–, así como a las experiencias y la cantidad de material sin utilizar que los Covarrubias habían recopilado durante su primera visita a la isla probablemente resultaban motivos suficientes para escribir un libro sobre la isla, pero, además, Miguel decidió solicitar una beca a la Fundación John Simon Guggenheim, que le sería concedida en 1933 y que le serviría para costear una nueva estancia en Bali, durante la que reunir información para el libro que ya tenía en mente.³²⁹

Durante su segunda estancia en la isla, los Covarrubias se dedicaron intensamente al trabajo de campo y a la documentación para *Island of Bali*, realizando en esta ocasión una verdadera inmersión cultural. Además de las visitas a diferentes lugares y acontecimientos que podrían esperarse de un viajero,³³⁰ lo que verdaderamente hace interesante al libro es que, para su documentación, Covarrubias comenzó a comportarse como un verdadero antropólogo, adoptando la llamada “observación participante” –instalándose en el seno de la comunidad, aprendiendo su lengua y aviniéndose a muchas de las modalidades de la vida cotidiana, y realizando una acuciosa descripción de su cultura material, como ya destacó Andrés Medina.³³¹ Así, Miguel no solo acudiría a rituales y espectáculos e interrogaba a los expertos, sino que también consultaba antiguos textos religiosos escritos sobre *lontar*, que reprodujo y transcribió en sus cuadernos de notas. Muchas de estas ideas las ordenaría y sinterizaría en pequeñas fichas manuscritas, ordenadas por temas (como eclipses, festivales, alimentos, nacimientos, muertes, el cálculo del tiempo...), método que repetiría también en investigaciones posteriores.

Pero, como ya destacó Adrian Vickers, Covarrubias realizó una profusa tarea de documentación, que confirió a la obra un formidable academicismo.³³² Así, Covarrubias

³²⁸ Entre el 18 y el 30 de enero de 1932 se expusieron 32 pinturas, acuarelas y dibujos de Covarrubias en la galería neoyorkina, eminentemente de temática balinesa, pero también se incluyeron varias escenas javanesas y unas *sing song girls* chinas. Para el catálogo, Diego Rivera escribió un corto, aunque elogioso prólogo. La exposición fue vigorosamente anunciada y reseñada, recibiendo críticas mixtas; aunque se reconoció unánimemente el interés etnográfico de las piezas. *Paintings, Water Colors, Drawings of Bali by Miguel Covarrubias*. Nueva York, Valentine Gallery, 1932; “New View of Mexican Art”, *The New York Times*, 12 de enero de 1932; Jewell, Edward Alden. “Covarrubias in the tropics”, *The New York Times*, 21 de enero de 1932, pp. 10 et ss.

³²⁹ Aunque muchos autores señalan que la beca fue concedida para la realización del libro, este tipo de beca era concedido para la actividad artística y, de hecho, en los documentos se especifica claramente un estipendio de 2500 dólares, concedidos para “pintura creativa”.

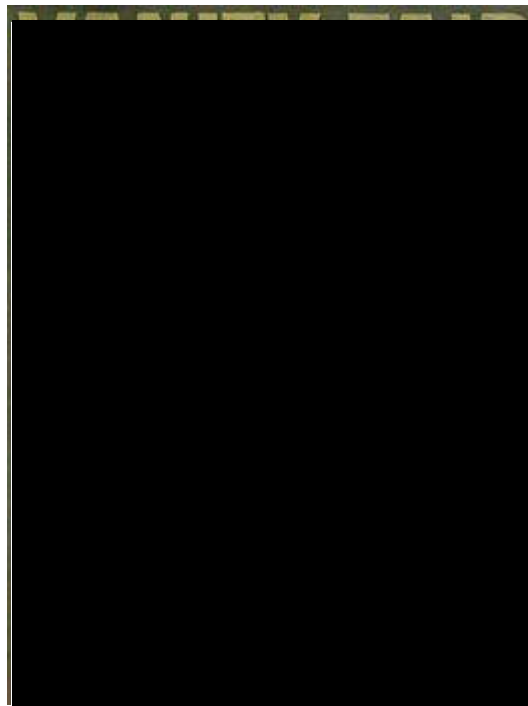
³³⁰ A lo largo de sus dos visitas a la isla los Covarrubias se involucraron en la vida balinesa, estudiando el idioma, degustando la gastronomía local y conviviendo con los lugareños en vez de con los turistas. Durante estos meses, Miguel y Rosa asistirían a conciertos de gamelán, representaciones de *wayang kulit*, *legong*, *kebyar*, *topeng*, *Calon arang*, etc.; además, participarán en ceremonias religiosas importantes –como las espectaculares cremaciones o los *sanghyangs*– y visitarán templos, campos, puertos, mercados y talleres artísticos de toda la isla. Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, op. cit., pp. 15 -16, 18-21, 43, 62-63, 65-66.

³³¹ Medina, Andrés. “Miguel Covarrubias y el Romanticismo en la Antropología”, *Revista Nueva Antropología*, v. I, n° 4, abril de 1976, p. 20.

³³² “The scholarship that went into the book is formidable, from Dutch translations of medieval poems, to studies in German and French of Asian dance and religion, to one of Bali’s first works of modern literature, I Wayan Gobiah’s *Nemoe Karma*. This thorough research into primary and secondary literature was

logró reunir y utilizar una bibliografía imponente, en la que obras clásicas se combinaban con las últimas novedades, y en la que se utilizaba a estudiosos de diferentes disciplinas y orígenes académicos y geográficos, destacando el uso de una buena cantidad de fuentes holandesas e indonesias.³³³

De acuerdo a la documentación conservada, no queda completamente claro en qué momento se llegó a un contrato informal sobre la realización del libro. Aunque indudablemente había algún tipo de acuerdo antes de la partida de Covarrubias a Bali, este no se formalizará hasta bastante después, el 11 de mayo de 1936.³³⁴ Gracias a este contrato, sabemos que el libro de Covarrubias iba a llamarse originalmente “Bali”, y que Covarrubias debía entregar una copia mecanuscrita y los materiales relativos a las ilustraciones antes del 31 de julio de 1937.³³⁵ Conocemos, asimismo, los detalles en cuanto a las cantidades que Covarrubias recibiría en concepto de derechos de autor por las ventas del libro,³³⁶ las cuales, durante los años siguientes, le reportarían una importantísima ganancia económica.



Portada de Covarrubias para el número de febrero de 1936 de Vanity Fair.

matched by a tireless approach to fieldwork” Vickers, Adrian “Foreword”, en Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*. Singapur, Periplus Editions, 2010, pp. XX-XXI

³³³ Entre los autores utilizados por Covarrubias podemos encontrar a una gran cantidad de estudiosos europeos –alemanes, austriacos, daneses, británicos- y estadounidenses, pero especialmente holandeses, muchos de ellos expertos en las antiguas Indias Holandesas Orientales. Además, es muy destacable que Covarrubias utilizara también textos indomalayos, como los de Gusti Putu Djelantik e Ida Bagus Oka, I Wayan Gobiah, R. Nc. Purbatjaraka, Cokorde Gedé Rake Sukawati, o los de la revista de etnología y literatura balinesa *Bawangara*, editada en balinés y malayo. De entre los libros que conservó en su biblioteca hasta el momento de su muerte, podemos destacar: Bontekoe, Willem Ysbrantsz. *Memorable description of the East Indian voyage, 1618-25*. Nueva York, Robert M. McBride & Company, 1929; Juynboll, H. H. *Kawi - Balineesch - Nederlandsch glossarium: op het oudjavaansche Ramayana*. La Haya: Martinus Nijhoff, 1902; Krause, Gregor. *Bali: la population, le pays, les danses, les fetes, les temples, L'art*. París, Editions Duchartre et van Buggenhoudt, 1930; Krause Gregor. *Bali: volk, land, tanze, feste, tempel*. Munich, Georg Muller Verlag, 1926; Noble, Margaret Elizabeth, y Ananda Kentish Coomaraswamy. *Myths of the hindus & buddhists*. Londres, George G. Harrap & Company, 1920 y Wallace, Alfred Russel. *The Malay Archipelago: the land of the orang-utan and the bird of paradise: a narrative of travel with studies of man and nature*. Londres, Nueva York, Macmillan and Co, 1894.

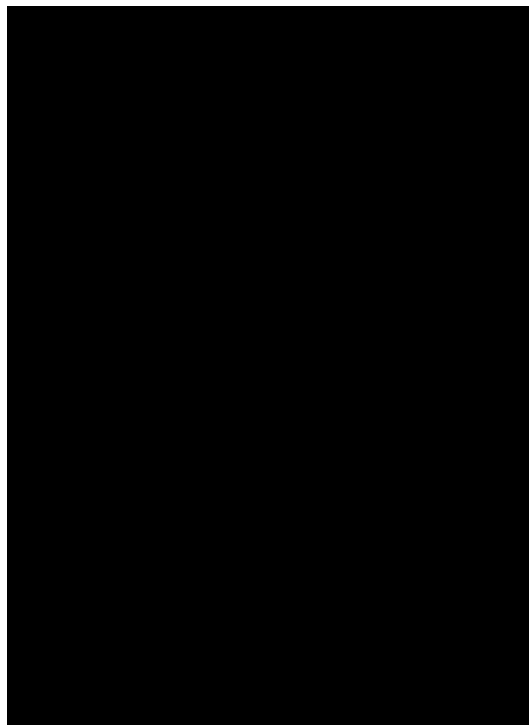
³³⁴ No obstante, sabemos que, para octubre de 1935, Covarrubias estaba ya ultimando la estructura del libro, ya que escribiría a su editor una carta con un esquema tentativo del mismo, avisando que se estaba retrasando porque mucho del material era nuevo y completamente inédito. Carta de Miguel Covarrubias a Alfred Knopf, 23 de octubre de 1935, AMC, sin numerar.

³³⁵ “AGREEMENT” Firmado el 11 de mayo de 1936 por Miguel Covarrubias y Alfred Knopf. AMC, nº 25206.

³³⁶ El contrato especifica que las regalías serían de un 16% para la edición regular, excepto que vendiera más de 5000 ejemplares –en cuyo caso recibiría un 20%- , o que pasara de 15000 ejemplares –recibiendo entonces un 22.5%- . Por otro lado, para las ediciones de exportación, venta a círculos de lectura, escuelas, y otros canales similares se aplicaría un 16%. “AGREEMENT”, *op. cit.*

Para mediados de marzo de 1937, Alfred Knopf avisaba a Covarrubias de se le estaba dando formato al libro, y que estaba casi listo para ir a la imprenta,³³⁷ aunque el libro no salió a la venta hasta muchos meses después, seguramente porque Covarrubias realizó numerosas alteraciones en el libro –muchas más de las que se le permitían por contrato, algo que conllevó penalizaciones económicas-.³³⁸ Seguramente, el éxito de *Island of Bali* fue tal no solo por la calidad artística, científica y literaria del libro, sino por la exhaustiva e inusual campaña de promoción y lanzamiento a la que estuvo asociado.

Además de los habituales anuncios y muestras publicitarias en diversos medios, Covarrubias publicó –previo acuerdo con Knopf- varios ejemplos de sus cuadros sobre Bali en *Vanity Fair* y *Vogue*, y la revista *Life* publicó un importante reportaje en el que aparecieron cuadros, ilustraciones del libro, fotografías realizadas por Rosa Covarrubias, así como un interesante texto sobre Covarrubias y su experiencia.³³⁹ Asimismo, varias revistas especializadas de gran renombre y suficiente rigor académico publicaron algunos de los capítulos –adaptados- de libro en forma de adelanto: un artículo titulado “The Theatre in Bali”, apareció en *Theater Arts Monthly*,³⁴⁰ y la revista *Asia* llegó a publicar hasta seis artículos sobre Bali firmados por Covarrubias entre los meses de abril y julio de 1937;³⁴¹ para el número de abril de 1938 esta última revista, Covarrubias realizaría también una interesante portada de tema balinés. Lo mismo puede decirse de *Vanity Fair*, que había dedicado su última portada –antes de fusionarse con *Vogue* y desaparecer del mercado hasta 1983-, la del número de febrero de 1936, a un retrato de la balinesa Ayu Ktut realizado por Covarrubias.



Portada de Covarrubias para el mes de abril de 1937 para la revista *Asia*.

³³⁷ Carta de Alfred Knopf a Miguel Covarrubias, 19 de marzo de 1937, AMC, sin numerar.

³³⁸ AMC, n° 16989.

³³⁹ “Mexican Covarrubias in Dutch Bali”, *op. cit.*, pp. 46-51. Además de fotografías de Miguel y de las realizadas por Rosa Covarrubias, en el artículo se incluyeron varias ilustraciones de Covarrubias: algunas se reutilizaron de *Island of Bali* y de gouaches realizados previamente, pero también se realizaron tres ilustraciones exprofeso: un mapa a color de la isla de Bali y de la vecina Nusa Penida, una versión del óleo conocido como *Balinese fishermen with outrigger* y una versión del óleo conocido como *Princess and attendant (a scene for Ardja, The Balinese opera)*.

³⁴⁰ Covarrubias, Miguel. “The Theatre in Bali”, *Theater Arts Monthly*, vol. 20, n° 8, Agosto de 1936. El artículo incluyó dibujos de Miguel y fotografías de Rosa.

³⁴¹ Covarrubias, Miguel, “Everyday Life in Bali”, *Asia*, abril de 1937, pp. 254-259; Covarrubias, Miguel, “Good Food of Bali”, *op. cit.*; Covarrubias, Miguel, “Birth to Marriage in Bali”, *op. cit.*; Covarrubias, Miguel, “Festival of Death: Balinese Cremation Ceremonies”, *op. cit.*; Covarrubias, Miguel, “Balinese Art”, *op. cit.*; Covarrubias, Miguel, “Must Bali Be Spoiled?”, *op. cit.*

Por si fuera poco –tal y como vimos en un apartado anterior-, Covarrubias recibió la oferta de realizar unos diseños de estampados balineses en telas para vestidos,³⁴² así como la decoración de unos escaparates,³⁴³ para los grandes almacenes neoyorkinos Franklin, Simon & Co, que fueron lanzados a la venta mediante una también singular y espectacular promoción. Así, el 28 de diciembre de 1937 se realizó un pase especial para presentar la colección ante los medios, concebido como una obra de arte total: la tienda se llenó con las telas diseñadas por Covarrubias, ya fuera en solitario o aplicadas en vestidos, y con Covarrubias presente, sonó música de gamelán y se proyectó una selección de las películas de 8 mm rodadas en Bali por Covarrubias, que sorprendieron y agradaron a los periodistas. No obstante, el propio carácter estelar y pintoresco de Covarrubias era uno de los mayores y mejores reclamos de la obra.

Finalmente, el libro estuvo salido a la venta en noviembre de 1937, cosechando un éxito crítico y comercial prácticamente inmediato. Por contrato, las ediciones regulares se comercializarían con un precio de entre 2.75 y 6 \$; finalmente, el precio sería de 5\$ por ejemplar, una cantidad bastante elevada si tenemos en cuenta los 35 centavos que costaba la revista *Vanity Fair*, o los 15 centavos de *Time*, ambas profusamente ilustradas con imágenes en blanco y negro y color. La edición estándar contaba con 114 fotografías de realizadas por Rosa Covarrubias, así como por unas 90 ilustraciones realizadas por Miguel, de entre las cuales 75 eran dibujos lineales, 10 en escalas de grises o medio tono y, 5 reproducciones a todo color, además de incluir un mapa topográfico en su sobrecubierta.

Además de las imágenes en blanco y negro, que analizamos a continuación, en *Island of Bali* se encuentran reproducciones de varias pinturas de Covarrubias: unas habían ya sido publicadas en *Vanity Fair* y *Vogue*, y fueron reproducidas con el permiso de Condé Nast; otras, formaban parte de las pinturas que Covarrubias realizó como resultado de sus estancias en Bali. Así, se incluyeron varias escenas que ya habían sido utilizadas previamente: *The Beach in Sanur*,³⁴⁴ el retrato de Ayu Ktut,³⁴⁵ *Baris Gedé. Ceremonial War Dance*,³⁴⁶ *A Make up artist preparing Dancers for a Performance*,³⁴⁷ *Princess and attendant (A Scene from the Ardja, Balinese Opera)*³⁴⁸ y *The Ardja, Romantic Balinese*

³⁴² En lo que aparentemente se trató de una colaboración con *Vogue*, Miguel Covarrubias fue requerido para realizar unos diseños de estampados balineses, con los que se realizaría prendas “de crucero”, playa y noche. Por el estipendio de 400\$, Covarrubias realizó tres o cuatro estampados, que se imprimieron sobre algodón sanforizados y lavable de la empresa Everfast Cottons: uno de ellos representaría a una *cilí* de hoja junto a otros elementos vegetales, concebidos en colores marrones sobre un fondo amarillo limón o chartreuse; además, realizó varios diseños de batik, utilizando pájaros, flores y mariposas sobre colores atrevidos. La colección fue descrita como glamurosa y exótica, colorida e imaginativa, portadora de la indudable fascinación de los Mares del Sur.

³⁴³ Aunque tanto Navarrete como Williams afirman que fue Rosa la encargada de diseñarlos, sabemos que –al menos sobre el papel- fue a Miguel a quien se encargó dicha tarea y a quien se pagaría por la misma; concretamente, recibiría cuatrocientos dólares, en función del diseño de cuatro escaparates –dos verticales y dos horizontales- para la tienda de la Quinta Avenida. Uno se dedicó a las prendas de playa, para lo cual se construyó una escena marina, protagonizada por una “barca nativa”, acompañada de conchas, redes y otros elementos dispuestos sobre un suelo de arena; los otros tres contenían elaboradas ofrendas realizadas con hoja de palma y frutas, así como decoraciones típicas de festividades.

³⁴⁴ *Ibidem*, entre pp. 12 y 13.

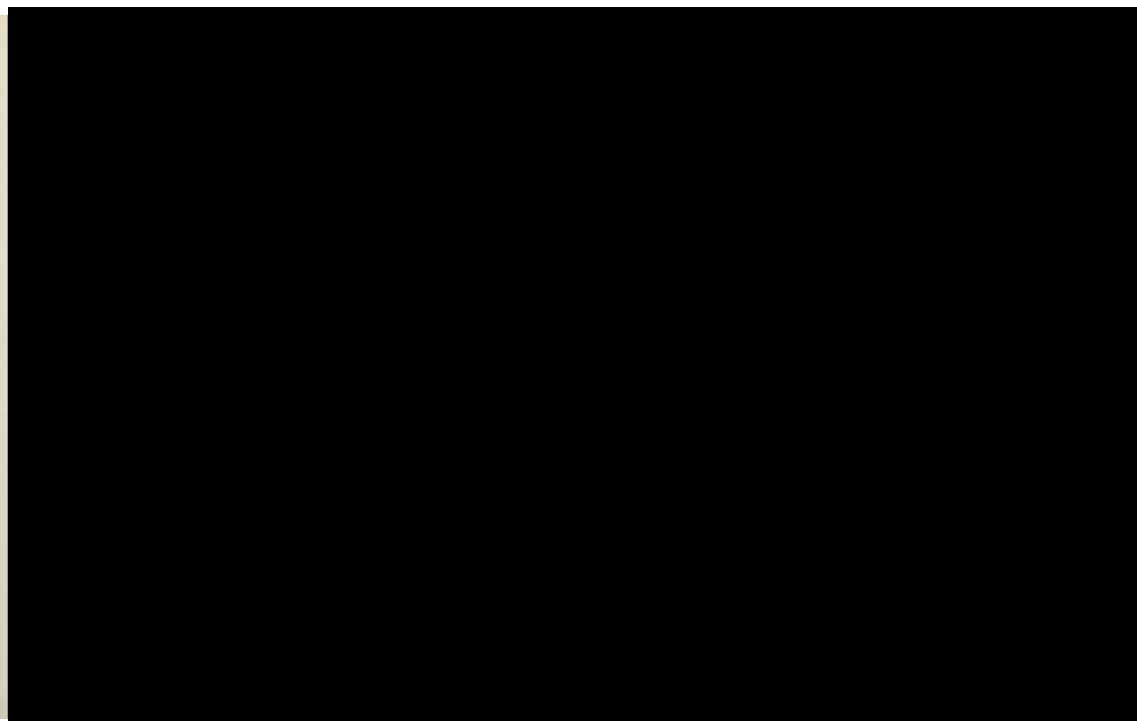
³⁴⁵ *Ibidem*, entre pp. 228 y 229.

³⁴⁶ *Ibidem*, entre pp. 230 y 231.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 236.

³⁴⁸ *Ibidem*, entre pp. 251 y 252.

*Opera. The prince is instructing his prime minister, the patih.*³⁴⁹ También se realizaron una serie de imágenes nuevas, en medio tono o punteado, como *A typical Balinese temple*,³⁵⁰ *Rangda, Queen of Witchches*,³⁵¹ *The Shangyang is about to start*,³⁵² y *Three Old Women perming the Mendét*³⁵³ y *Patulangan, Sarcophagi used for cremating corpses of the nobility*.³⁵⁴ Todas estas imágenes son abordadas con detalle en el próximo apartado, dedicado a las pinturas de Covarrubias, por lo que en esta ocasión nos ceñiremos a las ilustraciones lineales presentadas en el libro.³⁵⁵



Mapa de Bali en las guardas del libro.

La primera de ellas, que ocupa las guardas del libro³⁵⁶ un mapa de la isla de Bali –una versión del mismo se utilizó para la sobrecubierta-, una versión más sencilla y menos pictórica de su mapa en gouache y del publicado en *Life*,³⁵⁷ que analizaremos más adelante. Este se trata de una vista aérea de la isla y de la vecina Nusa Penida, y combinan elementos geográficos y pictóricos. Así, se representan los principales volcanes, ríos, y poblaciones de la isla, además de un tigre de Bali en la zona de Jembrana y una barca balinesa con dos navegantes, que tiene la forma conocida como *gadja-mina*, al sur de la isla.

³⁴⁹ *Ibidem*, entre pp. 236 y 237.

³⁵⁰ *Ibidem*, entre pp. 226 y 227.

³⁵¹ *Ibidem*, entre pp. 255 y 256.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *Ibidem*, entre pp. 374 y 375.

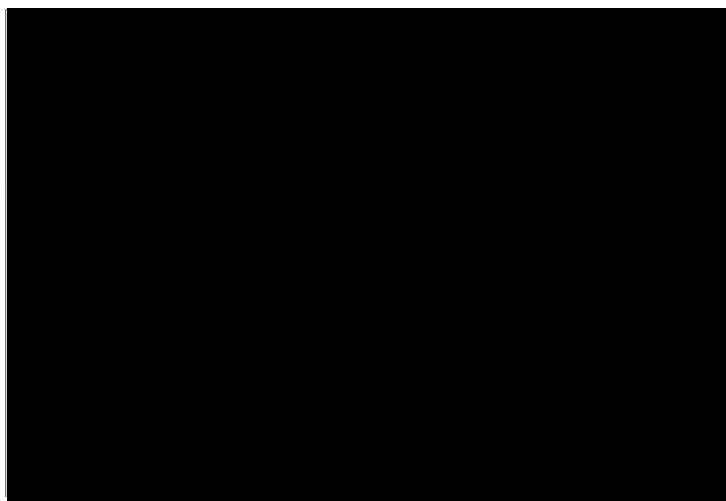
³⁵⁵ Además de estas, el libro también incluiría intrincados esquemas, como el que presenta el complicado calendario balinés o el que reproduce los puntos cardinales según la cultura balinesa.

³⁵⁶ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, *op. cit.*, guardas.

³⁵⁷ Mexican Covarrubias in Dutch Bali”, *op. cit.*, pp. 46-51.

También un mapa de la región Indonesia sirve para inaugurar las ilustraciones del libro, y aparece al principio del capítulo uno.³⁵⁸ En él aparecen las principales islas –estando resaltada Bali-, así como la Indochina, la península malaya y parte de Australia y Nueva Guinea.

En comparación con sus bocetos y pinturas, las ilustraciones dedicadas a los aldeanos balineses son realmente escasas. Por ejemplo, se incluye una sencilla ilustración de un hombre de perfil para explicar sus rasgos típicos (como el bigote y el peinado) , así como la importancia del turbante (*udeng*), que, según Covarrubias, es prenda indispensable en el atuendo del hombre.³⁵⁹ De esta ilustración se conservan varios bocetos similares.



Mapa de Bali en la región (Island of Bali, op. cit., p. 3).

En cuanto a los retratos femeninos, de estos existen varios ejemplos. Uno de ellos es una escena de baño, sacada de una pintura de Covarrubias conocida como *The Three Bathers*,³⁶⁰ de la que existe también un boceto preparatorio. Representa uno de los lugares especiales para el baño que tienen algunas aldeas, “con surtidores de fantasía, paredes bajas de piedra labradas y compartimentos separados para hombres y mujeres”.³⁶¹ En la escena aparecen tres mujeres lavándose, dos de ellas en cuclillas y otra de pie, que porta todavía su falda o *kemban*. Covarrubias también representa con detalle varios adornos de las mujeres balinesas, como las grandes orejeras (*pusung gondjer*)³⁶² o el tocado conocido como “gelung agung” (“gran moño”),³⁶³ ilustración de la que existe una versión en acuarela; Covarrubias representa una versión sencilla de la misma. En el libro describe este tipo de tocado:

La gelung agung es una enorme corona de flores frescas; ramitas de jardín, sandat y bunga gadung, combinadas con flores de oro batido monadas sobre resortes que vibran al menor movimiento de la cabeza- Con una mezcla de tizne y aceite, se obtiene una hermosa frente delineadas por un arco elevando que desciende sobre las sientes. Pequeños botones de acacia o pétalos amarillos se pegan cuidadosamente formando una hilera sobre el área teñida para acentuar el

³⁵⁸ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali, op. cit.*, p. 3.

³⁵⁹ Covarrubias, Miguel. *La Isla De Bali*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2012, p. 112.

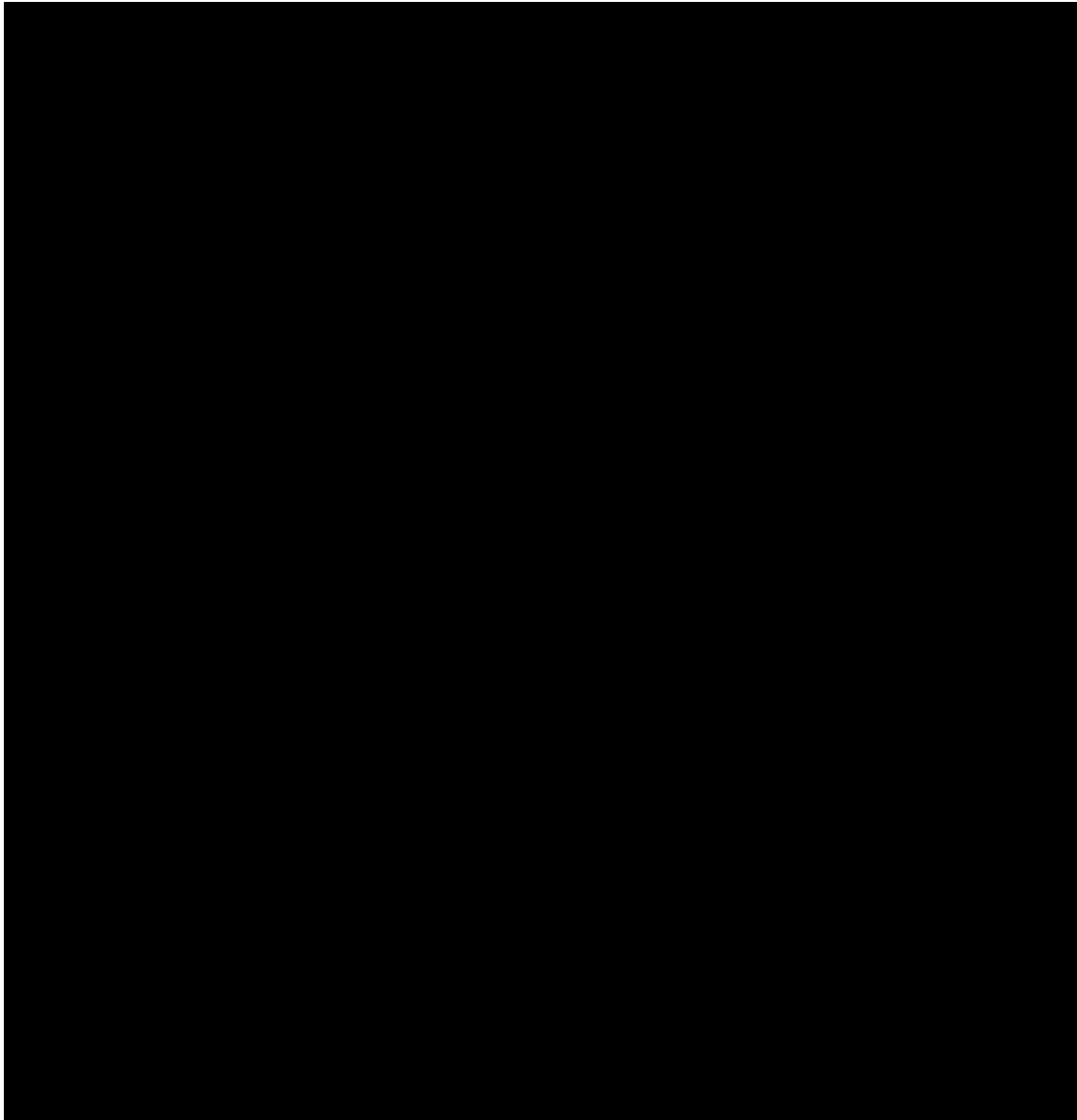
³⁶⁰ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali, op. cit.*, p. 118.

³⁶¹ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali, op. cit.*, p. 46.

³⁶² Covarrubias, Miguel. *Island of Bali, op. cit.*, p. 114.

³⁶³ *Ibidem*, p. 113.

contorno del rostro. Se conocen como trangana, que quiere decir “constelación”.³⁶⁴



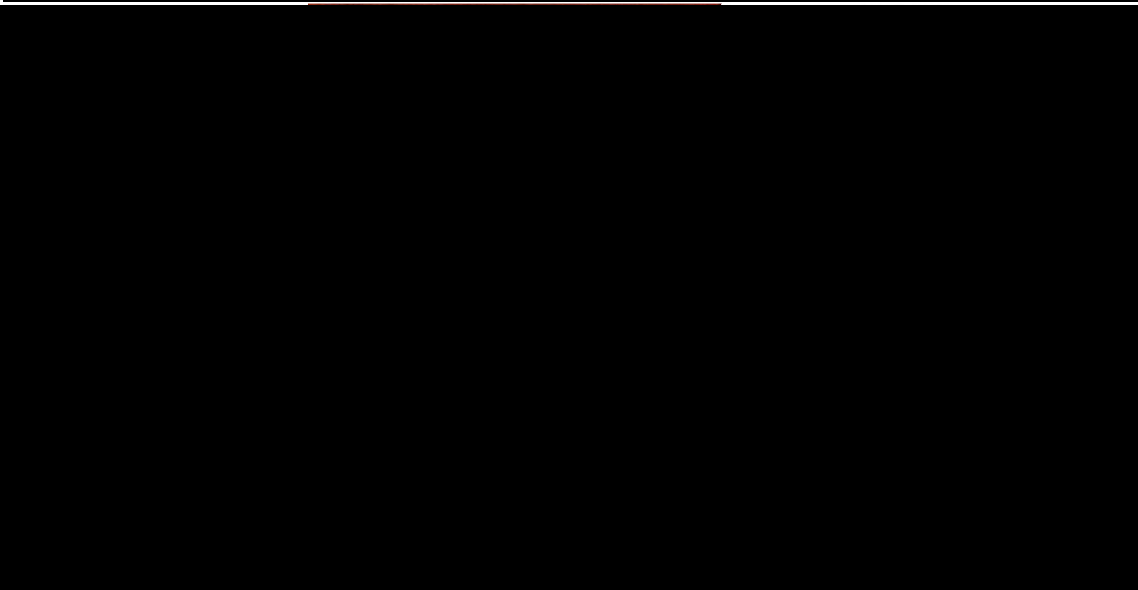
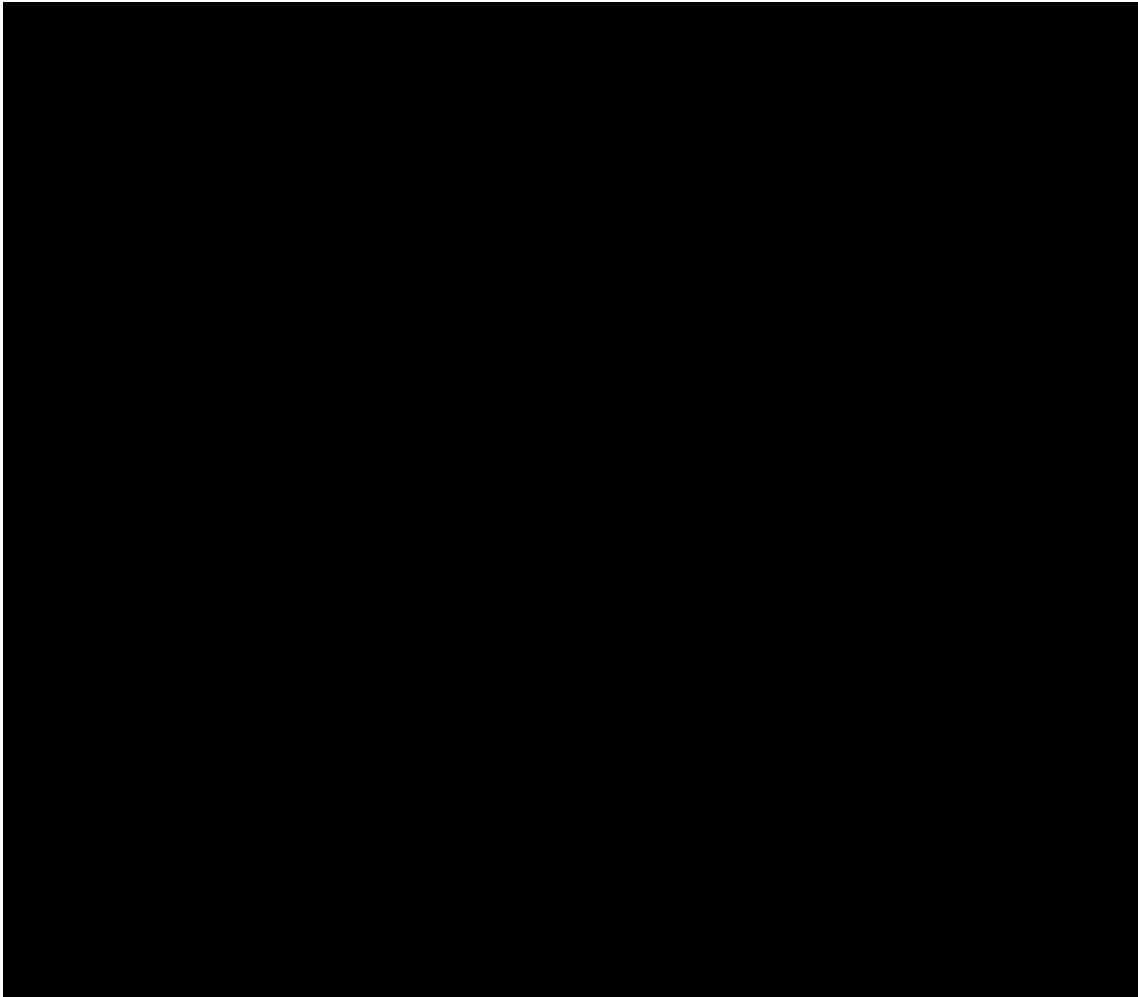
Arriba, a la izquierda, Sin título (Island of Bali, op. cit., p. 139; en el centro, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5148); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Colección particular). Debajo, a la izquierda, Sin título (Island of Bali, op. cit., p. 118); en el centro, Gelung Agung (Island of Bali, op. cit., p. 113); a la derecha, Pusung Gondjer (Island of Bali, op. cit., p. 114).

Covarrubias también realizó un par de ilustraciones de niños balineses, uno de ellos sobre las piernas de su madre;³⁶⁵ Por su característico peinado, sabemos que se trata de niños

³⁶⁴ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., pp. 116-117.

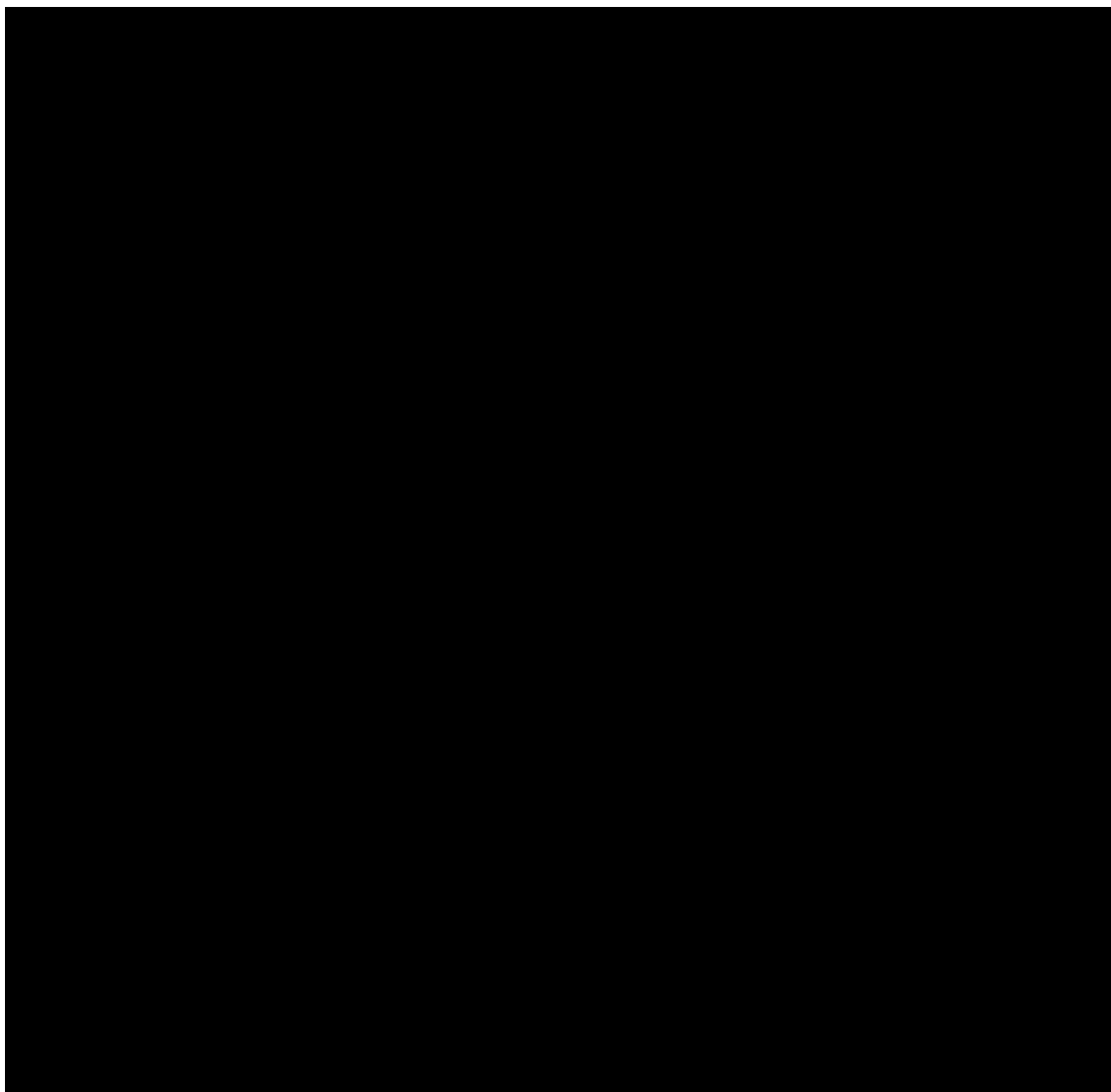
³⁶⁵ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., p. 127. El niño en solitario aparece en Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., p. 130.

de al menos un año balinés (210 días).³⁶⁶ De estas ilustraciones existen numerosos bocetos y variaciones previas, que ponen de manifiesto lo atractivo del tema para el artista.



Arriba, de izquierda a derecha; Sin título (Island of Bali, op. cit., p. 130), Sin título (c. 1930-1934). Tinta sobre papel (Colección particular); Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Colección particular); Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Colección particular). En el centro, a la izquierda, Sin título

(c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, 5139); en el centro, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, nº 5142); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, nº 5143). En la página anterior, debajo, a la izquierda, Sin título (Island of Bali, op. cit., p. 127); en el centro, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, nº 5042); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). *Tinta sobre papel* (Colección particular).



Arriba, a la izquierda, Structure of a Balé (Island of Bali, op. cit., p. 95); a la derecha, A Granary (Lumbung) (Island of Bali, op. cit., p. 80); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, nº 5135). Debajo, a la izquierda, Plan of a Djeló, the House of a Man of Means (Island of Bali, op. cit., p. 91); a la derecha, A Typical Pekarang – Plan of Gedog’s House (Island of Bali, op. cit., p. 90).

Covarrubias también realizó varias ilustraciones sobre las aldeas típicas balinesas, entre las que destacan plantas y planos.³⁶⁷ Así, Covarrubias presenta el plano de una aldea, en el que se observa la distribución ortogonal de arrozales, jardines y casas, así como algunos

³⁶⁶ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 131.

³⁶⁷ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., p. 43.

recintos destacables, como los templos, mercado, cementerio o la gran higuera de Bengala (*waringin*), centro de la vida aldeana.³⁶⁸

El autor también representa otros aspectos de la aldea, como las plantas de una casa de un “hombre de medios”,³⁶⁹ así como una más modesta,³⁷⁰ en las que se indican las diferentes partes. También reproduce el detalle arquitectónico de un balé,³⁷¹

así como un *lumbung*, una de las estructuras más emblemáticas. En *Island of Bali*, Covarrubias relata que los graneros son una de las construcciones principales de la aldea, y que su forma y tamaño indican el nivel económico de una familia, siendo el más importante el *lumbung*;³⁷² de ellos nos dice que “son construcciones altas con empinados techos de paja (...) Un granero reposa en cuatro pilares de madera con grandes capiteles para evitar que trepen las ratas”.³⁷³

Covarrubias también representa otros elementos habituales en la vida aldeana balinesa, como los instrumentos típicos de cocina, o los principales animales domésticos: el cerdo balinés y los búfalos de agua o carabaos. Así pues, representa una escena ambientada en un arrozal anegado, de la que existen versiones similares en tinta y papel, protagonizada por dos búfalos



A Typical Village (Island of Bali, op. cit., p. 43).



Kitchen Utensils (Island of Bali, op. cit., p. 98).

³⁶⁸ “Para la vida de la aldea también es muy importante la infaltable *waringin*, una gigante higuera de Bengala, árbol sagrado de los hindúes, plantado en la plaza. A la sombra de la higuera se llevan a cabo los espectáculos y las danzas asociadas con las frecuentes festividades; las aldeas que no tienen un recinto especial también se sirven de su sombra para montar allí el mercado. En las aldeas antiguas el *waringin* crece hasta alcanzar dimensiones gigantescas, dando sombra a la plaza entera (...)”. Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 45.

³⁶⁹ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., p. 90.

³⁷⁰ *Ibidem.* p. 91.

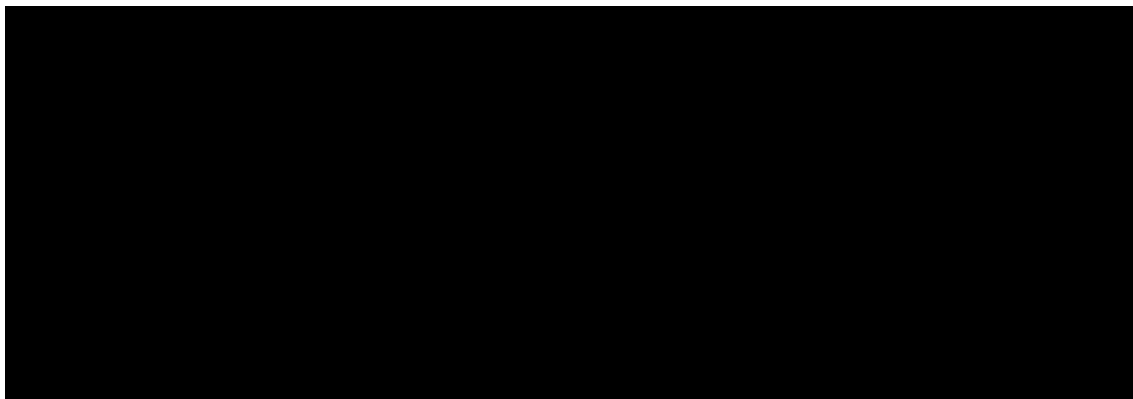
³⁷¹ *Ibidem.*, p. 95.

³⁷² *Ibidem.*, p. 80.

³⁷³ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 83.

de agua y sus jóvenes guardianes.³⁷⁴ En su libro, Covarrubias nos habla de estos animales y describe, asimismo, una escena parecida:

*El más pequeño niño balinés puede manejar a estos grandes cuadrúpedos. Les encanta tumbarse en el agua y dejarse frotar por sus pequeños guardianes, que se les encaraman por todas partes y se guindan de sus cuernos cuando los llevan a tomar su baño vespertino.*³⁷⁵



Debajo, a la izquierda, Sin título (Island of Bali, op. cit., p. 42); debajo a la derecha, Sin título (Island of Bali, op. cit., p. 39).

Covarrubias también representará varias descripciones de los templos y de algunos de sus elementos, entre los que destaca un dibujo en medio tono de un templo típico balinés, así como su planta. El primero, es una vista aérea que permite observar la disposición de los diferentes elementos del templo, cuyos rasgos generales se describen en *Island of Bali*.³⁷⁶ Covarrubias también incluye,³⁷⁷ y describe, un dibujo de la planta de estos templos,³⁷⁸ así como una pequeña capilla con un tocado ceremonial del templo de Mertasari.³⁷⁹

³⁷⁴ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali, op. cit.*, pp. 98, 42 y 39.

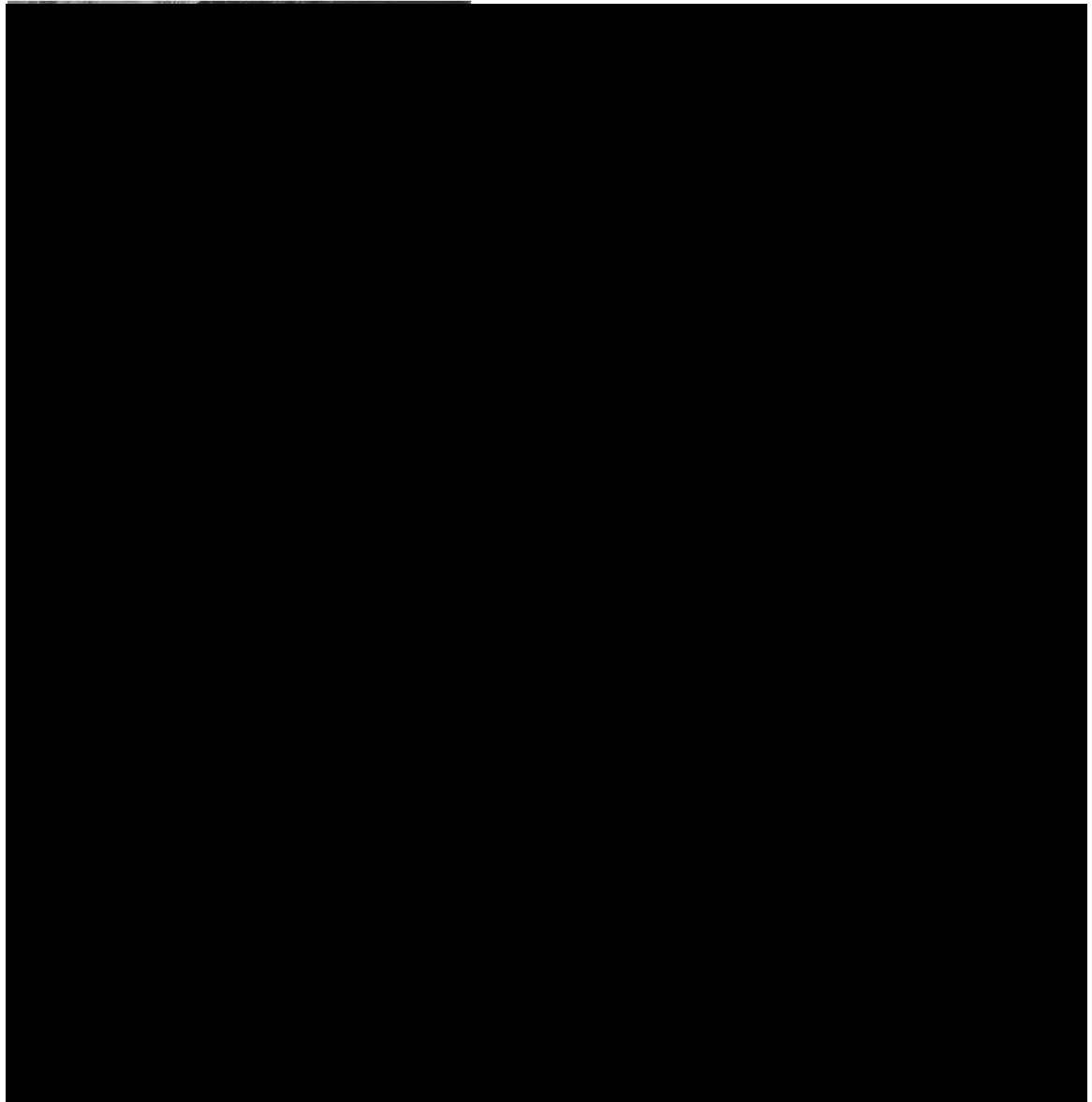
³⁷⁵ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali, op. cit.*, p. 43.

³⁷⁶ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali, op. cit.*, entre las pp. 266 y 267. “La diferencia de los templos amenazadores y sombríos de otros países orientales, el templo balinés es un lugar alegre y al aire libre; uno, dos o tres patios abiertos rodeados por un muro bajo, cada uno de éstos comunicado con el siguiente por una entrada de piedra de mayor o menor elaboración y varios cobertizos vacíos, pabellones y santuarios en estilos variados, la mayoría con techos de paja, algunos con uno solo y otros hasta con once techos superpuestos como pagodas”. Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali, op. cit.*, p. 282.

³⁷⁷ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali, op. cit.*, entre las pp. 266 y 267.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 265. “El típico era el templo con dos patios: el patio exterior llamado *djaban*, “afuera”, y el otro el *dalam*, “adentro”. El acceso al primero de éstos era por el *tjandí bentar*, el “monumento hendido” o entrada hendida (...). En la mayoría de los templos cada mitad estaba elaboradamente tallada (...) En la esquina derecha del primer patio, o antes de la entrada, está la torre alta donde cuelgan los tambores de la aldea (*kulkul*). En el patio exterior hay varios cobertizos sencillos; una cocina (*paon*), donde se prepara la comida para los banquetes, el *balé gong*, cobertizo para la orquesta y otro *balé* que se usa como casa de descanso para la gente y para la elaboración de ofrendas. El patio exterior está generalmente exento de adornos (...) Otra entrada monumental, la *padú raksa*, conduce al segundo patio, el templo propiamente dicho. Esta entrada es una estructura masiva idéntica en forma y diseño a las mitades reunidas del *tjandí bentar*, pero levantada sobre plataformas de piedra (...). En el patio interior se erigen los altares y santuarios que sirven como casas de descanso para los dioses durante sus visitas a la tierra”. Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali, op. cit.*, pp. 282-284.

³⁷⁹ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali, op. cit.*, p. 223.



Arriba, a la izquierda, A typical Balinese temple (Island of Bali, op. cit., *entre las pp.* 266 y 267); *en el centro*, Ground plan of a typical Balinese temple (Island of Bali, op. cit., p. 265); *a la derecha*, Shrine with Dancing Headdress in the Temple Mertasari in Semawang (Island of Bali, op. cit., p. 223). *Debajo, a la izquierda*, An Eclipse – Kala Rahu Swallowing the Moon (Island of Bali, op. cit., p. 299); *a la derecha*, The Birth of Batara Kala (Island of Bali, op. cit., p. 292).

Además de templos, Covarrubias reproducirá en el libro una gran cantidad de objetos relacionados con la religión y el universo de creencias balineses. La mayoría de ellos están relacionados con el mundo de la muerte (como las torres de cremación³⁸⁰ o los *ukur kepeng*,³⁸¹ que se colocan sobre el cuerpo del difunto, o un *angenan*),³⁸² pero Covarrubias también representa una gran cantidad de amuletos y de imágenes de protección, algunos de ellos

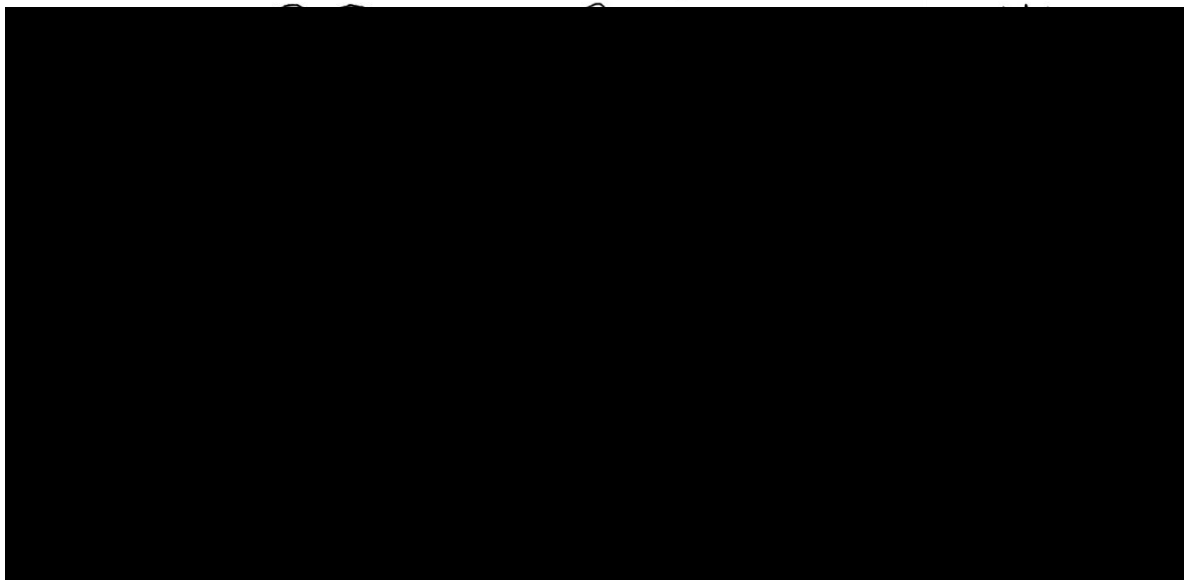
Buta (Island of Bali, op. cit., p. 64.)

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 369.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 266.

³⁸² *Ibidem*, p. 367.

relacionados con el tema amoroso,³⁸³ pero, en su mayoría, destinados a la protección contra la brujería (*tumbál*),³⁸⁴ tema al que Covarrubias dedica una gran parte de su libro.



A la izquierda, Rangda (from a Balinese Manuscript) (Island of Bali, op. cit., p. 327); *en el centro*, Leyak (from a Balinese Manuscript) (Island of Bali, op. cit., p. 323); *a la derecha*, Ratna Menggali (from a Balinese Manuscript) (Island of Bali, op. cit., p. 311)

Copiados de *lontar* y otros manuscritos tradicionales, Covarrubias también representará a algunos de los seres demoniacos del folklore balinés, como *Rangda*,³⁸⁵ los *leyak*,³⁸⁶ un *buta*³⁸⁷ o *Ratna Menggali*.³⁸⁸ No obstante, la figura religiosa que Covarrubias representará con mayor asiduidad será la *cili*, un tipo de figura que representa a la diosa Dewi Sri, deidad balinesa hinduista del arroz y ligada a las cosechas y a la fertilidad, y cuya representación siempre se traduce en representaciones femeninas estilizadas, con largos brazos y un gran tocado de flores.³⁸⁹ Covarrubias incluirá numerosas ilustraciones de esta figura, ya que son una tipología esencial del arte balinés, incluyendo ejemplares realizados con diferentes materiales.³⁹⁰

³⁸³ *Ibidem*, p. 142.

³⁸⁴ *Ibidem*, pp. 346, 347.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 327.

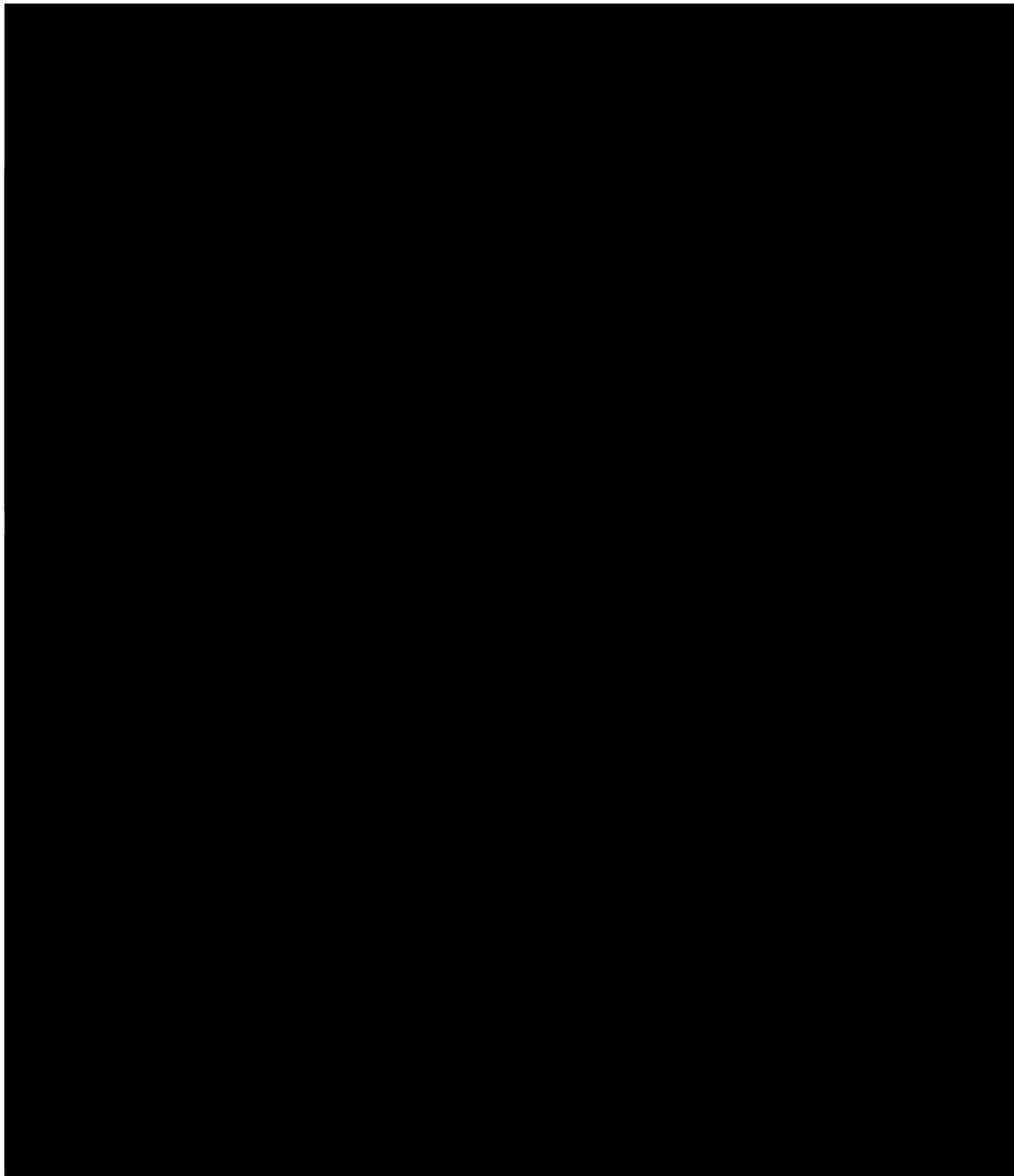
³⁸⁶ *Ibidem*, p. 323.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 64.

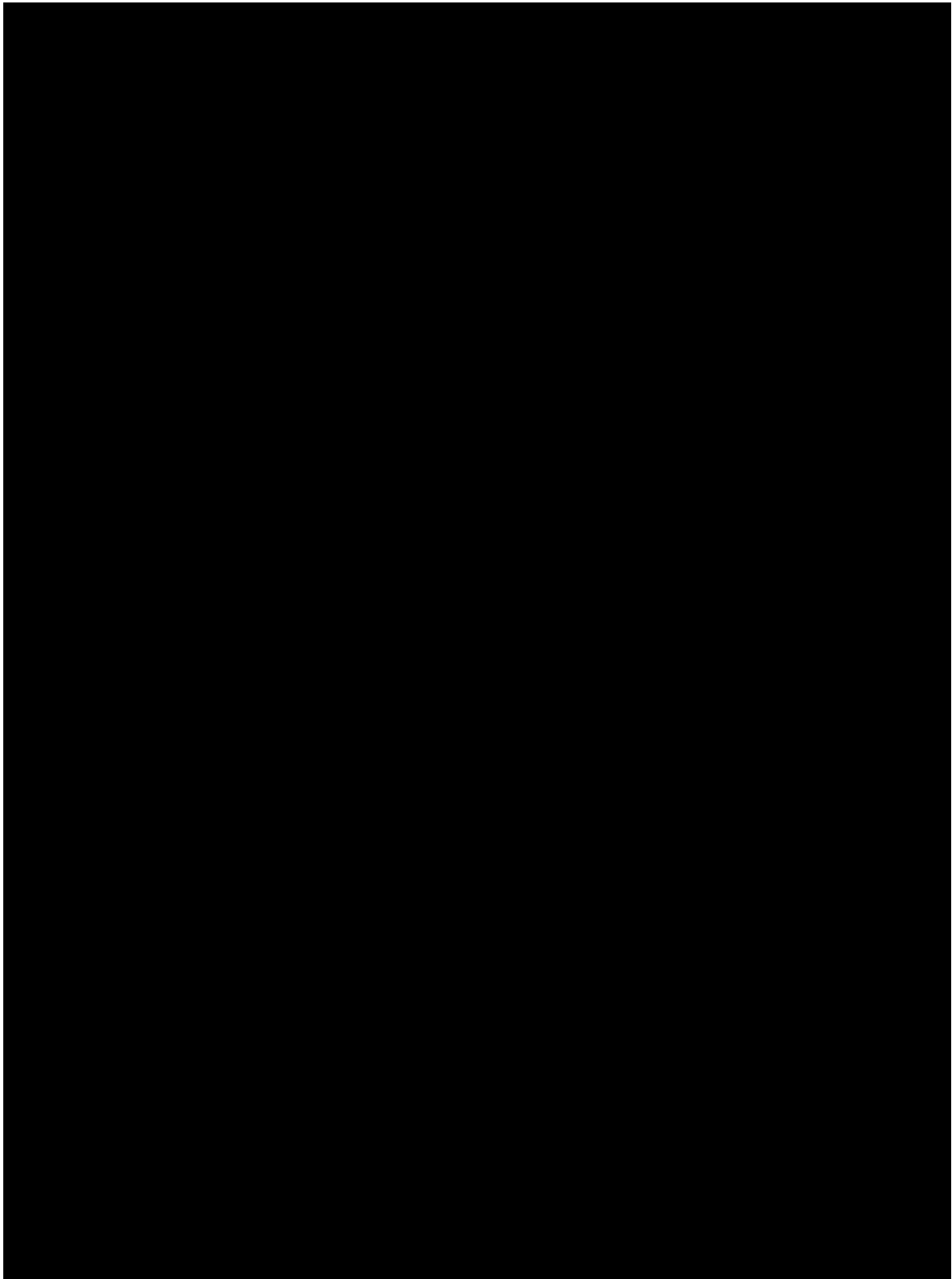
³⁸⁸ *Ibidem*, p. 311.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 170.

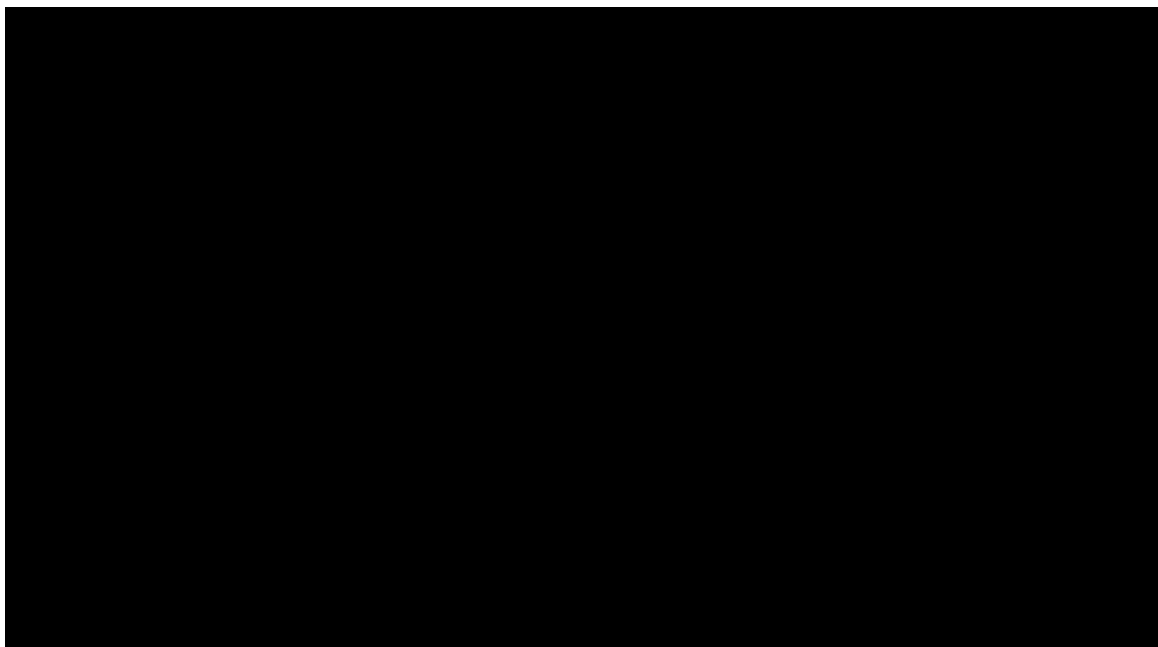
³⁹⁰ *Ibidem*, pp. 79, 172 -175, 177, 179, 181.



Arriba, a la izquierda, Angenan (Island of Bali, op. cit., p. 367); *en el centro*, Amulet of Love Magic (Ardjuna Coin) (Island of Bali, op. cit., p. 142) y Badé, the Cremation Tower of a Nobleman (Island of Bali, op. cit., p. 369); *a la derecha*, Ukur kepeng and ukur selaka (Island of Bali, op. cit., p. 366). *En el centro, a la izquierda*, Tumbál (Island of Bali, op. cit., p. 347); *a la derecha*, Tumbals, Amulets Against Witches (Island of Bali, op. cit., p. 346).



Arriba, a la izquierda, Tjilís from Lamaks (Island of Bali, op. cit., p. 175); *a la derecha*, Tjilís from Lamaks (Island of Bali, op. cit., p. 174) y Sapsap, Tjili Faces cut out of Palm-Leaf (Island of Bali, op. cit., p.177). *Debajo, a la izquierda*, Tjili of Palm-Leaf from the Top of an Offering (Island of Bali, op. cit., p. 173); *en el centro*, Tjili of Woven Palm-Leaf (Island of Bali, op. cit., p. 172); *a la derecha*, Tjili from a Clay Tile (Island of Bali, op. cit., p. 181).



Arriba a la izquierda, Rice Mother (Island of Bali, op. cit., p. 79); a la derecha, Tjilís painted in a Black and Fuchsia on a Rice Cake (Djadjan) from Selat (Island of Bali, op. cit., p. 179).

No obstante, buena parte del libro está dedicado a las artes balinesas, entre las que Covarrubias destaca la pintura, la escultura, la orfebrería y los tejidos. Dentro de estos últimos, Covarrubias incluye muestras de la vestimenta típica balinesa,³⁹¹ así como un ejemplo de telar balinés –del que también se conserva un boceto-,³⁹² así como varios ejemplos de diseños de *ikat* y brocados (*sungket*).³⁹³ De ellos, Covarrubias nos dice que:

El procedimiento del ikat es característico de los indonesios, aunque hoy en día los laboriosos ikats dobles se producen solamente en Tenganan, en Bali. Los ikats sencillos de algodón –en los que solo a la urdimbre se le da un patrón previamente diseñado– todavía se

Ceremonial Costumes of Woman and Man (Island of Bali, op. cit., p.112)

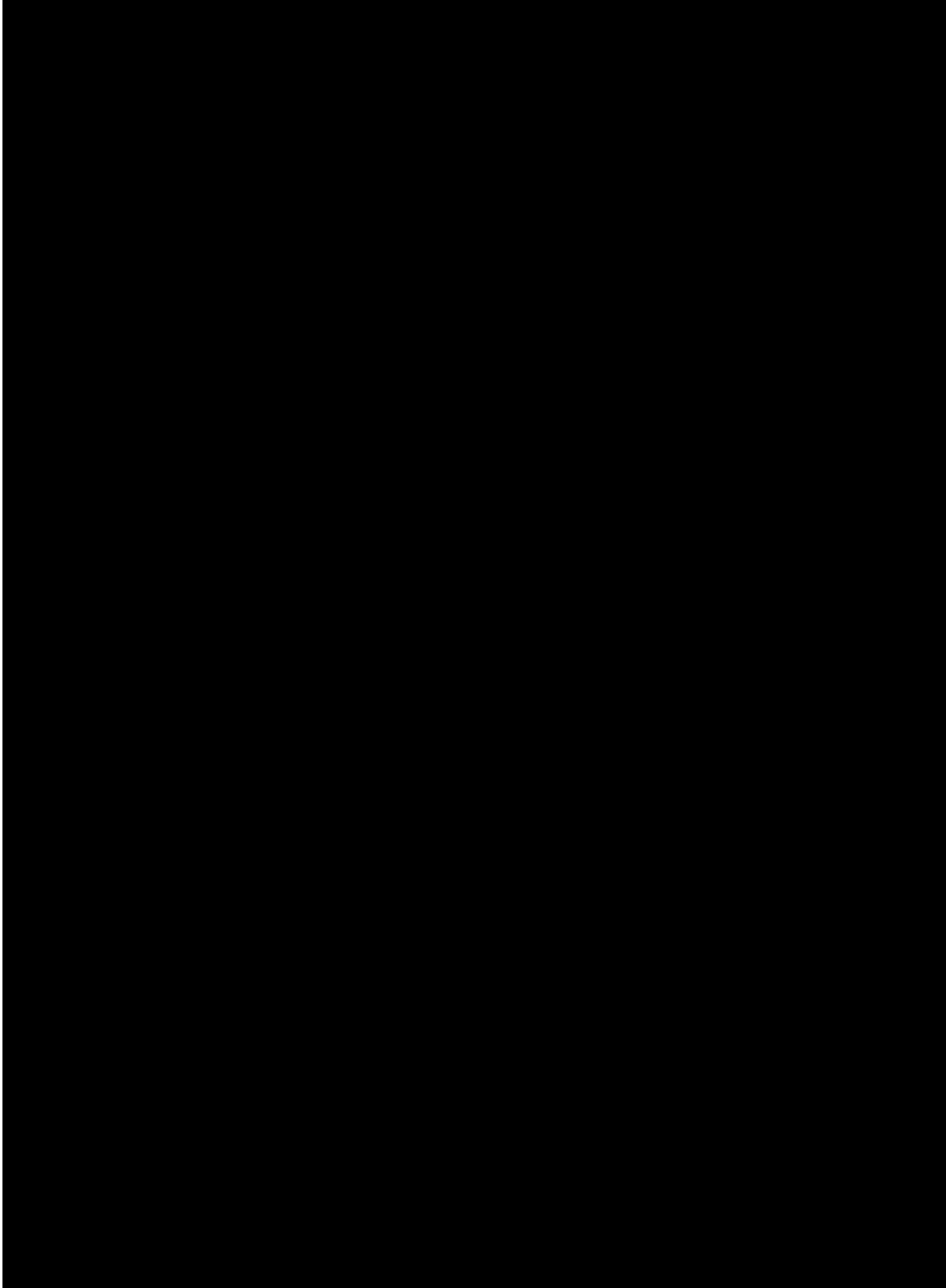
*hacen en Nusa Penida y en Mas, pero en Klunkung hacen sedas “ikatadas” de diseños sorprendentemente complejos. (...) Klunkung también es famoso por sus brocados (sungket) en seda roja con diseños tejidos en hilo de oro y plata”.*³⁹⁴

³⁹¹ *Ibíd.*, p. 112.

³⁹² *Ibíd.*, p. 101.

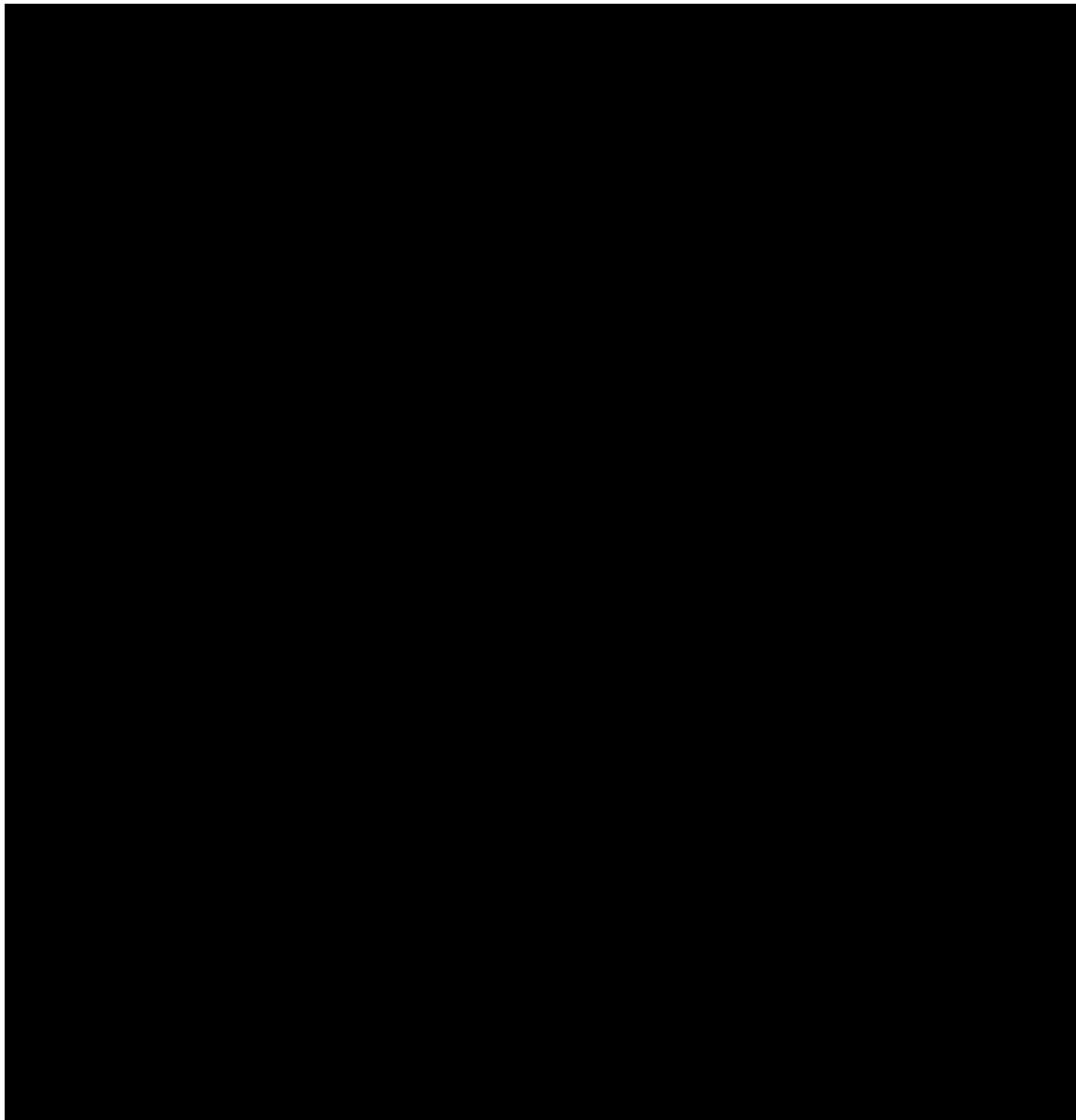
³⁹³ *Ibíd.*, pp. 24, 197.

³⁹⁴ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 96.



Arriba, a la izquierda, Loom (Prabot Tennum) (Island of Bali, op. cit., p. 101); *a la derecha*, Sin título (c.1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, n° 5039). *En el centro, a la izquierda*, Motif on a Sungket Cloth of Silk and Gold Brocade (Island of Bali, op. cit., p. 197); *a la derecha*, Human Motifs woven on the Kamben Gringsing (Island of Bali, op. cit., p. 24). *Debajo, a la izquierda*, Manner of Drinking (design scratched on a bamboo drinking-bottle) (Island of Bali, op. cit., p. 173). *A la derecha, arriba*, Blacksmiths at Work (from a Balinese manuscript) (Island of Bali, op. cit., p. 201); *en el centro*, Agricultural Implements (Island of Bali, op. cit., p.74); *debajo*, Eyes, of Women, of Men of Devils (Island of Bali, op. cit., p. 192).

Covarrubias también incluirá numeras muestras de la pintura tradicional balinesa, muchas de las cuales copiará de manuscritos y objetos decorativos, incluyendo tanto síntesis de elementos aislados³⁹⁵ como escenas completas,³⁹⁶ entre las que destacan escenas de temática religiosa³⁹⁷ y amorosa.



Arriba, a la izquierda, The Wedding of Rama and Sita (from a Balinese painting) (Island of Bali, op. cit., p.120); en el centro, Sin título (Island of Bali, op. cit., p. 117); a la derecha, Kidnapping (from a Balinese painting) (Island of Bali, op. cit., p. 147). En el centro, a la izquierda, Ardjuna (Island of Bali, op. cit., p. 190); en el centro, Bhima (Island of Bali, op. cit., p. 191); a la derecha, Hanuman (Island of Bali, op. cit., p. 240). Debajo, a la izquierda, Relief in the Temple of Kubutambahan (Island of Bali, op. cit., p. 186); en el centro, A Hol-up, a Temple Relief in Djaragara (Island of Bali, op. cit., p. 187); a la derecha, Sin título (Island of Bali, op. cit., p. 372).

³⁹⁵ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali, op. cit.*, p. 74, 192.

³⁹⁶ *Ibidem*, pp. 117, 120, 147, 201.

³⁹⁷ *Ibidem*, pp. 190, 191, 240, 292, 299.

Covarrubias también dedicará varias ilustraciones a los relieves balineses, tanto a tallas más tradicionales, como un mascarón incluido en un balé,³⁹⁸ como a otras más recientes, que muestran como poco a poco se implanta la modernidad iconográfica en la isla.³⁹⁹ Por último, Covarrubias, conferirá también gran atención a la orfebrería, representando tanto objetos de gran antigüedad y valor histórico (como la famosa “luna” de Pendjeng, un timbal de bronce de más de 2000 años de antigüedad),⁴⁰⁰ como otros contemporáneos, pero de gran valor tradicional, como los *krisses*, “los ejemplos más importantes de la artesanía balinesa son indudablemente sus crises, las famosas armas de los indonesios destacados, actualmente utilizados solo como símbolos y ornamentos.”⁴⁰¹ Covarrubias representa varios ejemplos de guardas de *krisses* con decoración figurativa⁴⁰² —como de las que habla en el libro—,⁴⁰³ así como otros ejemplos de decoración de carácter sacro.⁴⁰⁴

A la derecha, arriba, Karang Bintulu chiselled on the Silver Sheath of a Kris (of Bali, op. cit., p. 184); *debajo*, Karang Tjeiviri and Karang Tjuring (Island of Bali, op. cit., p. 185).

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 372.

³⁹⁹ *Ibidem*, pp. 186, 187.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 169.

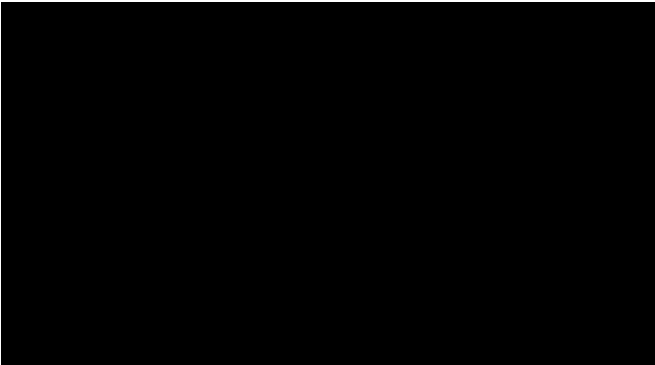
⁴⁰¹ “Pero un kris heredado por generaciones dentro de una familia se convierte no solo en su reliquia familiar más importante, sino también en la parte tangible de la deidad familiar y de hecho se le adora como un dios ancestral, un batara kawitan, dentro del cual aún vive la fuerza mágica de los ancestros (...) Hoy en día en las viejas aldeas es obligatorio que cada hombre lleve su kris a las reuniones, arma que también es obligatorio portar durante las bodas y en todas las ocasiones ceremoniales o de estado. Quien no puede asistir en persona, manda su kris para representarlo, por ejemplo un juez que está enfermo y no puede acudir a un juicio. En algunos casos, la boda de un príncipe con una mujer de casta inferior se realiza utilizando el kris en representación del futuro esposo”. Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 97.

⁴⁰² Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., p. 184.

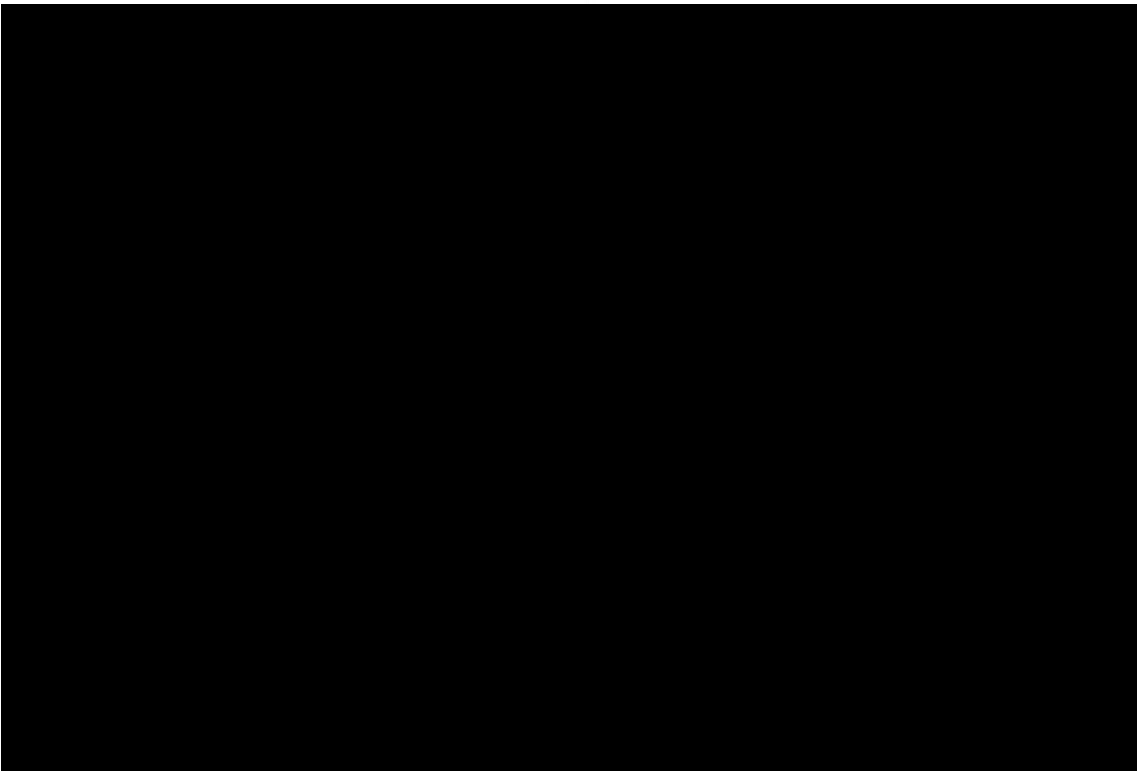
⁴⁰³ : “A menudo hay crises —no sólo en Bali y en Java, sino también en otras partes de Indonesia— en las que el cuerpo de la *naga* conforma la hoja que se va ensanchando hacia la punta para dar lugar al arqueado cuello y cabeza de la dicha *naga*. La parte superior de la hoja está llena de púas, dientes y arabescos moldeados en el hierro en interminable variedad de estilos [...] También hay crises con representaciones en altorrelieve de elefantes, toros, leones alados (*singha*) y gansos (*angsa*) que probablemente estuvieron relacionados alguna vez con el tótem familiar.” Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 199.

⁴⁰⁴ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., p. 185.

No obstante, buena parte de las ilustraciones del libro corresponden a las diferentes e importantes artes escénicas de la isla de Bali, de las que Covarrubias presenta varios ejemplos –de danza y teatro-, minuciosamente representados, entre cuyas ilustraciones destacan desgloses completos de los movimientos de algunos tipos de danza. Además de algunos rituales muy concretos –como la representación de un *abuang*,⁴⁰⁵ un ritual de cortejo de los *aga* de Bali-⁴⁰⁶ Covarrubias realizará múltiples representaciones de la *legong*,⁴⁰⁷ el principal tipo de danza de la isla, que describe extensamente en su libro.⁴⁰⁸



A la izquierda, Sin título (Island of Bali, op. cit., p. 22); *a la derecha*, Sin título (Island of Bali, op. cit., p. 229).



Sobre estas líneas, *a la izquierda*, Movements of the Legong (Island of Bali, op. cit., entre las pp. 226 y 227). *En la página siguiente, arriba, a la izquierda*, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, sin numerar); *en el centro*, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, sin numerar); *a la derecha*, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, sin numerar). *En el centro, a la izquierda*, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, sin numerar); *en el centro*, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, sin numerar); *a la derecha*, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, n° 5018). *Debajo, a la izquierda*, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, n° 5019); *en el centro*, Sin título

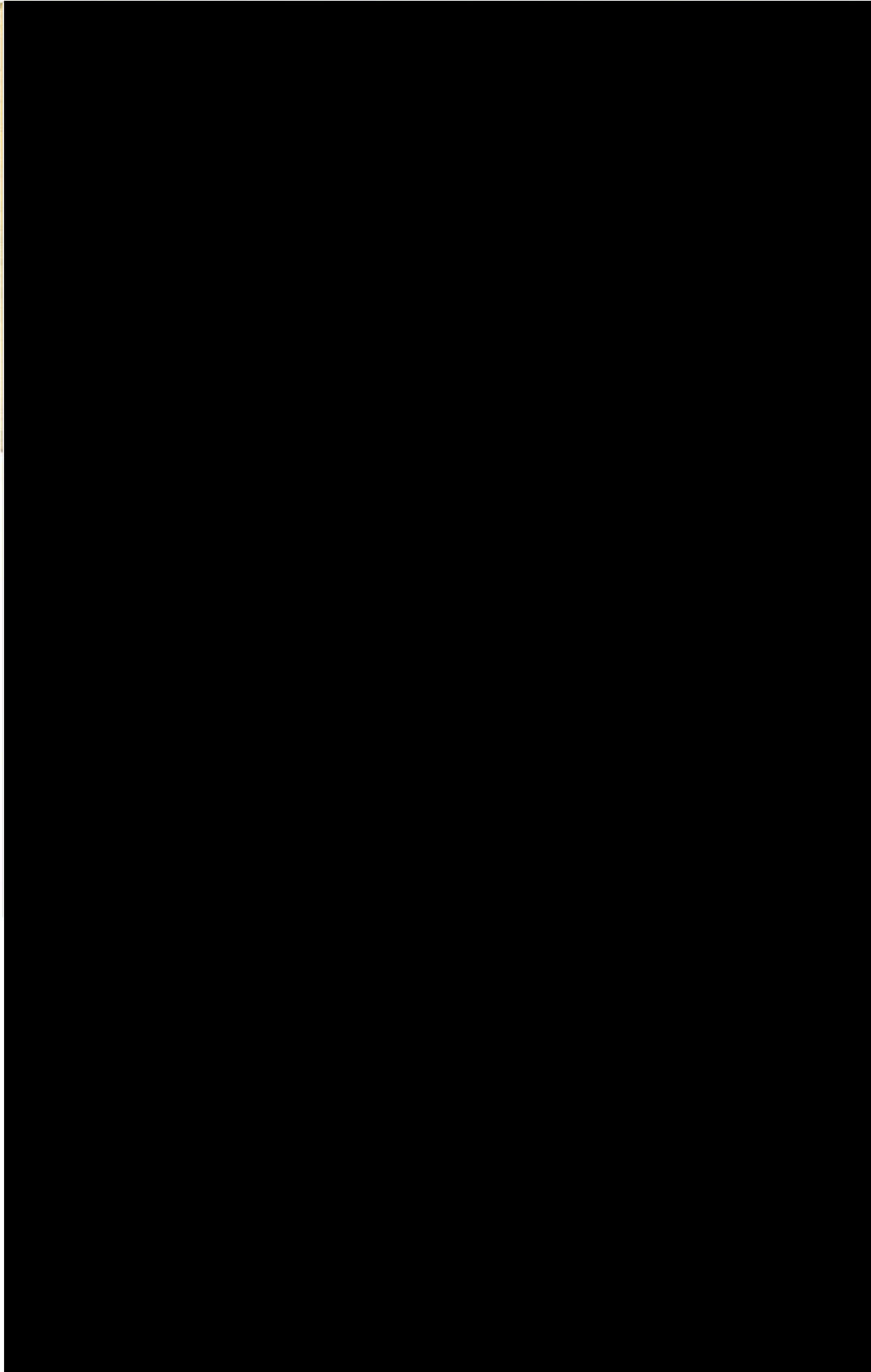
⁴⁰⁵ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., p. 22.

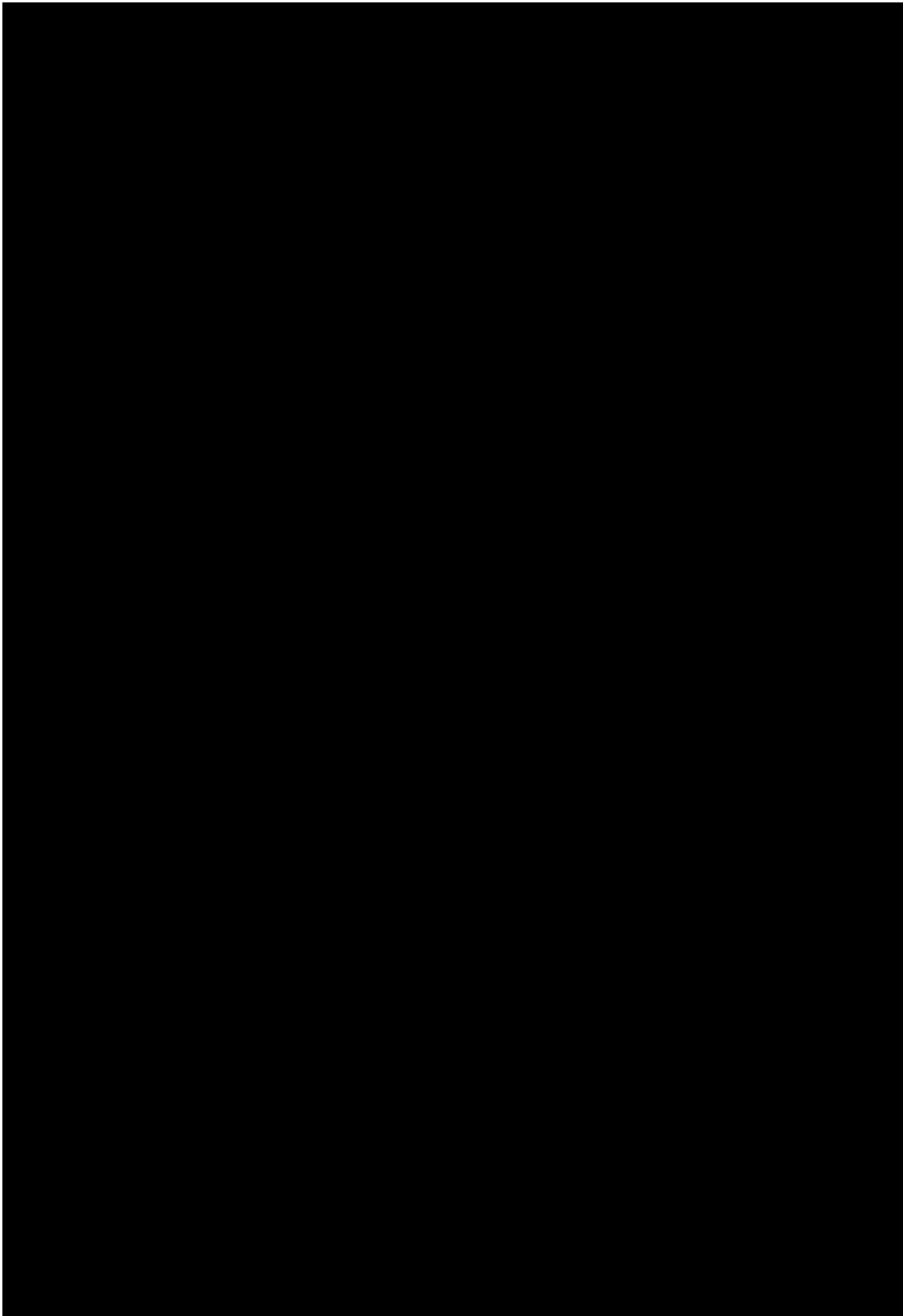
⁴⁰⁶ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 23.

⁴⁰⁷ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., pp. 225, 229 y entre las pp. 226 y 226.

⁴⁰⁸ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., pp. 231-237, 242.

(c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5016); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5017).





Arriba, a la izquierda, Legong Costume (Island of Bali, op. cit., p. 225); arriba a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, Sn título (AMC, sin numerar).

Además de incluir una pintura dedicada a la *baris*, Covarrubias incluye también una página con la sucesión de movimientos de esta danza,⁴⁰⁹ que describe como una danza ritual de guerra con lanzas, de carácter exorcizante y que se baila en las cremaciones importantes y en fiestas de aldeas sin influencia javanesa”.⁴¹⁰ De la *baris* advierte que “tipifica la fuerza elegante del macho y es fuente de material para todas las danzas masculinas”.⁴¹¹

Covarrubias también dedicó varias ilustraciones a personajes importantes del teatro balinés. Así, en una ilustración aparecen los dos principales personajes cómicos del *topéng*:⁴¹²

En las representaciones de topéng únicamente los payasos hablan y llevan máscaras como antifaces que les dejan libre la boca, mientras que los

Movements of the Baris (Island of Bali, op. cit., entre p. 226 y 227).

*personajes más refinados se valen de la pantomima. Los absurdos payasos son torpes, de cabellos hirsutos y nariz abultada: uno de ellos es un hombre pequeño, tímido y de ojos saltones, que tartamudea y se mueve como pájaro; el otro, un personaje burdo con aterradores ojos huecos, grandes agujeros practicados en su máscara a través de los cuales se ven los ojos del propio actor. Luce un bigote desgreñado y un monstruoso labio leporino.*⁴¹³

The Penedjokan (Island of Bali, op. cit., p. 248).

⁴⁰⁹ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., entre p. 226 y 227.

⁴¹⁰ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., pp. 230-248. En el libro, Covarrubias describe también una escena de *baris* arquetípicamente clásica: “(...) imponente danza de guerra en la cual diez a doce guerreros de edad madura con la cabeza cubierta de flores, chalinas mágicas y altas lanzas con plumas de pavo real en la punta, bailan en doble línea gesticulando y asumiendo posturas heroicas hasta que la música se torna violenta, momento en el que ejecutan el simulacro de una batalla con sus lanzas negras y plateadas.”, *Ibidem*, p. 245.

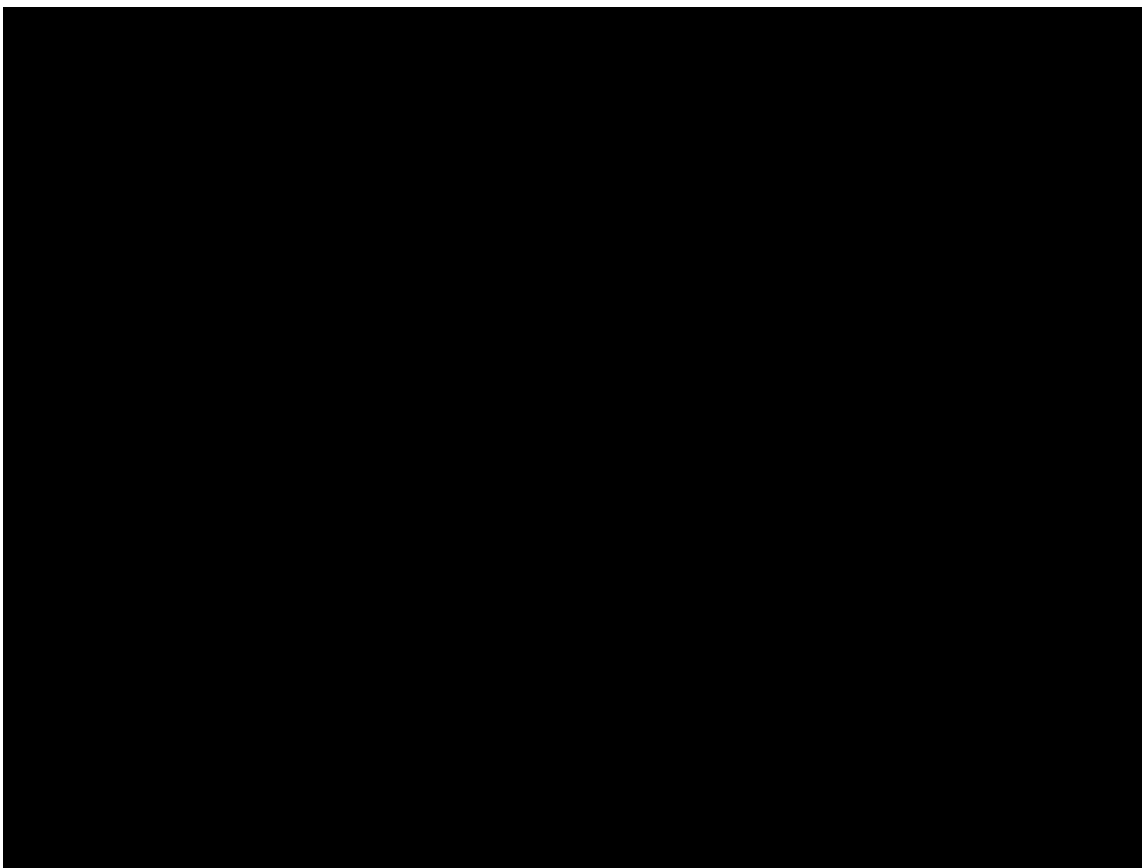
⁴¹¹ *Ibidem*, p. 245.

⁴¹² Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., p. 247. De este tipo de entretenimiento cómico, Covarrubias escribe que se trata de “actores enmascarados que representan obras históricas locales (*babad*); principalmente pantomima, pero con diálogo de los personajes cómicos”. Agrega también que “El entretenimiento vespertino (matinée) más popular, especialmente entre los hombres que pudieran llamarse serios es el *topéng*, obra de máscaras que relata las proezas de los reyes y guerreros de la isla, episodios de guerras e intrigas de la historia balinesas (*babad*). Dos o tres actores, generalmente hombres de edad avanzada, interpretan todos los papeles (...)”. Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., pp. 230, 263.

⁴¹³ *Ibidem*, pp. 265-266.

De esta escena se conserva abundante material preparatorio –pinturas y bocetos-, en los que Covarrubias prestó gran atención a los detalles faciales, especialmente a los ojos saltones y al labio leporino. También incluye una representación del *Pengedjokan*,⁴¹⁴ un curioso personaje cómico y aterrador del *topéng*, del que relata lo siguiente:

*El Pengedjokan; lleva puesta la máscara de un viejo risueño con dientes protuberantes, sonrisa misteriosa, amigable y aterradora al mismo tiempo. (...) Pregunté repetidamente cual era el significado de este curioso personaje, pero nunca recibí una respuesta satisfactoria.*⁴¹⁵



Arriba, a la izquierda, Comic Characters in the Topéng (Island of Bali, op. cit., p. 247); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Tinta sobre papel (AMC, n° 5108). Debajo, a la izquierda, Sin título (Island of Bali, op. cit., p. 242); en el centro, Sin título (Island of Bali, op. cit., p. 243); a la derecha, Semar, as Twalén is Called in the Ancient Wayang Gambúh (Island of Bali, op. cit., p. 244).

Covarrubias también incluye varias representaciones⁴¹⁶ de marionetas de un curioso tipo de personajes del teatro *wayang kulit*, exclusivos de Bali y Java: los *parekan*, sirvientes o asistentes de los protagonistas.⁴¹⁷ En *Island of Bali* los describe así:

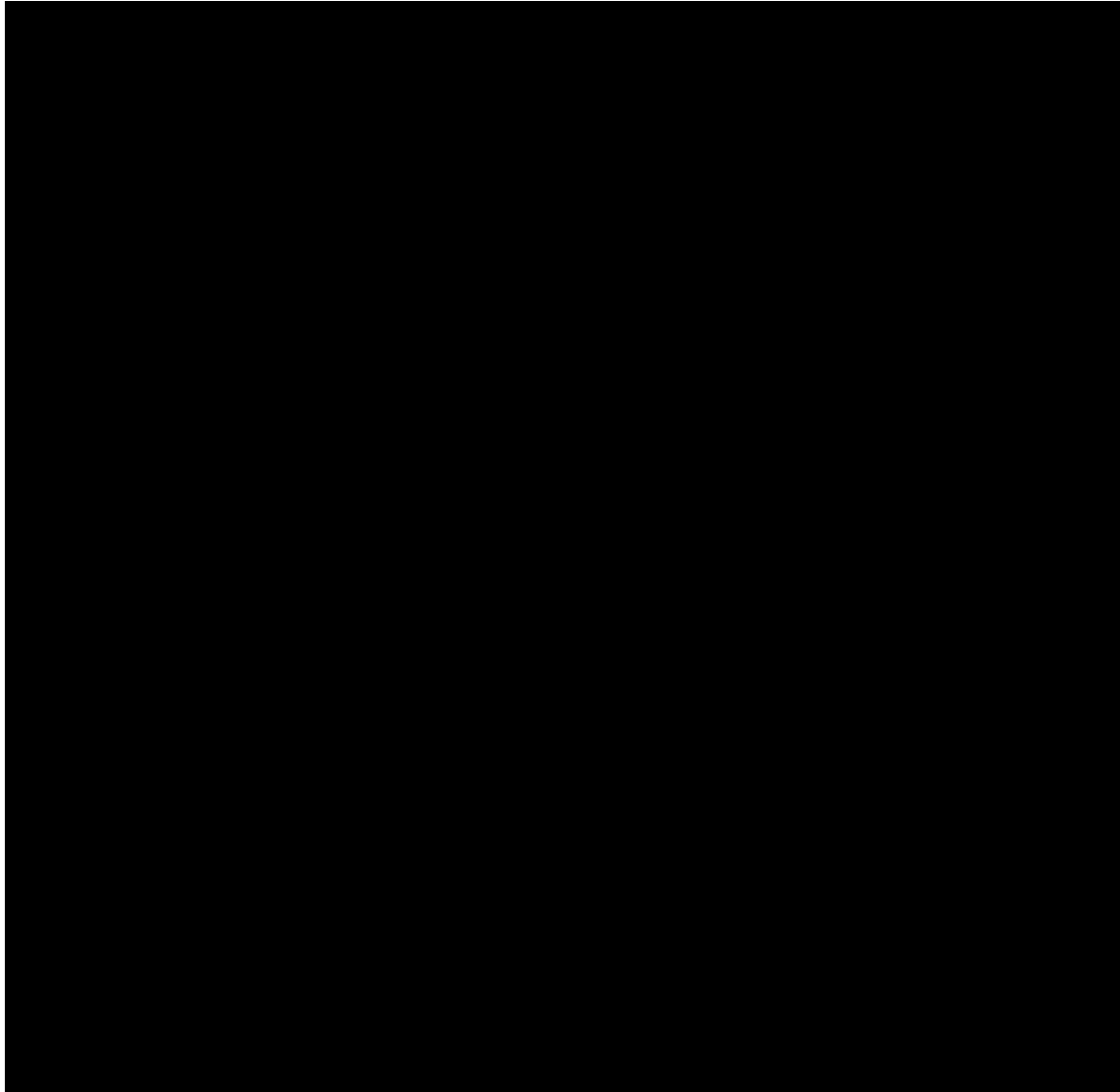
⁴¹⁴ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., p. 248.

⁴¹⁵ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 266.

⁴¹⁶ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., pp. 242-244.

⁴¹⁷ “Estos son los *parekan*, los sirvientes o asistentes de los protagonistas. (...) Son indudablemente personajes nativos, tal vez antiguas deidades degradadas al rango de sirvientes de los dioses-héroes, transformados en monstruos torpes y ridículos de malos modales para establecer así su relación con los dioses hindúes”. Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., pp. 260-261.

Del lado de la verdad y la justicia están Twalén y su hijo Merdah, mientras que Délam y Sangut son los siervos de la “izquierda”, los villanos. Twalén es un monstruo negro, pesado y barrigón, ingenioso y con cierto aire sobrenatural. (...) Su rival, el monstruo rojo Délam, de mirada furiosa y bigotes tiesos, piernas pequeñas y bigote enorme, es un enemigo. (...) Pelean constantemente, utilizando palabras, trucos mágicos o haciendo payasadas obscenas y bufonescas. (...) Los fascinantes parekan son los favoritos de la gente y se puede decir que el espectáculo es un pretexto para dar salida a su desenfrenado deseo de divertir.⁴¹⁸



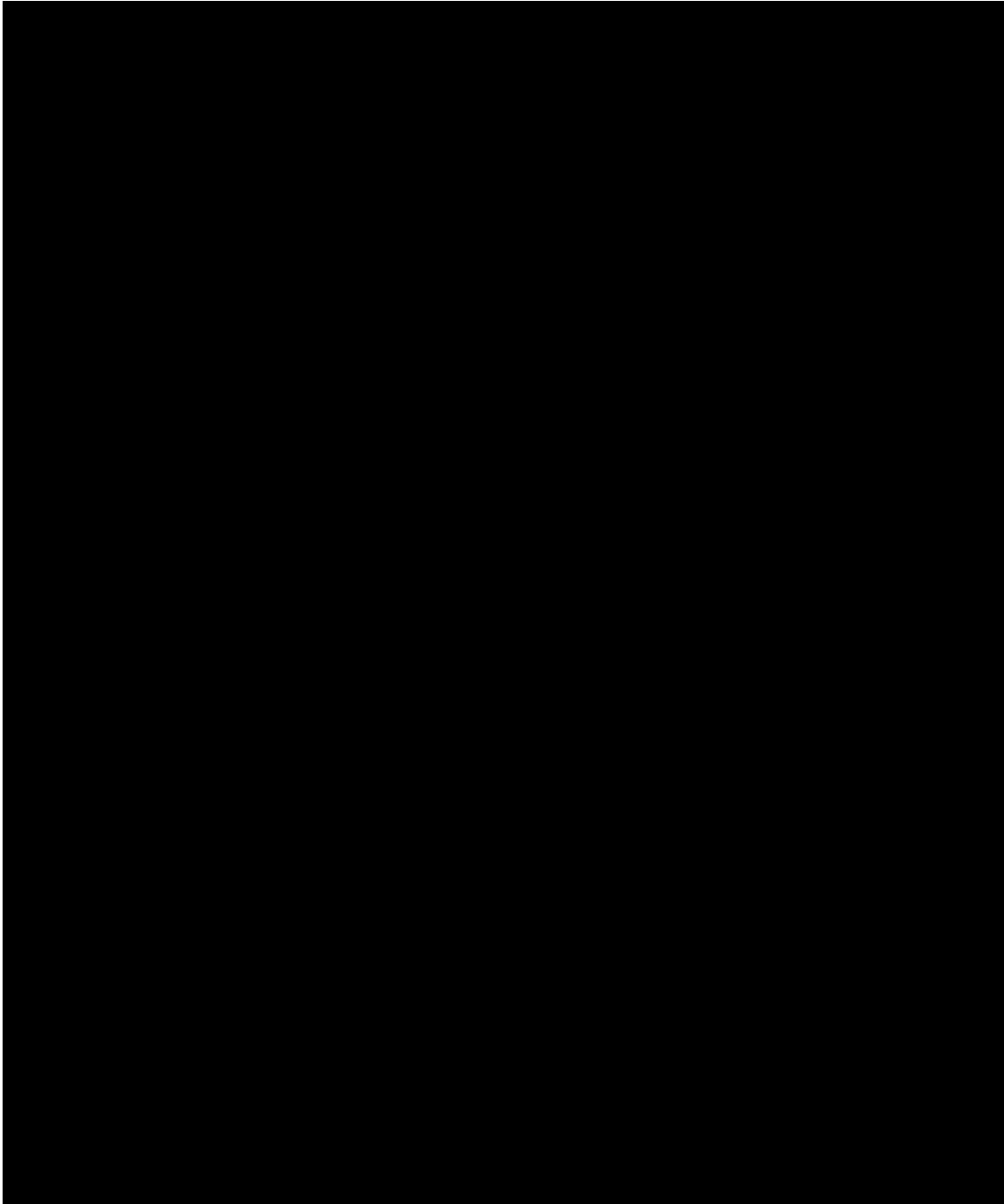
Arriba, Ketjaks in a Djanger Performance (Island of Bali, op. cit., p. 253) a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, nº 5096). Abajo, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, 5111); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, 5117).

Para completar el tema de la danza, Covarrubias también realiza una ilustración en la que aparecen los característicos *ketjaks*⁴¹⁹ –llamados así por el sonido que producen- del

⁴¹⁸ *Ibídem*, p. 260-261.

⁴¹⁹ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., p. 253.

djanger,⁴²⁰ un tipo de comedia musical moderna, de los que Covarrubias realizó numerosos bocetos.



Arriba, a la izquierda, Seating Arrangement of the Gong Gedé (Island of Bali, op. cit., p. 214); *a la derecha*, Arrangement of the Stage for the Nyepí Festival (Island of Bali, op. cit., p. 280). *En el centro, a la izquierda*, Sin título (c.1930-1934). *Lápiz sobre papel* (Colección particular); *en el centro*, Sin título (c.1930-1934). *Lápiz sobre papel* (Colección particular); *a la derecha*, Sin título (c.1930-1934). *Lápiz sobre papel* (Colección particular). *Debajo, a la izquierda*, Flute-Player (Island of Bali, op. cit., p. 213); *en el centro*,

⁴²⁰ “Djanger. Gamelan djanger, flautas, gongs y tambores. Comedia musical moderna con muchos elementos extranjeros, ejecutada por jovencitos y jovencitas”. Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., pp. 230-231.

Sin título (c.1930-1934). *Lápiz sobre papel (Colección particular); a la derecha, Sin título (Island of Bali, op. cit., p. 210).*

Por último, Covarrubias también realizó representaciones de la orquesta típica balinesa, el gamelán, tanto en su versión corriente como en la que se utiliza para el año nuevo balinés, el Nyepí.⁴²¹ Covarrubias realizó también numerosos bocetos de los músicos – tocando diferentes instrumentos como el *gangsa*, el *kendang* o la flauta, dos de los cuales aparecerían como imágenes del libro.⁴²²

Todos estos motivos previamente expuestos, así como el interés y la calidad de las ilustraciones –que hemos analizado en las páginas anteriores- conllevaron que, tras su lanzamiento, la obra alcanzase un enorme éxito, tanto en el nivel económico –sería uno de los éxitos editoriales más lucrativos de la década- como crítico, contando tanto con el beneplácito del público general como con el de la academia científica.

En términos económicos, el libro se convirtiera un auténtico *best-seller*, con más de 13.000 ejemplares vendidos en su primer año.⁴²³ Además de 250\$ por la firma del contrato, y otros 250\$ por la entrega del manuscrito, en la década siguiente a su lanzamiento *Island of Bali* le dejaría a Covarrubias unas ganancias de casi 12000 dólares, sin contar las retenciones de impuestos,⁴²⁴ a pesar de que Knopf escribió a Covarrubias pidiéndole rebajar su porcentaje de derechos de autor para poder costear una nueva edición más acorde a los nuevos precios de producción.⁴²⁵

Pero el libro no cosechó únicamente ventas, sino halagüeñas reseñas, tanto por parte de críticos como de antropólogos.⁴²⁶ Quizás, una de las más completas y halagadoras –que además es la única meritoria, del momento, realizada en castellano, sea la de Antonio Iglesias Castellot:

Un mexicano ilustre, Miguel Covarrubias, que hace años horna a su patria en los Estados Unidos con su bella, prolífica y fecunda labor de artista, ha vuelto a sorprender a los norteamericanos, revelándose como etnólogo de primer orden en (...) THE ISLAND OF BALI. Este estudio enciclopédico de la cultura balinesa ha tenido un éxito rotundo en la prensa y en el público, habiéndose agotado su primera edición a las dos semanas de haber sido publicado. Y lo que ha sorprendido enormemente a los muchos admiradores y discípulos que tiene aquí Covarrubias es que siendo el maestro un excelente pintor y un dibujante exquisito, pueda ser a la vez un profundo investigador de toda la cultura de un pueblo. Porque en este país de especialistas parece un milagro que un sutil caricaturista y un pintor costumbrista del tamaño de Covarrubias pueda ser, simultáneamente,

⁴²¹ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., pp. 214, 280.

⁴²² *Ibidem*, pp. 210, 213.

⁴²³ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee *Covarrubias in Bali*, op. cit., p. 40.

⁴²⁴ AMC, n° 16977, 17003 -17023.

⁴²⁵ AMC, sin numerar.

⁴²⁶ Otras reseñas interesantes, e igualmente generosas con el libro son: Adamson, Hans C., “The Liveliest and the Most Alluring Account of Bali”, *The New York Times*, 28 de noviembre de 1937; David, Bob. “Biography of an Island Set in the Southern Seas”, *The New York Sun*, 20 de noviembre de 1937; Gannett, Lewis. “Books and Things”, *The New York Herald Tribune*, 19 de noviembre de 1937; “Island of Bali. By Miguel Covarrubias”, *The Listener*, 29 de diciembre de 1937, p. 1438; Poore, Charles. “Books of the Times”, *The New York Times*, sábado 20 de noviembre de 1937; “Bali. Artists’ Island”, *TIME*, 23 de noviembre de 1937, pp. 21-22.

un paciente estudiante de las costumbres e instituciones de sus semejantes. (...) esta obra que es, simultáneamente, un libro de viajes, un tratado etnológico, una enciclopedia cultural y la apología de un pueblo. (...) la obra rezuma un afecto sincero y una admiración genuina por los balineses (...) Este libro –según dicen los críticos de aquí– es toda una tesis doctoral con abundantes notas marginales, glosario de vocablos balineses y todo lo demás. Pero tiene, por añadidura, la gracia de esta escrito por un gran artista que puede ver y sabe comprender, y por un hombre cuya vasta cultura refresca y vitaliza la inhumana sequedad de las meras disciplinas científicas. (...).⁴²⁷

De entre los antropólogos y especialistas en Asia, podemos destacar los elogios de personajes de la talla George C. Valliant,⁴²⁸ Ralph Linton⁴²⁹ o Ruth Benedict;⁴³⁰ únicamente Pearl S. Buck pareció no quedar satisfecha con la obra, afirmando que –a pesar de su valor artístico y de la maestría de Covarrubias como artista–, se trataba de un libro carente de pasión.⁴³¹ Años más tarde, el etnólogo mexicano Andrés Medina relegaría la obra a la categoría de antropología romántica;⁴³² quizás, como sugeriría Adrian Vickers hace unos años, el verdadero valor de *Island of Bali* es que se trata de un documento histórico difícilmente repetible, testimonio de una cultura que estaba comenzando a cambiar.⁴³³

En definitiva, *Island of Bali*, se convirtió en un “clásico instantáneo”, constituyendo una obra de importancia científica y estética difícilmente igualable, que colocó a Covarrubias en una afortunada y merecida posición de autoridad intelectual con respecto a la isla, que sigue vigente en la actualidad, constituyendo un insustituible aporte a la Historia del Arte y a la historiografía de Indonesia. Además, su trascendencia trascendió los ámbitos

⁴²⁷ Iglesias Castellot, Antonio. “Un Artista Mexicano Vuelve a Triunfar en los Edos. Unidos”. AMC, nº 21268.

⁴²⁸ “It is perhaps the best accessible account (...) Mr. and Mrs. Covarrubias have accomplished a very difficult task in assembling so much material and without their special talents, it is hard to see how the book could fulfill so well the very different needs of the specialist and of the interested traveler. Valliant, George, “The Island of Bali: With and album of photographs by Rose Covarrubias”, *Natural History*, febrero de 1938, p. 152.

⁴²⁹ “This study is even provided with footnotes, references, and a bibliography worthy of a distinguished Ph. D thesis. It is a sound piece of scientific work, a real contribution to knowledge, and will probably be the standard English work on Balinese culture for the years to come.” Linton, Ralph. “Life and Art in Bali”, *Nation*, 11 de diciembre de 1937.

⁴³⁰ “Island of Bali” is a highly factual account of traditional forms of life in Bali. (...) Perhaps now he has described these necessary external formalities of its life, Covarrubias will write another volume on the individual conduct of life in Bali. I hope so, for he knows Bali.” Benedict, Ruth. “Earthly Paradise”, *The New Republic*, 8 de diciembre de 1937, p. 139.

⁴³¹ “(...) there has been an interplay of mutual understanding and admiration, and his book is a thorough study of the country and the life of the people, past and present. It is almost technical in its thoroughness. (...) But it is a curiously passionless book. Covarrubias obviously loves his subject, but it is an artist’s love of the body of a beautiful model. (...) as an artist Covarrubias was already complete, and Bali had not added depth to his work so much as scope. His writing therefore has the technique of his painting –color and line and style, but the surface in flat. It is the technique of the master caricaturist, to whom line is the chief means on expression so that by it he expresses everything he has to day.” Buck, Pearl S. “Asia Book-self”, *Asia*, enero de 1938, p. 66.

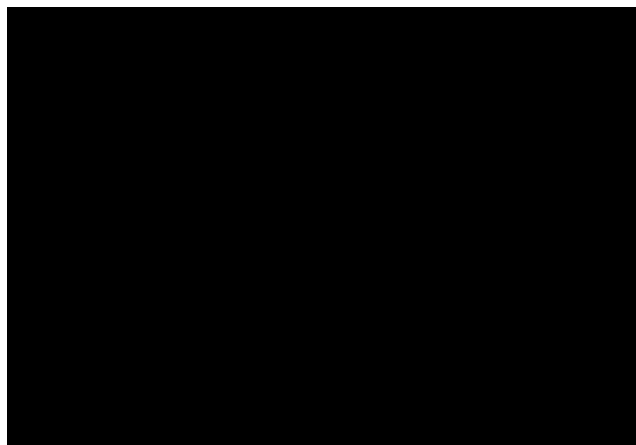
⁴³² Medina, Andrés. “Miguel Covarrubias y el Romanticismo en la Antropología”, *op. cit.* p. 20.

⁴³³ “*Island of Bali* is at once a nostalgic document describing a pre-colonial world, and a portrait of great cultural and social change. It remains relevant to us for both reasons”. Vickers, Adrian “Foreword”, en Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*. Singapur, Periplus Editions, 2010, p. XXIII.

estrictamente académicos, contribuyendo notablemente al desarrollo turístico –y, por ello, cultural y económico- de Bali.

¿Cómo puede, entonces, explicarse que una obra de tal calibre y relevancia no tuviera una mayor difusión fuera de los ámbitos científicos estadounidenses e indonesios a largo de las décadas siguientes? Seguramente, por culpa del idioma. A pesar de su enorme éxito, la primera traducción oficial de la obra no aparecería hasta 2004, cuando la Universidad Veracruzana decidió publicar la primera edición en español, lengua en la que recientemente aparecería una nueva versión.⁴³⁴ No obstante, sabemos que incluso antes de la publicación del libro, en mayo de 1938, hubo una propuesta para traducir la obra –reduciéndola sensiblemente- al francés, pero Covarrubias no pareció estar interesado en la propuesta.⁴³⁵

Además, hemos podido averiguar que en 1943 se realizó una traducción –con toda seguridad, sin licencia, ya que en tiempos de Guerra esto hubiera resultado ilegal- al japonés que recibió el nombre de *Baritô*,⁴³⁶ y que se publicó con las ilustraciones y fotografías de la edición original. Seguramente, esta fue motivada por la reciente anexión de la isla a los dominios japoneses 1942, ya que no debían existir textos, o, al menos, de tanta calidad-específicos sobre este Bali en la lengua japonesa.



Cubierta y portada de la edición japonesa (Colección particular).

Más recientemente, durante el curso de la realización de esta tesis, aparecería la primera edición en indonesio⁴³⁷, muestra del renovado interés por la figura de Covarrubias que se vive en Bali durante estos últimos años. Aun con todo, resulta difícil de explicar que no existan, por el momento, traducciones de la obra a idiomas como el francés o el holandés. Confiamos en que esta situación cambie durante los próximos años, *Island of Bali* pueda así, al fin, lograr un reconocimiento acorde a sus méritos.

⁴³⁴ Covarrubias, Miguel. *La Isla de Bali*, *op. cit.*

⁴³⁵ “Dear Miguel, Last May I wrote a long letter about a French publisher’s interest in ISLAND OF BALI and asked you for your permission to allow that Publisher to reduce the book by about a quarter, at his own discretion (...) I am afraid the French Publisher will be losing his interest in the book, if he hasn’t already done so, and wish therefore you would let me know as quickly as possible whether we may take a contract with him. In case you haven’t my letter of May 27 I repeat the following: Boivin want to make a book to sell at thirty francs, will print a first edition of 5000 copies if they may reduce the book by about a quarter, inserting 38 pages of illustrations with probably two photographs on each page, and reproducing most of the line-drawings in the text. There isn’t much money in this for either of us but if you want the book published over there I think we must accept this.” Carta de Blanche Knopf a Miguel Covarrubias, 14 de octubre de 1938. AMC, sin numerar.

⁴³⁶ Covarrubias, Miguel ミーゲル・カヴァラビアス 著, Shinmei Kiyoyuki y Masao Sudo (trad.) 新明希予, 首藤政雄 共訳. *Baritô* バリ島. Tokio, Sangyoukeizaisha 産業経済社, 1943.

⁴³⁷ Covarrubias, Miguel. *Pulau Bali: Temuan Yang Menakjubkan*. Denpasar, Udayana University Press, 2014.

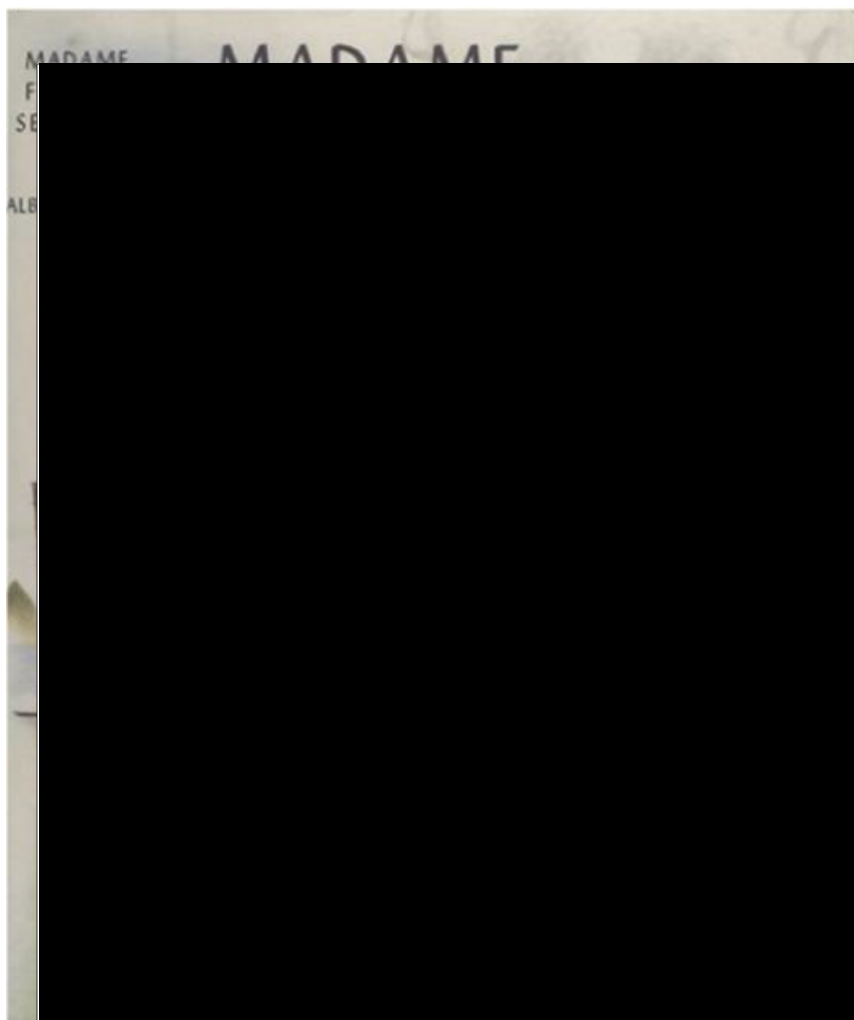
Madame Flowery Sentiment. A novel (1937)

En 1937, coincidiendo con la publicación de *Island of Bali*, Miguel Covarrubias realizó la ilustración para la sobrecubierta de un libro de temática china para la editorial Covici-Friede, con la que ya había colaborado en varias ocasiones, y que constituirá su última colaboración con la editorial.⁴³⁸ En esta

oportunidad, se trataba de una edición en inglés de la exitosa novela francesa, *Une fille du H'an* (1928),⁴³⁹ obra del médico y escritor francés Albert Gervais,⁴⁴⁰ que fue traducida al inglés por Campbell Dixon y renombrada como *Madame Flowery Sentiment. A novel.*

⁴⁴¹ La misma se trata de una novela ligera de corte costumbrista, esencialmente autobiográfica, que trata sobre la romántica historia de un joven doctor establecido en ese país que se enamora perdidamente de una bella joven local. Tildada por la crítica

como “una simpática criatura que parece escapada de las páginas de Pierre Loti”, el extrañamiento ante las costumbres tradicionales rurales chinas produjo un cuadro de costumbres sentimentales bastante exitoso.



Sobrecubierta de Madame Flowery Sentiment. New York Public Library, collection of book jackets, n. 306872.

⁴³⁸ No existen estudios sobre la implicación de Covarrubias en esta obra, aunque la ilustración de portada aparece citada en García-Noriega y Nieto, Lucía. (coord.). *Miguel Covarrubias: homenaje, op. cit.*, p. 72 y Ayala Canseco, Eva María (coord.), *Homenaje nacional, Miguel Covarrubias: cuatro miradas = National homage, Miguel Covarrubias: four visions, op. cit.*

⁴³⁹ Gervais, Albert, *Une fille de H'an*. París, B. Grasset, 1928.

⁴⁴⁰ Albert Gervais fue un médico francés que pasó gran parte de su vida en China, enseñando Medicina en Sichuan desde 1911, y que escribió toda una serie de libros sobre la Medicina en este país, que alcanzaron gran éxito y que fueron traducidos al inglés, al alemán, al holandés, al checo, al húngaro, al italiano, al polaco y al japonés.

⁴⁴¹ Gervais, Albert. *Madame Flowery Sentiment*. Nueva York, Covici-Friede, 1937.

Como ya había sucedido con anterioridad, Covarrubias fue utilizado aquí como reclamo comercial para dar una mayor salida comercial al libro en los Estados Unidos. Aunque Covarrubias realizó únicamente la sobrecubierta, esta se trata de una de las más elaboradas de toda su carrera, y en ella utilizó un lenguaje parecido al de sus óleos y gouaches, terreno en el que para esas fechas ya se movía con gran soltura. En la misma, Covarrubias presenta a la joven protagonista del libro, Madame Flowery Sentiment (cuyo nombre real era Sentimiento-de-la-flor-hacia-Fu-Yong-Hwa),⁴⁴² asomándose tras una cortina. La joven aparece ataviada elegantemente al estilo tradicional, mientras que en el fondo de la imagen observamos un paisaje de río, con juncos en el agua, y montañas en el fondo. El título y el autor de la obra, escritos en tipografía discreta, son los elementos que completan la portada.

***The Young Concubine* (1942)**

En 1942, Covarrubias ilustró la sobrecubierta de *The Young Concubine*,⁴⁴³ traducción al inglés de *La favourite de dix ans* (1940),⁴⁴⁴ primera novela de la franco-camboyana Makhali-Phal,⁴⁴⁵ *The Young Concubine*, relata una historia con ciertos toques de autobiografía. Ambientada entre Camboya y Francia, cuenta la historia de la princesa jemer Atman, educada en París, que vuelve a casa para casarse con un pariente mucho mayor. Como sucediera también en la propia vida de la autora, la novela explora las contradicciones e intersecciones de las culturas occidentales y orientales, y la dificultad de las protagonistas para lidiar con muchos de estos conflictos. Poblada de elementos místicos, rituales y exóticos (potenciados por el título elegido en inglés por sus editores), seguramente la novela necesitase de un reclamo gráfico para su comercialización –a pesar de la actualidad y popularidad de la que gozaban algunos de los lugares del mundo ocupados por los japoneses-, por lo que, como ya había sucedido en otras ocasiones, no es extraña la participación de Covarrubias, ilustrador habitual de dicha temática.⁴⁴⁶ Además de la versión definitiva, impresa en 1942 (realizada probablemente a lo largo de ese año), y que posee la firma de Covarrubias, se conserva también un boceto bastante detallado, resguardado en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Tanto en el boceto como en la versión definitiva prevalece un mismo motivo, el de la bailarina camboyana -explorado previamente por el autor-⁴⁴⁷ representada aquí de torso para arriba,

⁴⁴² “Lady of China”, *The Saturday Review*, 21 de agosto de 1937, p. 7.

⁴⁴³ Makhali-Phal, *The young concubine: a romance of Indo-China*, Random House, Nueva York, 1942.

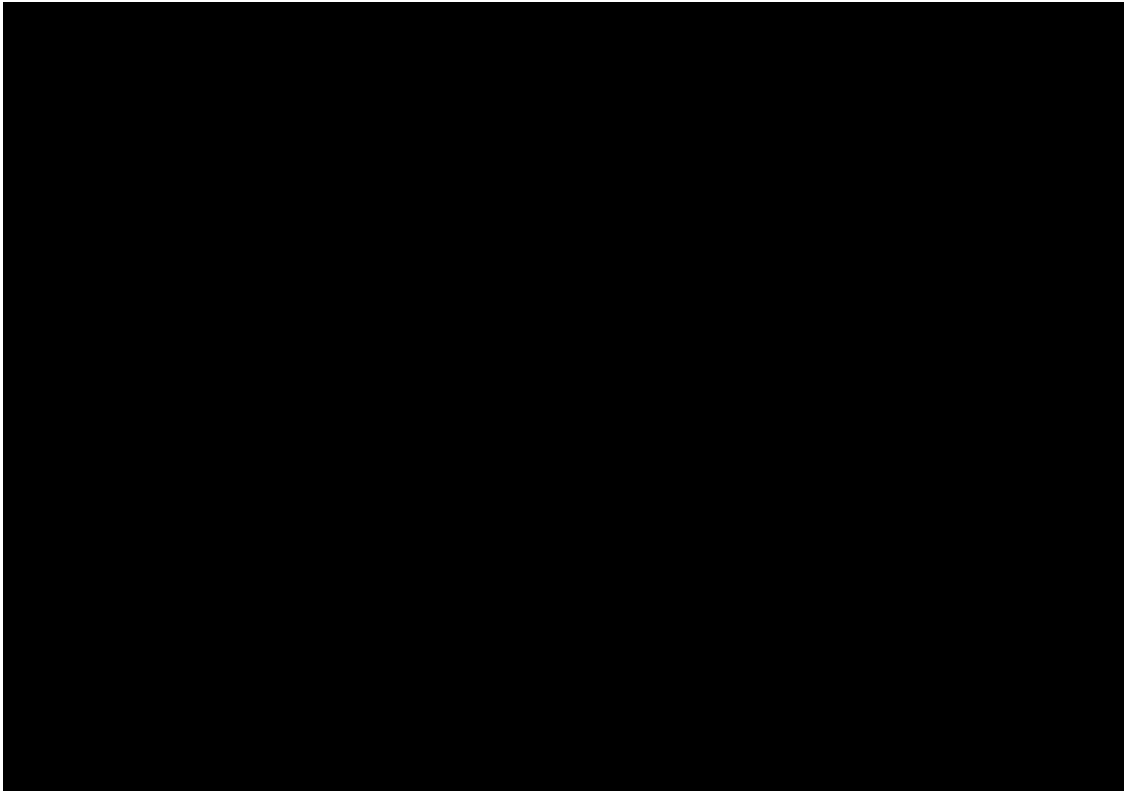
⁴⁴⁴ Makhali-Phal. *La favourite de dix ans*. París, Albin Michel, 1940

⁴⁴⁵ Junto a Areno Yukanthor, Makhali-Phāl (1898-1965) es la principal representante de la literatura franco-camboyana. Nacida en 1898 en Phnom Penh de padre francés (Matieu Théodore Gesde, un alto cargo de la administración colonial) y madre camboyana (Néang Mali), fue educada como católica (bautizada como Nelly-Pierrette Guesde), y desde que, en 1906, cuando viajó con su hermano Roger dentro de la tropa de baile del rey Sisowath, residió en Francia. Convertida en socialité parisina a partir de la década de los 1920, publicaría su primer libro de poesía -*Cambodge*- en 1933, a los que seguirían otras ocho obras, muchas de las cuales fueron muy bien recibidas y premiadas; en paralelo con su situación personal, su obra trató la temática general de los conflictos, armonías y tensiones entre la cultura jemer y occidental, concediendo una gran importancia a su herencia histórica y cultural y a la tradición búdica.

⁴⁴⁶ No se conocen contratos u otros registros de esta obra más allá de las firmas en la misma, ni tampoco ha sido mencionada en ninguna de la bibliografía preexistente.

⁴⁴⁷ Como se menciona en los apartados correspondientes, Covarrubias realizó un gouache de una pareja de bailarines de Indochina, que tradicionalmente ha sido clasificada como siamesa y que puede datarse en los

formalmente más lineal que tridimensional y mediante una gama de colores roja, blanca y amarilla, siempre acompañada por el título de la obra y su autora (en una tipografía que imita la escritura jemer). En la versión definitiva, se varió la ligeramente la postura de la bailarina, así como se concedió más protagonismo a la gama de rojos y se estilizó la decoración del traje, eliminándose sombreados.



A la izquierda, sobrecubierta de The young concubine: a romance of Indo-China (Colección particular); a la derecha, boceto con acuarela y gouache de la portada de The Young concubine: a romance of Indochina (c.1942). Library of the Congress.

años iniciales de la década de los 1930, probablemente copiada –aunque con notable tono caricaturesco- de una fotografía de los Ballets reales de Siam; más adelante, para los murales de la Exposición Internacional del Golden Gate, Covarrubias repetiría una de estas dos figuras –la femenina-, situándola estratégicamente entre Siam y Camboya, y presentándola, en esta ocasión como camboyana.

Arts of the South Seas (1946)

En 1946, Covarrubias tuvo la ocasión de participar en la trascendental exposición *Arts of the South Seas*, que tuvo lugar en el Museum of Modern Art de Nueva York en abril y mayo de 1946 y que constituyó la primera gran exposición dedicada al arte de Oceanía realizada en Estados Unidos.⁴⁴⁸ Aunque se desconocen las particularidades del contrato, Covarrubias tuvo también la ocasión en el catálogo de la misma,⁴⁴⁹ un libro que ya entonces fue considerado clave para entender el arte de Oceanía –cosechando estupendas reseñas⁴⁵⁰ y que todavía hoy es un clásico al respecto. No era la primera⁴⁵¹ –ni sería la última vez- que Covarrubias abordase la representación del arte de Oceanía, pero en este catálogo, las aportaciones gráficas de Covarrubias fueron mínimas, seguramente, porque se trataba de un libro de carácter científico, en el que las fotografías otorgaban una mayor seriedad y rigor que las ilustraciones; tampoco se trataba, en este caso, de una publicación que requiriese el tirón comercial de Covarrubias,



Sobrecubierta de Arts of the South Seas.

⁴⁴⁸ Como abordamos en un apartado anterior, la exposición fue inaugurada apenas unos meses después de la victoria americana en el Pacífico, y pretendía buscar una visión conjunta del arte de los millares de islas del Pacífico, muchas de las cuales se incorporaban ahora a los demonios estadounidenses y a la que convenía realizar una suerte de puesta de largo. La exposición fue comisariada por René d'Harnoncourt junto a los profesores de la Universidad de Columbia Ralph Linton y Paul S. Wingert, con la colaboración de Miguel Covarrubias y el etnólogo australiano Charles, P. Mountford. En ella, se exponían mediante una museografía moderna y novedosa, más 400 objetos artísticos y etnográfico procedentes de diferentes regiones de Micronesia, Melanesia, Polinesia y Australia. Sobre la misma, se publicaría un importante catálogo, que durante mucho tiempo se convirtió en la obra de referencia básica sobre el arte de Oceanía. Covarrubias conocía de primera mano la mayoría de las piezas expuestas en la exposición.

⁴⁴⁹ Linton, Ralph, Wingert, Paul S. y D' Harnoncourt, René. *Arts of the South Seas*, *op. cit.*

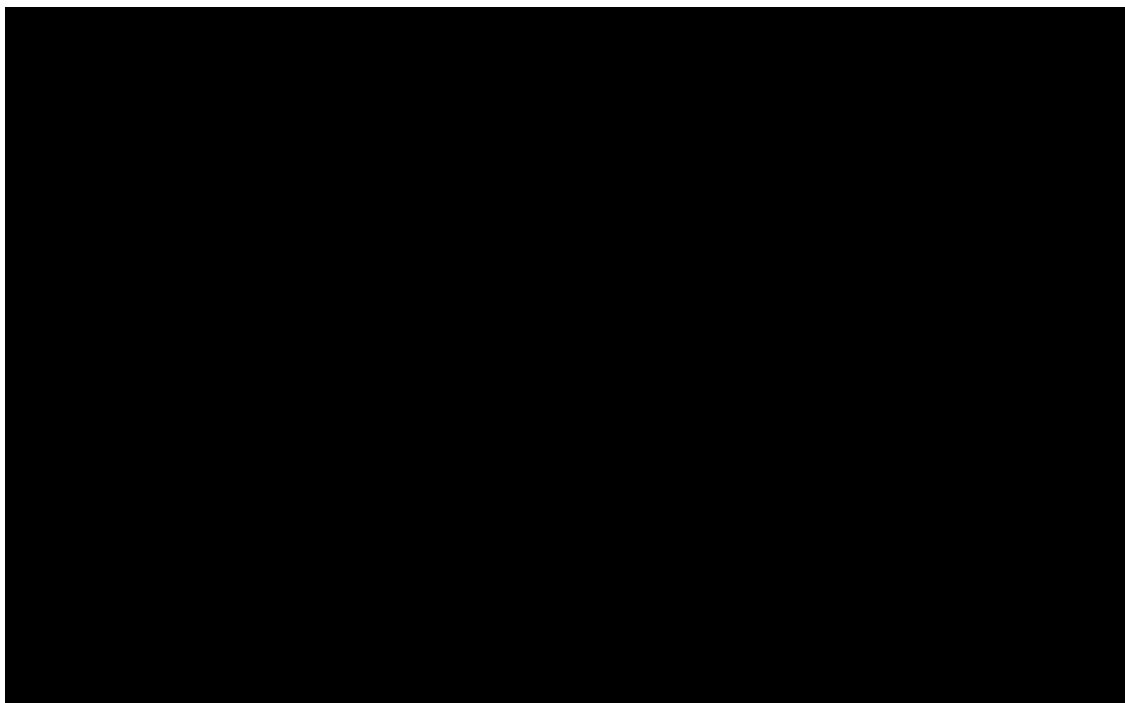
⁴⁵⁰ Entre ellas, cabe citar “Arts of the South Seas by RALPH LINTON, PAUL S. WINGERT”, *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 56, nº 1, marzo de 1947, p. 122; Archey, Gilbert, “Arts of the South Seas. By Ralph Linton and Paul S. Wingert, in collaboration with Rene d'Harnoncourt”, *Pacific Affairs*, vol. 20, nº 1, marzo de 1947, pp. 97-99 o Richardson Hanks, Jane. “Arts of the South Seas by Ralph Linton and Paul S. Wingert”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 5, nº 4, junio de 1947, pp. 323-324.

⁴⁵¹ En el apartado anterior, hemos mencionado cómo Covarrubias había realizado varias escenas de ambientación polinesia para diferentes artículos de las revistas *Vanity Fair* y *Vogue*, además de una portada para *Life* y de haber ilustrado, con gran éxito, la edición de *Typee* de 1935 para The Limited Editions Club, y de decimar a las culturas del Pacífico buena parte de los murales que realizó para la Exposición Internacional del Golden Gate. Como también comentamos, paralelamente a la inauguración de la exposición, Covarrubias escribió e ilustró para *Vogue* un artículo en el que se hacía un recorrido por el arte de las diferentes regiones, además de incluirse catorce ilustraciones de diferentes manifestaciones artísticas del Pacífico. Covarrubias, Miguel. “Art of the South Seas...”, *op. cit.*,

pues era el catálogo de una exposición muy esperada y visitada de uno de los museos más importantes de Nueva York.

En esta ocasión, Covarrubias dibujó la ilustración de la sobrecubierta, muy sencilla, además de cuatro láminas a todo color que se insertaban entre las páginas del libro. Todas ellas constituían reproducciones, bastante minuciosas –con la excepción de la de sobrecubierta, muy esquemática- de varias de las piezas que participaban en la exposición, reproducidas con gran mimo y tendiendo al realismo fotográfico. Por algún motivo – seguramente, debido al llamativo colorido y singularidad de las piezas-, todos los objetos elegidos provenían de diferentes localizaciones de la Melanesia, aunque la exposición incluía piezas procedentes de esta región además de Polinesia, Micronesia y Australia. Tres de las piezas coincidían con algunas de las reproducidas en el artículo de *Vogue* (aunque una de ellas variaba considerablemente), pero otras dos reproducían piezas completamente nuevas.

Resulta indudable que Covarrubias conocía al detalle las piezas, ya que participó –de algún modo- en la organización de la exposición, pero además se ayudó para el dibujo con fotografías de las piezas. Algunas de ellas, sobre las que escribió indicaciones de color –pues se trataban de fotografías en blanco y negro- y de composición, se conservan en el AMC, lo que nos permite conocer un poco mejor la manera de trabajar del artista. Además, en uno de los casos se conserva también bocetos de la obra.

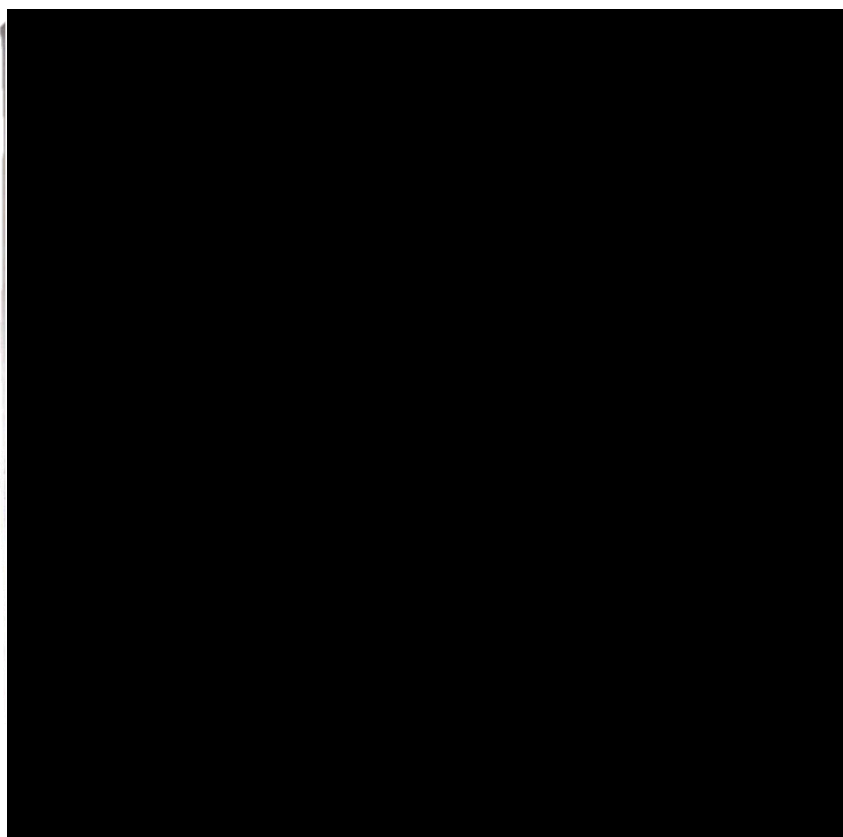


Fotografía del remo de Nissan, con anotaciones de Covarrubias al dorso (AMC, n° 18709).

En el caso de la ilustración de la sobrecubierta, Covarrubias reprodujo de manera esquemática una sección de un remo tallado con una figura humana, procedente de Nissan, en las Islas Salomón, a la que aplicó tonos crema, negro y naranjas. Se conserva la fotografía de la pieza que probablemente le dio vida, aunque, como puede apreciarse, aquí

las variaciones fueron considerables.⁴⁵² No obstante, la imagen es también muy similar al remo procedente de esta misma región que reprodujo en el mural Las manifestaciones artísticas, realizado para la Exposición Internacional de San Francisco.

La pieza nueva se trata,⁴⁵³ como bien relata Anahí Luna, de una figura *uli*, proveniente de la región central de Nueva Irlanda. Este tipo de piezas son tallas en madera, realizadas a partir de una pieza de madera que luego se policroma, y representan figuras de apariencia hermafrodita, relacionadas con un ciclo de ceremonias funerarias.⁴⁵⁴ De esta pieza, que pertenecía al Museo Field de Chicago,



Fotografía y anotaciones sobre la pieza uli, AMC, n° 18705.

Covarrubias poseyó una fotografía con anotaciones, además de realizar varios bocetos previos; todos ellos se conservan en el AMC.⁴⁵⁵

Otra de las piezas, que Covarrubias ya había representado en el artículo de *Vogue*, aparecía en esta ocasión sobre fondo verde oscuro,⁴⁵⁶ y se trataba de una figura ancestral de madera pintada, procedente de la región del río Sepik en Nueva Guinea, de algo menos de dos metros de alto,⁴⁵⁷ y perteneciente al Museo de Historia Natural de Nueva York.⁴⁵⁸ Tal como destacó Luna, se trata de una pieza procedente de los abelam, de tipo femenino, cuyo cuerpo está decorado con una geométrica policromía.⁴⁵⁹

⁴⁵² AMC, n° 18709.

⁴⁵³ Linton, Ralph, Wingert, Paul S. y D' Harnoncourt, René. *Arts of the South Seas*, *op. cit.* p. 165.

⁴⁵⁴ Luna Velasco, Gabriela Anahí. "Oceanía en México...", *op. cit.*, p. 44. Sobre este tipo de piezas también habla Mondragón, Carlos (coord.). *Moana, culturas de las islas del Pacífico*. México D.F., Instituto Nacional de Arqueología e Historia, 2010, p. 204.

⁴⁵⁵ AMC, n° 18705 y AMC, n° 25974, 25975, 18613 y 18628.

⁴⁵⁶ Linton, Ralph, Wingert, Paul S. y D' Harnoncourt, René. *Arts of the South Seas*, *op. cit.* p. 165.

⁴⁵⁷ "Ancestral figure, 5 feet high, of painted wood; from New Guinea's Sepik River region, culturally richest area in Oceania", Covarrubias, Miguel. "Art of the South Seas...", *op.cit.* p. 129.

⁴⁵⁸ Covarrubias, Miguel. "Art of the South Seas...", *op.cit.* p. 190.

⁴⁵⁹ Luna Velasco, Gabriela Anahí. "Oceanía en México...", *op.cit.*, p. 41.

Otra de las piezas, representada sobre un fondo blanco,⁴⁶⁰ corresponde a una pieza procedente de la isla de Malekula en las Nuevas Hébridas, que se conservaba en el Museo de Historia Natural de Chicago.⁴⁶¹ Se trata igualmente una figura de ancestro, idéntica a la representada en el artículo de *Vogue*, de aproximadamente de 120 cm de alto, y estaba realizada sobre una estructura de bambú y un tejido de corteza, con un “sombrero” hecho de tela de araña.⁴⁶² Como bien explicó Luna, se trata de un *temes*, figura de un espíritu ancestral masculino originario del sur de Malekula, isla perteneciente a Vanuatu.⁴⁶³

Por último, Covarrubias incluyó también la ilustración de una máscara de baile de los sulka,⁴⁶⁴ en Nueva Bretaña, que se conservaba en el Museo de Historia Natural de Chicago,⁴⁶⁵ y de la que se representó un ejemplar muy similar en el artículo de *Vogue*; se trata de un tipo de máscara cónica de gran tamaño, realizada en unos colores únicos en otra Oceanía, en la que sobre un casco de bambú se tejen hojas de palma y plumas.⁴⁶⁶ Aunque no se conservan bocetos de esta llamativa ilustración, en el AMC se resguarda una fotografía de la misma, con numerosas indicaciones de Covarrubias sobre los colores y detalles a aplicar.⁴⁶⁷

En definitiva, la aportación de Covarrubias a esta obra no fue tan esencial como lo resultó en muchas otras, a pesar de que las ilustraciones eran más que rigurosas y atractivas, enriqueciendo un catálogo que satisfizo incluso a algunos de los lectores más especializados. Pero a su vez, lo llamativo de las ilustraciones de Covarrubias lo convirtió también en una guía de referencia básica para muchos amantes de la naciente cultura *tiki*, en la que la obra del mexicano constituiría un papel seminal.

⁴⁶⁰ Linton, Ralph, Wingert, Paul S. y D' Harnoncourt, René. *Arts of the South Seas*, op. cit. p. 87.

⁴⁶¹ Covarrubias, Miguel. “Art of the South Seas...”, *op.cit.*, p. 190.

⁴⁶² “Ancestral figure, about 4 feet high, of spider webs, clay, bamboo, with a “hat” of spider webs only; from the New Hebrides”, Covarrubias, Miguel. “Art of the South Seas...”, *op.cit.*, p. 130.

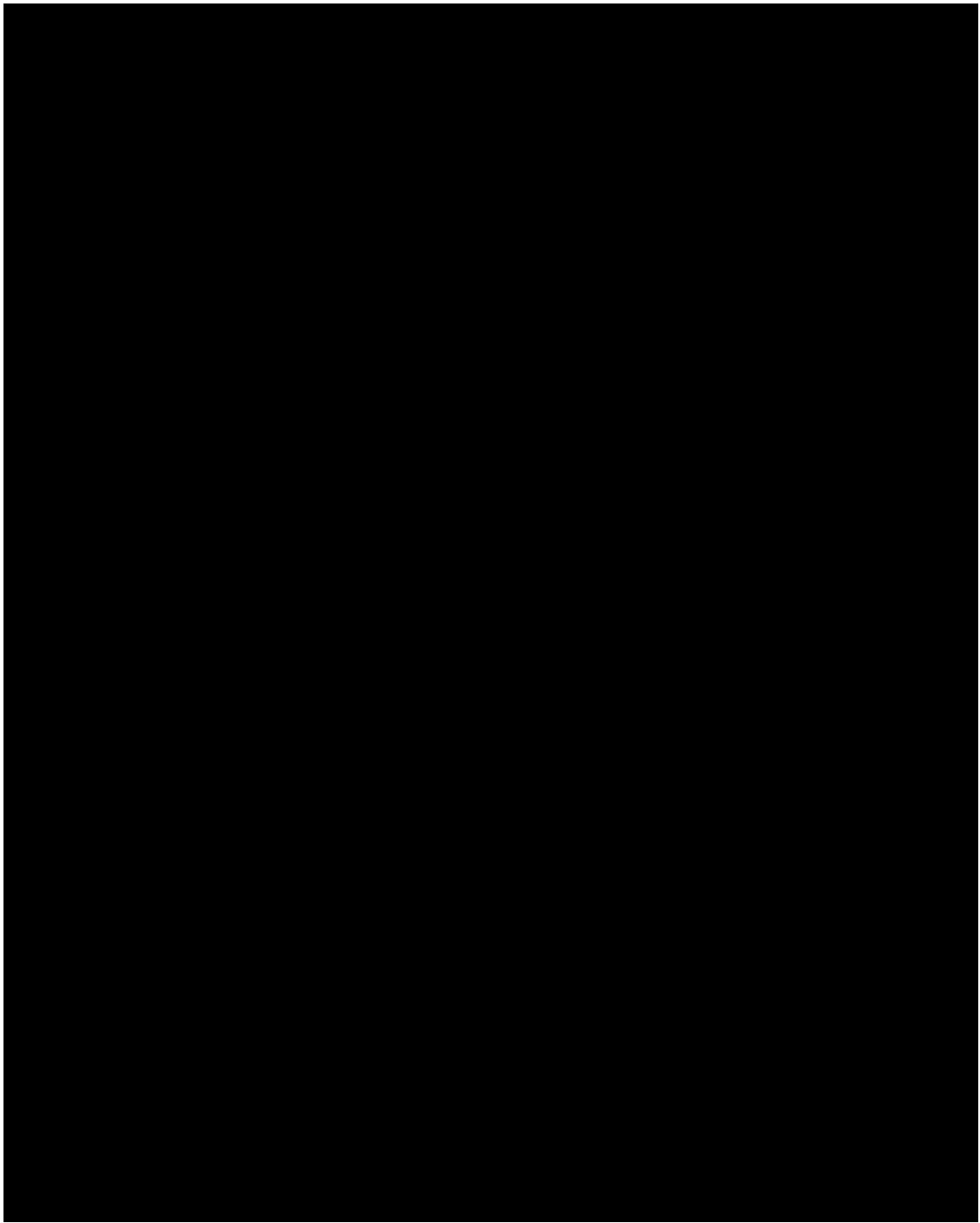
⁴⁶³ Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México...”, *op.cit.*, p. 39.

⁴⁶⁴ Linton, Ralph, Wingert, Paul S. y D' Harnoncourt, René. *Arts of the South Seas*, op. cit. p. 153.

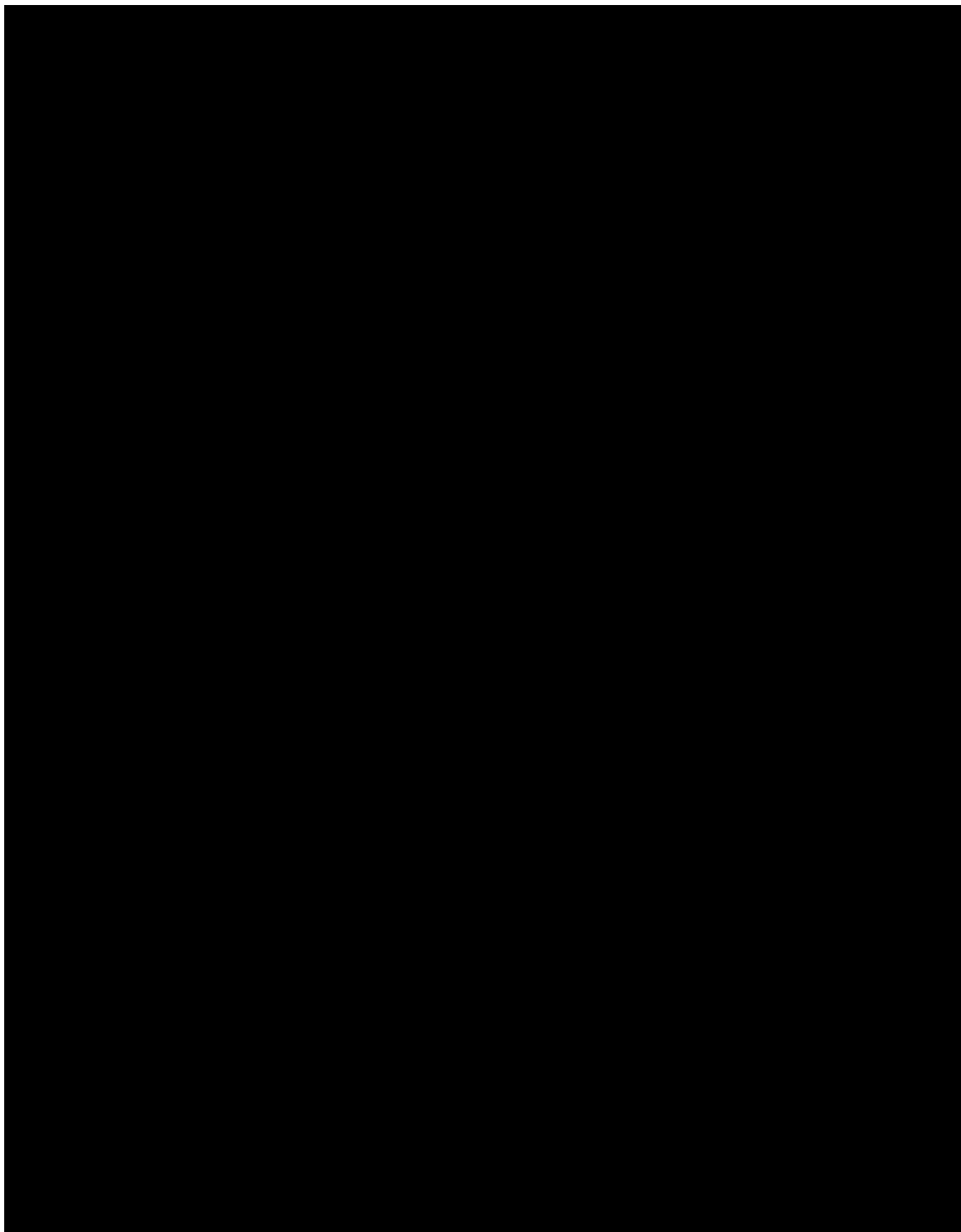
⁴⁶⁵ Covarrubias, Miguel. “Art of the South Seas...”, *op.cit.*, p. 190.

⁴⁶⁶ “Dance mask, about 3 feet high, of vegetable pith on a bamboo frame; trimmed with palm leaves, feathers; from New Britain”, Covarrubias, Miguel. “Art of the South Seas...”, *op.cit.*, p. 129.

⁴⁶⁷ AMC, sin numerar.



Fotografía de la máscara de baile sulka, con anotaciones de Covarrubias (AMC, sin numerar).



Diferentes bocetos de la figura uli (AMC, n° 18628, 18613, 25974 y 25975).

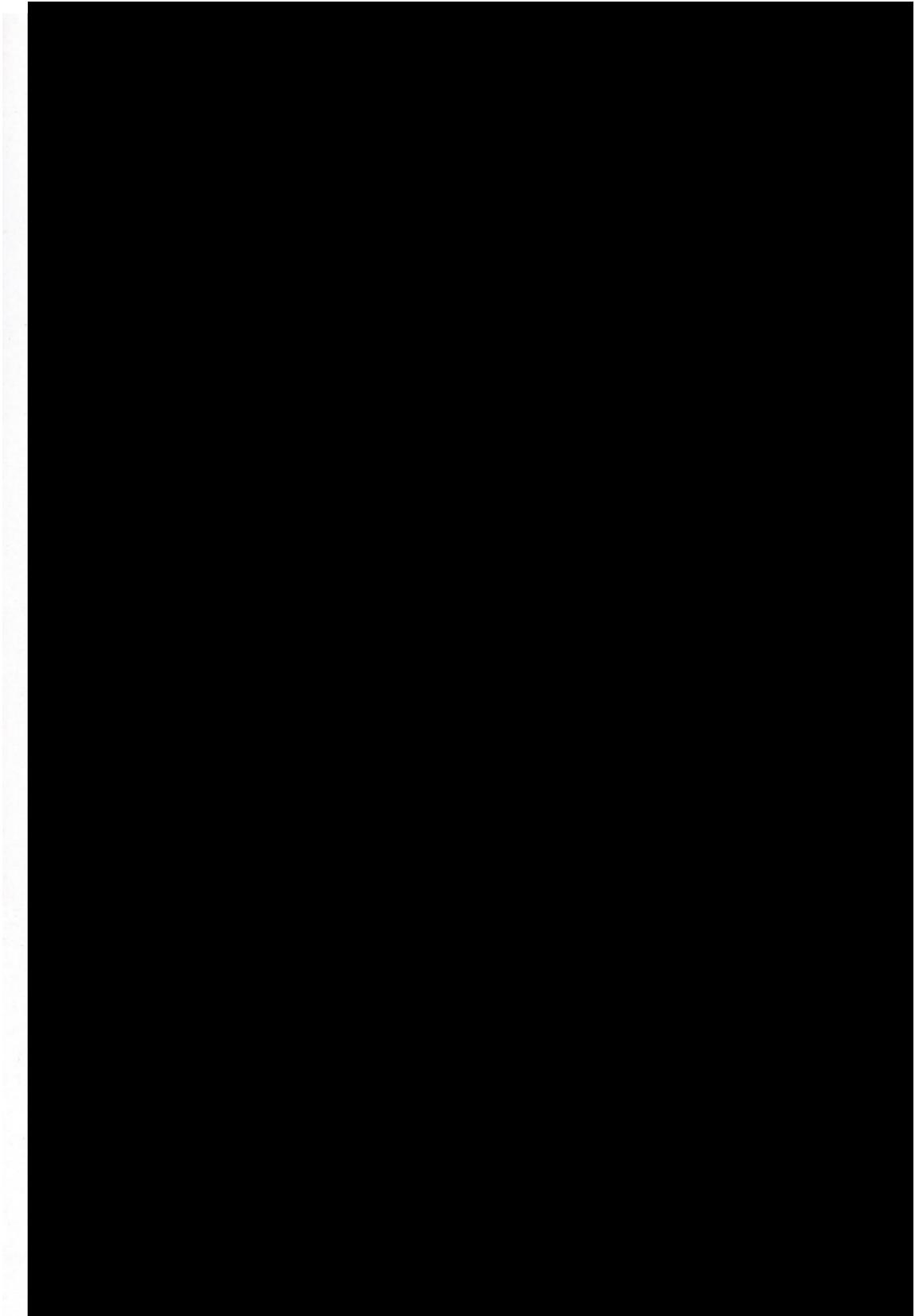


Figura uli, en Arts of the South Seas

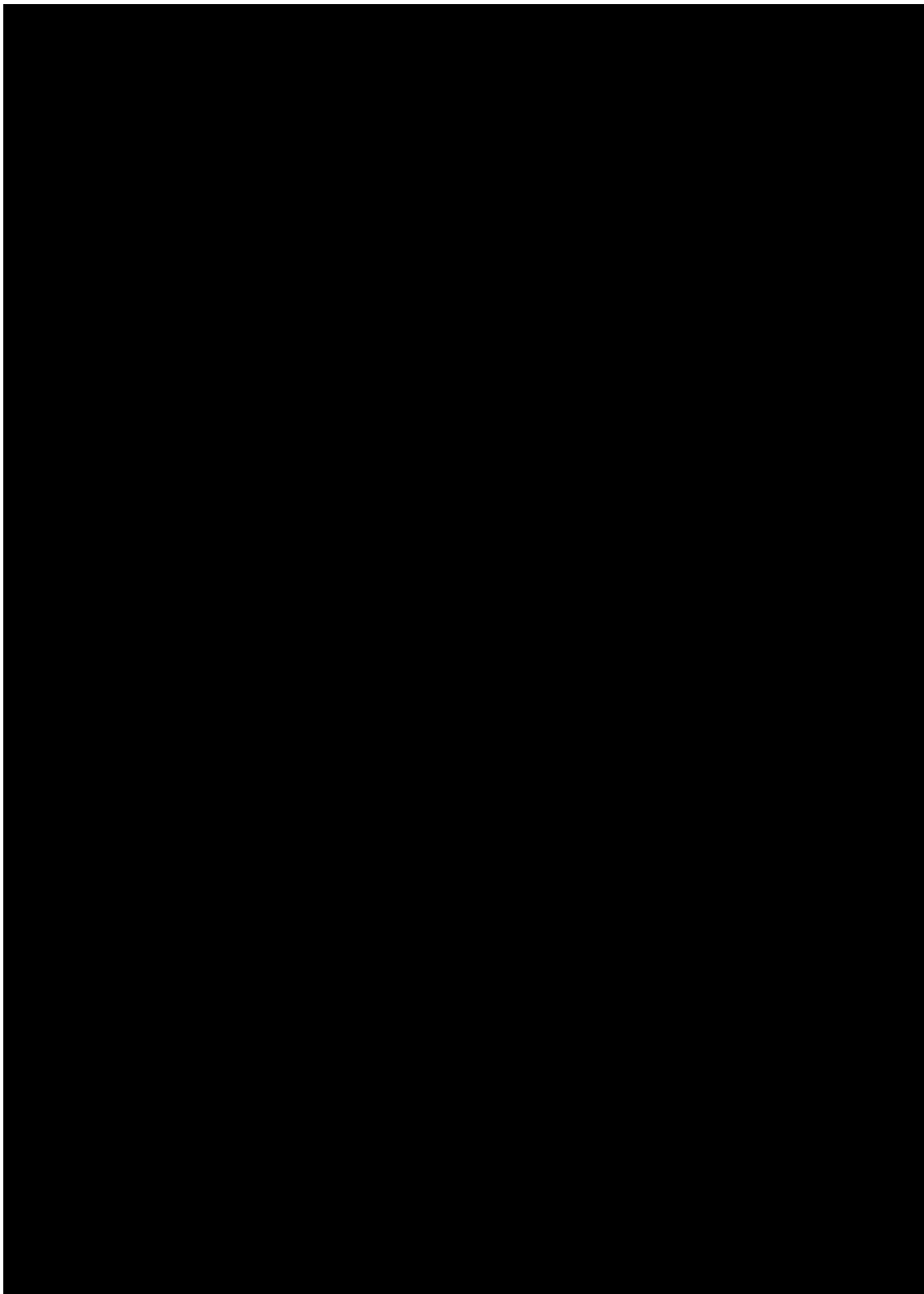


Figura de ancestro del Sepik, en Arts of the South Seas

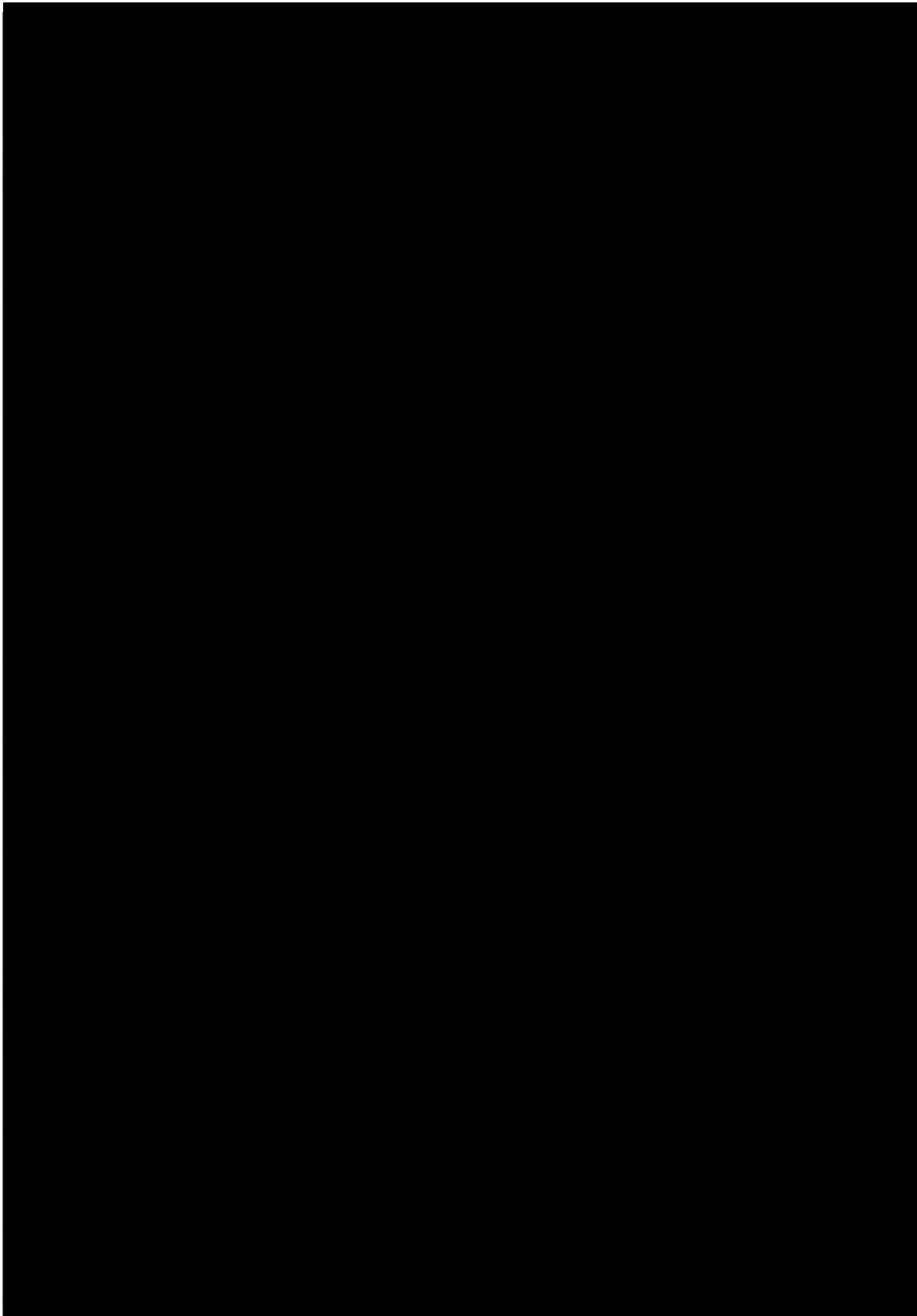
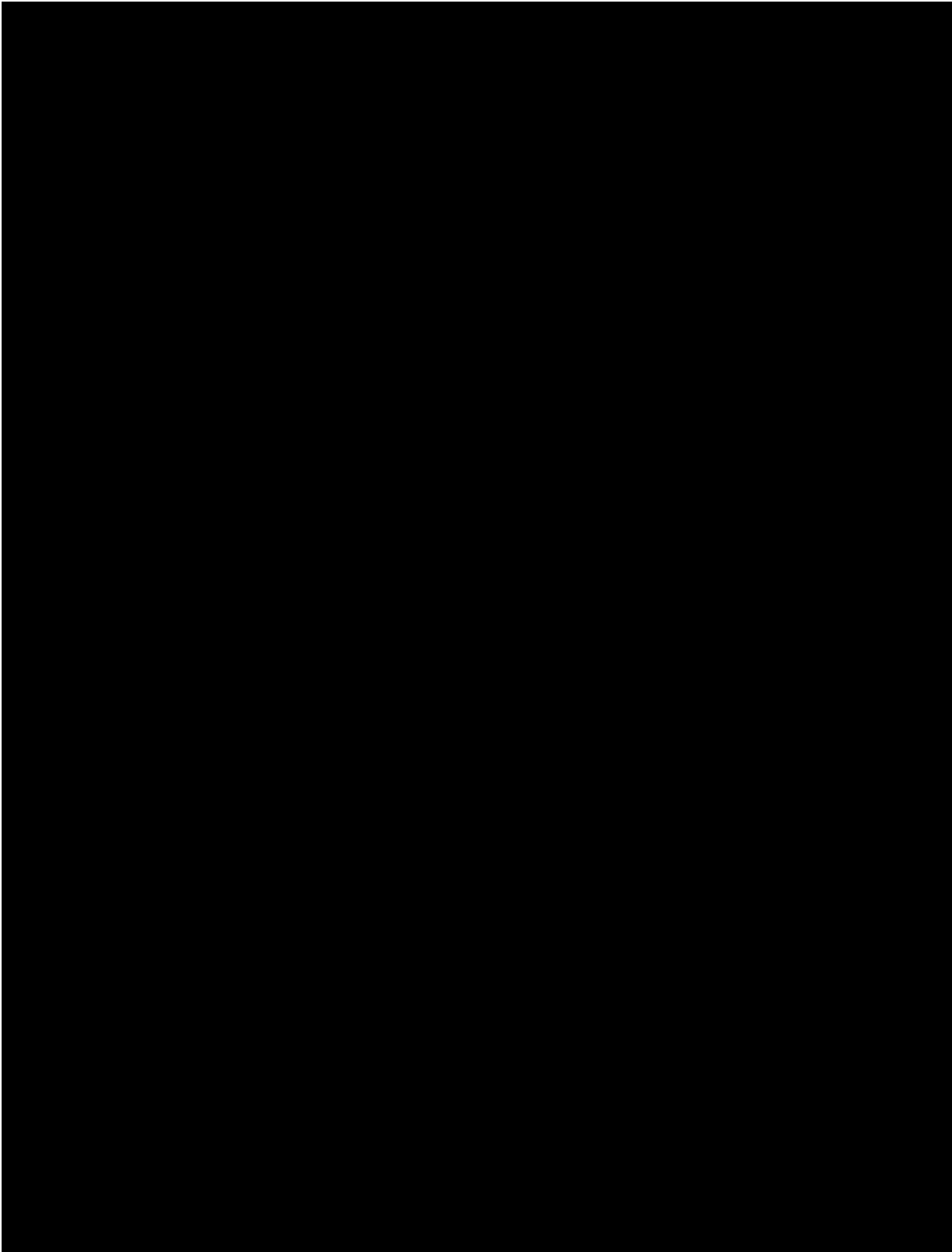


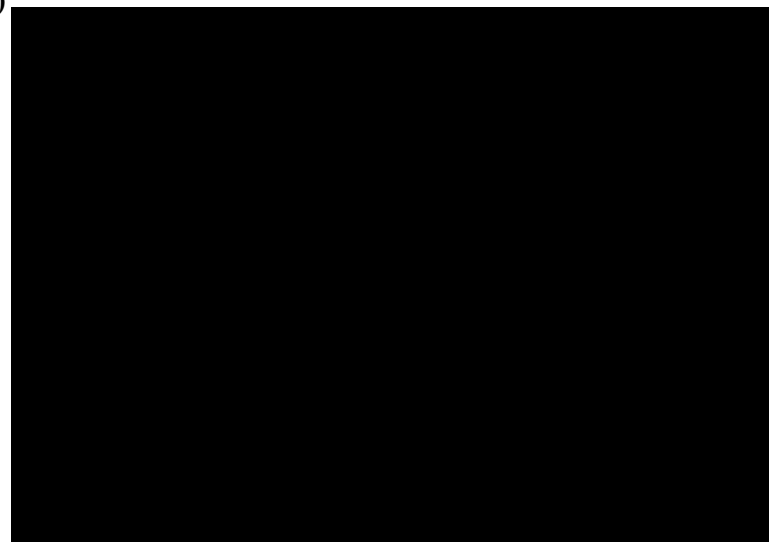
Figura de ancestor de Malekula en Arts of the South Seas



Máscara de baile de los sulka en Arts of the South Seas

***All men are brothers* (1948)**

All men are brothers (1948)⁴⁶⁸ –título que otorgó Pearl S. Buck a su traducción al inglés del clásico chino *Shui Hu Zhuan*⁴⁶⁹ fue, sin lugar a dudas, una de las obras magistrales de Covarrubias en cuanto a la ilustración de libros, pero también una de las más complejas, tanto por su realización a lo largo de un periodo especialmente prolongado –de unos cinco años- como por las complejidades intrínsecas de la obra –uno de sus trabajos más elaborados- y la



Portadas de la edición de The Limited Editions Club, en las que además del título figura el nombre original de la novela en escritura de sellos china; también puede observarse la encuadernación japonesa tradicional (Colección particular).

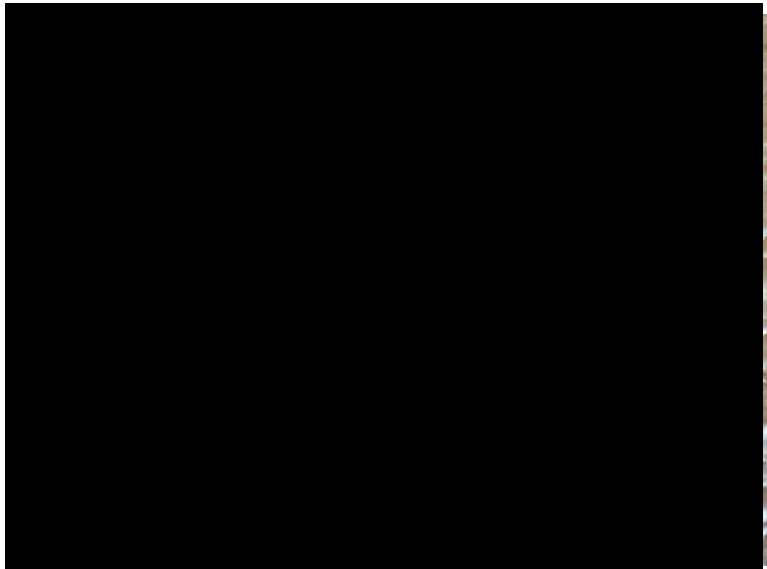
trascendencia de la misma. Por ello, las referencias a la obra no faltan en la bibliografía especializada, pero únicamente en unos pocos casos se ha procedido a un análisis mínimamente detallado.⁴⁷⁰ Afortunadamente, existen numerosas fuentes que podemos emplear para realizar un análisis de la misma, entre las que se encuentran cartas, facturas y numerosos bocetos, entre otros materiales.

⁴⁶⁸ Como en otras ocasiones, se realizaron dos versiones simultáneas de la obra; una de lujo y en dos volúmenes, publicada por The Limited Editions Club (Shi, Nai'an. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948), y otra algo más básica, en un único volumen, aparecida dentro de The Heritage Press (Shi, Nai'an. *All men are brothers*. Nueva York, The Heritage Press, 1948). Aunque las ilustraciones son idénticas –únicamente difieren en algún detalle del color, y la edición de lujo cuenta con una ilustración más-, para este análisis utilizaremos la edición de lujo, más cercana a la coloración deseada por Covarrubias. Un ejemplar digitalizado de la misma puede encontrarse en el sitio <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupid?key=olbp44466> [último acceso el 18/05/2017], mientras que los detalles procedentes de la edición de The Heritage Press derivan del ejemplar de la colección particular de la autora.

⁴⁶⁹Pearl S. Buck eligió como título un famoso dicho de Confucio, similar en amplitud e implicación al del espíritu de la novela, debido a la difícil traducción del libro (traducido en otras ocasiones como *The Water Margin*, *The Outlaws of the Marsh*, *A la orilla del agua*, *La Frontera Azul*, siempre más cercanas o *Les Chevaliers chinoises*, especialmente inconcluyente); “Shui” significa agua, “hu” es la palabra para márgenes u orillas y “chuan” se utiliza para las novelas. Según Buck, la yuxtaposición de los conceptos traducidos al inglés resultaba escasamente evocadora Buck, Pearl S., “The Chinese Novel” en V.V. A.A. *Nobel Lectures, Literature 1901-1967*. Amsterdam, Elsevier Publishing Company, 1969. Disponible en línea en: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1938/buck-lecture.html. [último acceso el 18/05/2017].

⁴⁷⁰ La obra aparece mencionada en García-Noriega y Nieto, Lucía. *Miguel Covarrubias: homenaje, op.cit.*, Navarrete Bouzard, Sylvia. y Tovalín Ahumada, Alberto. *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes, op.cit.*, y Ayala Canseco, Eva María (coord.), *Homenaje nacional, Miguel Covarrubias: cuatro miradas = National homage, Miguel Covarrubias: four visions, op. cit.*, pero únicamente Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, nosotros mismos, en nuestro Trabajo Fin de Máster, le dedicamos cierta atención.

En lo que constituyó su cuarta colaboración con The Limited Editions Club, Covarrubias tuvo la difícil tarea de ilustrar la que, en el prólogo de la misma, Lin Yutang tuvo la ocasión de definir como una de las “cuatro o cinco obras maestras en la ficción china que, en el curso de los últimos cuatrocientos años, se han convertido en clásicos y ejercido una tremenda influencia sobre los pensamientos y la imaginación del pueblo de China”.⁴⁷¹ Una de las obras



Edición de The Heritage Press, con diferente gama cromática y en un solo volumen. Colección personal de la autora.

chinas elegidas por Buck para su discurso al recibir el Premio Nobel en 1938, la novela era una creación popular china, cuya compilación se atribuía a Shi, Nai'an (c. 1296-1370),⁴⁷² y narraba las historias de “cierta banda de bienamados bandidos”, que a finales de la corrompida Dinastía Song habían unido fuerzas para combatir las injusticias de la sociedad, con su base operativa en las marismas del Liang Shang Po que daban nombre a la obra. A lo largo de los siglos, las historias de los 108 héroes del Liang Shang Po no había hecho sino crecer en popularidad, gracias tanto a su carácter vernáculo como a la capacidad de identificación del público con la obra: se habían realizado incontables ediciones –muchas de ellas, ilustradas- de la obra, y su argumento era parte de varias obras de teatro; a Japón había llegado a mediados del siglo XVIII, pero en el siglo XIX se convirtió en una de las temáticas favoritas de los grabados *musha-e* (escenas de guerreros), pues, como sucedía en China, su argumento permitía ejercer una crítica no censurable sobre las injusticias de los gobiernos coyunturales.

Así bien, aunque la historia era sobremano conocida en el este de Asia, su historia todavía resultaba novedosa y difícil de asimilar para un público masivo occidental. Por este motivo, George Macy y los responsables de The Limited Editions Club, dentro de su línea humanística habitual y de su concepción artística de los libros, reunieron para esta edición a algunos de los mayores expertos en la cultura china con los que contaba Estados Unidos. Además de contar con las ilustraciones de Covarrubias –quizás no el más apropiado para la tarea, pero que ya había resuelto con gran satisfacción varios encargos para Macy-, la traducción del texto y un prefacio corrían a cargo de Pearl S. Buck –que ya había realizado una traducción, sin ilustraciones, en 1933-⁴⁷³, el prólogo fue obra de

⁴⁷¹Lin, Yutang., “Introduction” en *Shi, Na'ian. All men are brothers*. Nueva York, The Heritage Press, 1948, p. XIII.

⁴⁷²En su discurso de recepción del Nobel, Buck recordó como *Shui Hu Chuan* es una obra colectiva, que únicamente fue modelada y compilada por Shi Nai'an (C. 1296-1370), en 107 capítulos; la versión que aquí se usa y que fue la que tradujo Buck, fue una de las más utilizadas, de apenas diecisiete capítulos, compilados durante la dinastía Ming por el famoso Ching Shen T'an. Buck, Pearl S., “The Chinese Novel”, *op. cit.*

⁴⁷³*Shi, Na'ian. All men are brothers*. Nueva York, John Day Co., 1933. 2 V.

Lin Yutang –que desde 1928 vivía en Estados Unidos, logrando una exitosa carrera como autor y traductor-, e incluso, se contrató a una joven calígrafa sinoamericana, Jeanyee Wong,⁴⁷⁴ para realizar los títulos caligráficos de la obra.

Por este motivo, y más aún, conociendo las inquietudes políticas de sus artífices, no creemos que se deba desligar la producción de un libro como este en pleno conflicto bélico.⁴⁷⁵ En nuestra opinión, fue la invasión de China por Japón durante la Segunda Guerra Sino-japonesa (1937-1944) la que propició una nueva edición del libro -en un principio planeada para 1944- cuyo argumento y mensaje parecían perfectos para difundir, poco a poco y subliminalmente, en clave histórica y casi legendaria –algo que estaba ya, en los propios orígenes de la novela-,⁴⁷⁶ un mensaje de denuncia ante las injusticias que estaba sufriendo el pueblo chino. En su elogioso prólogo, Lin Yutang, recordaba la beligerancia y el derecho a la desobediencia como parte de las razones del éxito de la novela:

Entender por qué All men are brothers es un “libro de ira” es entender el porqué del tremendo éxito que tiene para el pueblo chino. Esta novela contiene una delicada, aunque no completamente extraña, doctrina para los estudiosos del confucianismo: (...) el derecho a la desobediencia y la compulsión hacia la rebeldía en épocas de mal gobierno. (...) En la lucha entre un gobierno injusto y unos forajidos justos, la simpatía de los lectores está siempre de parte de los forajidos; la novela se convierte en una glorificación del bandolerismo y de estos bandoleros que se toman la ley por sus propias manos. Cuando hombres inocentes son encarcelados por oficiales corrutos (...) la emoción humana más satisfactoria que puede evocarse es ver a algunos atrevidos, resueltos y musculosos Gary Coopers y Randolph Scotts romper los barrotes y, con buen juicio, ilusión y pura habilidad muscular, rescatar a los inocentes a la manera de Robin Hood o del Llanero Solitario. Unido a esto está el hecho de que estos héroes fuera-de-la-ley mostraban un, inusualmente alto, código de honor, solidaridad y lealtad entre

⁴⁷⁴Jeanyee Wong (1920-...) es una calígrafa, ilustradora y diseñadora sinoamericana que en los años sucesivos trabajó para las principales editoriales y revistas, siempre de manera muy documentada e inspirándose en los grabados clásicos chinos; en 1943 había trabajado con Lin Yutang para *The wisdom of Confucius*. Cheney, A., “Master Calligrapher Jeanyee Wong on Her Personal Art Form”, *The Wall Street Journal*, 23 de julio de 2010, sec. Arts & Entertainment / Speakeasy. Disponible en línea en: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2010/07/23/master-calligrapher-jeanyee-wong-on-her-personal-art-form/> [último acceso el 16/10/2017]

⁴⁷⁵No debemos olvidar que, en aquellos años, Covarrubias había desarrollado una faceta pública anti-japonesa, y cómo, en los años anteriores, se manifestó en numerosas causas pro-China republicana, colaborando con la Chinese Woman’s Relief Association, presidida honoríficamente por Soong May-ling, esposa de Chiang Kai-shek, con la que también colaboraban Buck y Lin –cuyas aportaciones en este ámbito son mucho más conocidas. Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, pp. 115, 278-279.

⁴⁷⁶Lin recuerda en su prólogo, citando las palabras del sabio Li Chich, cómo ya en el siglo XVI se había advertido a los lectores de su origen: “Los antiguos no escribían libros a menos que sintieran una gran indignación. Escribir un libro sin una gran indignación sería como tirar sin sentir frío, y quejarse sin dolor, y sería completamente inútil. Shui hu chuan es un libro escrito desde la indignación. Desde que la Dinastía Sung se debilitó, hombres sin principios llegaron al poder; los capaces y honestos vivieron apartados mientras que los maliciosos y deshonestos estaban en el poder. Muy pronto, la propia China era la subyugada mientras que una raza extranjera era la que gobernaba. Aunque los emperadores y sus cortesanos se entretenían con comodidades y placeres, mientras pagaban tributo al maestro extranjero, se llamaban a sí mismos siervos y se arrodillaban ante los perros y los cerdos.” Lin, Yutang, “Introduction” en Shi, Na’ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Heritage Press, 1948, p. XV.

ellos.⁴⁷⁷

Entender la reedición de la novela en clave de protesta velada ante un gobierno injusto - algo que estaba en los propios orígenes de la obra- nos permite, además, encontrar un punto de inflexión en la progresiva politización de Covarrubias (a quien poco tiempo después se le denegaría el visado estadounidense por considerársele comunista);⁴⁷⁸ no en vano, en el propio prólogo del libro se advertía cómo:

*Hoy, el más nuevo y más extremo partido de China, el Comunista, ha tomado el Shui Hu Chuan y sacado una edición con un prefacio escrito por un líder comunista, donde la proclama la primera literatura comunista de China, tan adecuada al día de hoy como al día en que fue escrita. No puede haber prueba más sensata que esta de la latente calidad de la novela, que permanece todavía grandiosa y llena del significado de la humanidad a pesar del paso de los siglos.*⁴⁷⁹

No obstante, no deja de resultar paradójico que una novela que trataba sobre el pueblo, que había sido mantenida viva por el pueblo y que había sido escrita para el pueblo,⁴⁸⁰ se convirtiese ahora en un objeto de lujo dirigido a algunos de los lectores más selectos y adinerados de Norteamérica. Por otro lado, la progresiva procrastinación de Covarrubias retrasó en exceso la publicación de la obra –que se extendió casi cuatro años desde las fechas propuestas originalmente-,⁴⁸¹ y desvinculó el libro de una evidente y visible lectura bélica. Desconocemos cuál fue exactamente el contrato entre Covarrubias y Macy, pero a tenor de la correspondencia entre ellos, resulta más que evidentemente que Covarrubias lo incumplió, a pesar de las advertencias, críticas, y, en última instancia, súplicas de Macy.

⁴⁷⁷Lin, Yutang. “Introduction” en Shi, Na’ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Heritage Press, 1948, pp. XIII-XIV.

⁴⁷⁸ Poco después a Covarrubias le fue denegado el visado para Estados Unidos por comunista, a pesar de que el libro nunca fue censurado durante la Guerra Fría. Curiosamente, Pearl S. Buck fue considerada como enemigo cultural por la República Popular China y no se le permitió visitar el país nuevamente.

⁴⁷⁹Buck, Pearl S., “The Translator’s Preface” en Shi, Na’ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Heritage Press, 1948, p. XXIII.

⁴⁸⁰Buck recordaba, en su discurso al obtener el Nobel en 1938, cómo la novela china había sido una creación enteramente popular, cuya existencia había sido, a lo largo de los siglos, incluso negada por los eruditos, y como esta se diferenciaba de lo que era considerado literatura (una producción artística, de la cual las novelas se desligaban) por el uso del chino vernáculo (*Pei Hua*), el único que el pueblo llano podía entender, ya que estas novelas estaban destinadas a la lectura colectiva en voz alta. Buck, Pearl S., “The Chinese Novel”, *op. cit.*

⁴⁸¹ No debemos olvidar que, durante este tiempo, Covarrubias estuvo ocupado en el desempeño de numerosas tareas; a la ilustración ocasional de publicidad, revistas y libros (como *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec*, para A. A. Knopf –que escribió e ilustró-, los catálogos de las exposiciones *Arts of the South Seas* –que ya hemos comentado- y *El Arte Indígena de Norteamérica*, y *A History of the Conquest of Mexico*, para el propio Macy, que realizó de manera simultánea), curaduría de exposiciones (realiza, para el Museo Nacional de Antropología, una exposición sobre máscaras y otra sobre *El Arte Indígena de Norteamérica*, además de participar en la mencionada exposiciones *Arts of the South Seas*) y de museos (comienza a gestarse, entonces, el intercambio entre el Museo Field de Chicago y el Museo Nacional de Antropología de México; participa también en el diseño de la nueva museografía de este último museo), además de diferentes proyectos pictóricos, docentes (se convierte en profesor de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México, además de realizar clases puntuales en otras universidades y estancias de investigación), arqueológicos (Covarrubias se encarga de la segunda campaña de la excavación de Tlatilco y refina entonces sus teorías sobre el arte pre-clásico de Mesoamérica) y políticos, entre otros asuntos.

No sabemos exactamente cuándo Covarrubias realizó un primer contrato para el libro, pero parece ser que esto sucedió a finales de 1943, en una reunión con Macy en la que Covarrubias debió tener ya varias ideas.⁴⁸² Para que le sirviera de inspiración, en enero de 1944 Macy envió a Covarrubias una valiosa edición china del *Shui Hu Chuan*, que, según relata Macy en su carta, había pertenecido al artista e ilustrador Thomas Handforth:⁴⁸³

Querido Miguel,

*Con esta carta estoy enviándote un libro chino en siete volúmenes, que creo que es una edición ilustrada de “All Men are Brothers”. Este me fue dado hace muchos años por Thomas Handforth; banalizó la magnificencia en ese momento, diciéndome que “All Men are Brothers” existe en China en muchas ediciones ilustradas, de las cuales esta es meramente una modesta. Pero tiene muchas ilustraciones, y creo que sería una buena idea para ti mantenerlo a meno, podría ser una especie de archivo matriz para cuando hagas tus ilustraciones.*⁴⁸⁴

En esta carta, Covarrubias escribió a mano el título de la obra en chino (繪圖增像五才子書); varias décadas más tarde, este ejemplar volvió a manos de María Elena Rico Covarrubias, lo que nos permitió identificar la edición y comprobar cómo, efectivamente, fue utilizada como modelo y fuente de inspiración de Covarrubias. La edición que había pertenecido a Handforth y que le envió Macy se trataba, efectivamente, de una edición modesta, realizada en Shanghái a finales del siglo XIX.⁴⁸⁵

Parece ser que, en un principio, Covarrubias pensaba realizar las ilustraciones durante su vuelta a México, en julio-agosto de 1944,⁴⁸⁶ pero no fue sino hasta mayo de 1944 cuando Macy le dio algunas especificidades técnicas sobre el libro, aunque todavía le faltaban por enviar las páginas de ejemplo: además de contarle que estaba negociando con Richard Walsh una nueva edición del texto de Buck,⁴⁸⁷ le informaba que las páginas de muestra

⁴⁸² “I had hoped also that, after you got home through the slush the other day, you would make some rough layouts while you were hot about them; if you did so, won’t you send them to me so that I can make preliminary plans for the typography?” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 10 de enero de 1944, AMC n° 9738.

⁴⁸³ Thomas Scofield Handforth (1897–1948) fue un artista y grabador estadounidense muy conocido por sus ilustraciones de China realizadas durante los años 30, gracias a una beca Guggenheim que le permitió viajar y residir en el país. A su vuelta, ilustraría algunos libros muy importantes de esta temática, como *Mei Li* (1938), que ganó la Medalla Caldecott y fue traducido a varios idiomas.

⁴⁸⁴ “Dear Miguel With this letter I am sending you a Chinese book in seven volumes, which I think is an illustrated edition of “All Men are Brothers”. This was given to me many years ago by Thomas Handforth; he minimized the magnificence of the gift at that time, telling me that “All Men are Brothers” exists in China in many illustrated editions, of which this is only a modest one. But there are many illustrations in it; and I think it would be a good idea for you to keep it at your elbow, it ought to be a kind of swipe file for you when you make your illustrations.” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 10 de enero de 1944, AMC n° 9738.

⁴⁸⁵ Shi, Nai’an, Jin, Shengtán. 繪圖增像五才子書 : 70 回 (Hui tu zeng xiang wu cai zi shu : 70 hui. Shanghái, Shanghai tong wen shu ju, Guangxu ding hai, 1887.

⁴⁸⁶ “During our talk about the illustrations for this book, several months ago, you said that you would plan to make the illustrations on your return to Mexico; I think you said during the months on June and July. I am therefore trying to have the material in your hands in time for you to carry out that plan.” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 24 de mayo de 1944, AMC n° 9739.

⁴⁸⁷ “ (...) he has made the suggestion that Pearl Buck will simply take a section of the text, for us to use, but will not try to make an abridgement of the complete text. I have decided to make the attempt to prepare a new edition of the entire text.” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 24 de mayo de 1944, AMC

serían del tamaño de las que había realizado para la ilustración de la obra de Bernal Díaz del Castillo,⁴⁸⁸ divididas en dos columnas, lo que les permitiría realizar un libro de gran tamaño, que sería terriblemente cara.⁴⁸⁹ Macy también le sugería realizar dibujos lineales en blanco y negro, que se pudieran insertar en el cuerpo de texto, además de ilustraciones de página completa a color, que se imprimirían de manera separada y que deberían ser unas 32.⁴⁹⁰ Macy mencionaba también la intención de Covarrubias de realizar estas imágenes a color como “Grabados Populares chinos”, por lo que podemos suponer que Covarrubias ya había empezado a trabajar entonces con sus diferentes fuentes de inspiración.⁴⁹¹

Cuando varios años más tarde, el libro finalmente salió a la venta, se promocionó mediante la idea que Covarrubias se había empeñado en realizar sus ilustraciones “como un chino”, refiriéndose, en realidad, a un artista popular chino:

Por este motivo, no nos sorprendimos cuando realizó una irritada observación sobre su propio trabajo tras haber completado sus primeras ilustraciones para All Men Are Brothers. En un momento de vejación e irritación, dijo “No voy a estar satisfecho con estos dibujos de gente china hasta que haya logrado realizar una serie de ilustraciones que pudieran haber sido hechas por un chino” (...) También encontrará que ha realizado una serie de ilustraciones que podrían haber sido hechas, no por un artista chino a la moda, sino por un artista chino “popular”. Se impacienta con los delicados e intelectuales “Grabados chinos” que se encuentran a la venta en las tiendas de arte de Madison Avenue y la 57th Street. Estos grabados, dice, no representan al pueblo chino. Lo que la gente habitualmente entiende como “Arte Chino” es el arte del diletante chino; lo que él perseguía, nos dijo, es el “arte del pueblo chino”, los “grabados populares” chinos, que son nítidamente dibujados por los artistas chinos más primitivos, y entonces nítidamente coloreados y puestos a la venta en las calles.⁴⁹²

nº 9739. Richard J. Walsh fue el fundador y principal editor de The John Day Company y, en aquellos momentos, también el segundo marido de Pearl S. Buck, con quien se había caso en 1935. En esos momentos, la pareja era también propietaria y editora de la antigua revista *Asia* –para la que Covarrubias había trabajado–, que había sido renombrada como *Asia and the Americas*.

⁴⁸⁸ Díaz del Castillo, Bernal. *The Discovery and Conquest of Mexico, 1517-1521*. Nueva York, Limited Editions Club, 1942.

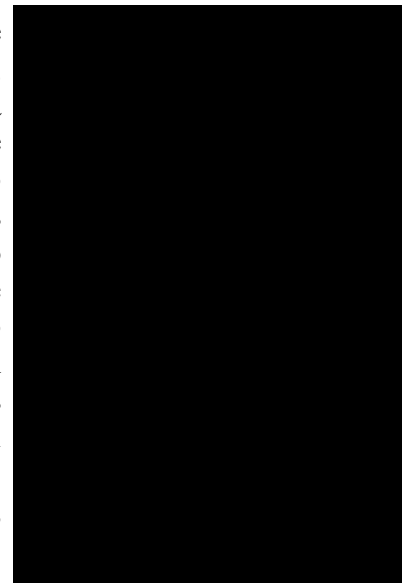
⁴⁸⁹ “The sample page will be of about the size of the Bernal Diaz, and divided into two columns in the same fashion; this will give us the opportunity to get a great many words on a page. Then the book will be divided into four slim volumes, each containing 320 pages. (...) The four volumes will make a book of more than fifteen hundred pages, and that is going to be a terrific expense” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 24 de mayo de 1944, AMC nº 9739.

⁴⁹⁰ “ My present suggestions is that, if you want to include some drawings in the pages of type, you ought to make these plain line drawings which can be printed in black along with the type; and that the pictures in color should be made as full-page plates (...) the expensive color pictures have to be kept separate from the pages of text. I should think that eight color pictures in each of the four volumes would be plenty, making a total of thirty-two.” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 24 de mayo de 1944, AMC nº 9739.

⁴⁹¹ “I think this is a proper idea if you are to make the pictures in color as “Chinese popular prints” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 24 de mayo de 1944, AMC nº 9739.

⁴⁹² “We were not surprised, therefore, when he made an irritated observation about his own work after he had completed his first illustrations for All Men Are Brothers. In the moment of vexation and irritation, he said “I am not going to be satisfied with these drawings of the Chinese people until I have succeeded in making a series of drawings which might have been made by a Chinese.” (...) You will find also that he has made a series of drawings which might have been made, not by a fashionable Chinese artists, but by a

Más allá de la exageración comercial habitual dentro de las promociones de The Limited Editions Club –y fuese, o no, esta explicación una forma de excusar la poca seriedad de Covarrubias al cumplir sus plazos-, parece claro que Covarrubias usó varias fuentes de origen chino a la hora de realizar su obra. A los citados “grabados populares chinos” –cuya impronta parece innegable pero de los cuales no hemos encontrado, en posesión de Covarrubias, indicios de los que pudieran haber sido utilizados en esta época, hay que sumar la citada edición ilustrada del *Shui Hu Chuan*, además de otras posibles fuentes pictóricas clásicas, debido a la gran impronta del paisaje tradicional chino que Covarrubias aplica en los fondos de sus imágenes –a diferencia de los personajes, muy influidos, estos sí, por el grabado popular-.



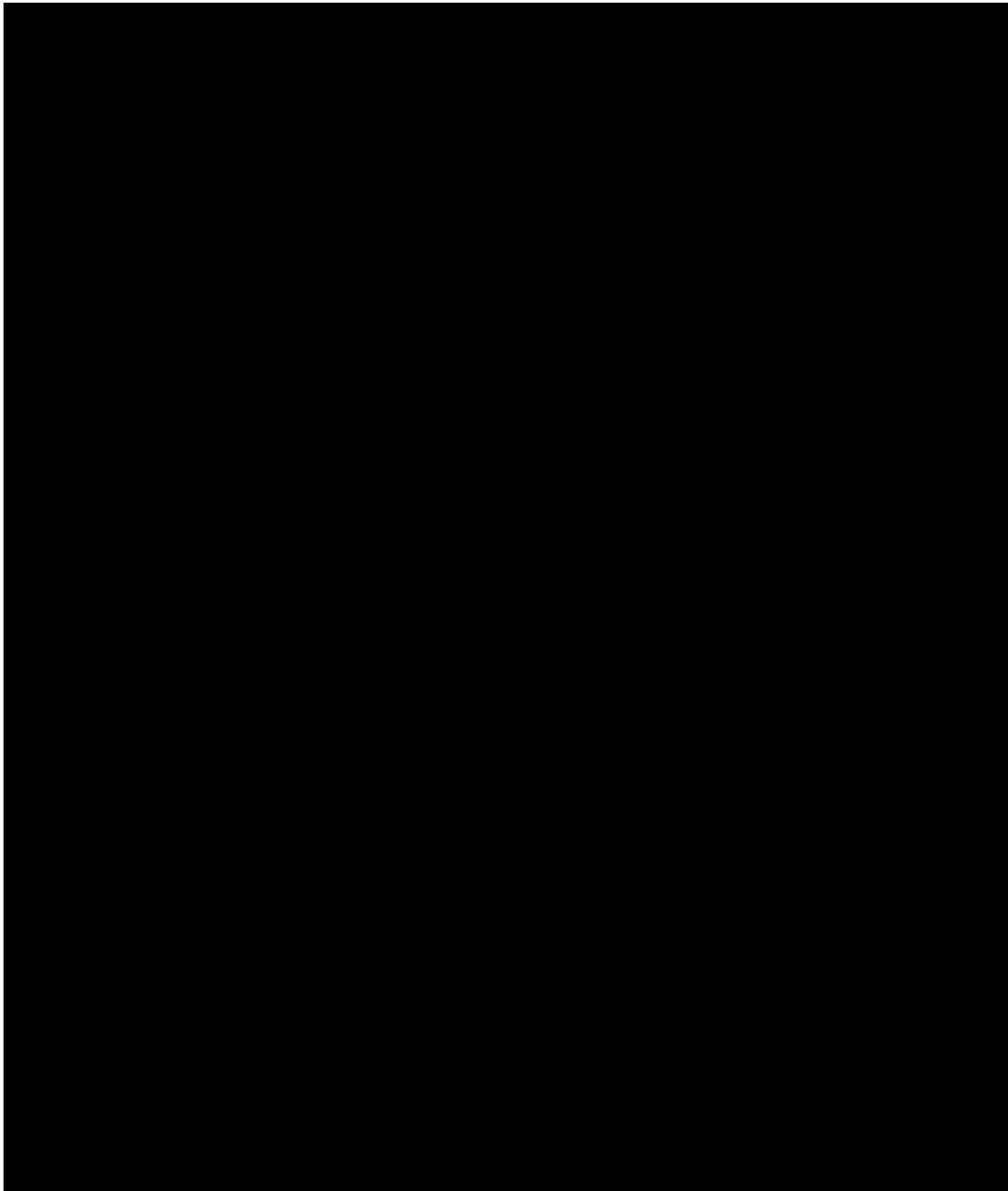
Una de las páginas del Jieziyuan Huazhuan dedicadas a la figura humana (Colección particular).

Debido a la similitud gráfica y formas entre ambos, tenemos la impresión de que Covarrubias pudo utilizar, para realizar los fondos y detalles de las imágenes algún manual de pintura china clásica; las ilustraciones resultan extremadamente similares a las del famoso *Jieziyuan Huazhuan* o “Manual de pintura del Jardín de la semilla de mostaza”.⁴⁹³ Aunque este no fue publicado en inglés hasta 1956, la responsable del mismo fue la pintora, actriz, crítica y *socialité* Mai Mai Sze, buena amiga de Covarrubias, por lo que no es improbable que ese conociese y utilizase la obra, aunque fuera únicamente mediante una edición china; de hecho, durante los años de la Segunda Guerra Sino-Japonesa, los Covarrubias mantuvieron una relación bastante estrecha con Sze. Tampoco cabría descartar cierta influencia de artistas neotradicionales chinos, como Qi Baishi o Xu Beihong –por cuya obra Miguel sintió una gran admiración en los años venideros-⁴⁹⁴ o incluso de como algunas estampas *musha-e* realizadas sobre el *Suikoden*. Aunque la iconografía que utiliza Covarrubias es quintaesencialmente china, es mucho más probable que Covarrubias tuviese conocimiento y acceso a fuentes japonesas en aquel momento,

“popular” Chinese artist. He is impatient with the delicate and highbrow “Chinese prints” which are found for sale in the art shops on Madison Avenue and 57th Street. These prints, he says, do not represent the Chinese people. What people usually think of as “Chinese art” is the art of the Chinese dilettante; what he was after, he told us, is the “art of the Chinese people”, the Chinese “popular prints”, which are boldly drawn by the more primitive Chinese artists, then boldly colored and placed on sale in the streets. (...)” *The Heritage Club Sandglass*, n° 9, pp. 3-4.

⁴⁹³ El *Jieziyuan Huazhuan* o “Manual de pintura del Jardín de la semilla de mostaza” es el más famoso de los tratados de pintura china tradicional. Compilado a mediados del siglo XVII con la reunión de materiales y textos anteriores, ha sido utilizado por pintores de tradicionales de China, Japón y Corea hasta época reciente. Centrado en torno a la pintura de paisajes, fue publicado en 1679 –en una de las primeras y lujosas impresiones a color-, con cinco fascículos dedicados, respectivamente, a la pintura de paisajes, de árboles, de colinas y rocas, de personas y casas y a una recopilación de obras de los mejores paisajistas; años después, se añadió otro fascículo dedicado a la flora y la fauna. En 1956, publicó en Nueva York su primera traducción al inglés. Para más información, véase Sze, Mai Mai. *The Way of Chinese Painting: Its ideas and technique; with selections from the seventeenth century "Mustard Seed Garden manual of painting"*. Nueva York, Random House, 1959.

⁴⁹⁴ Miguel Covarrubias dedicaría a Qi Baishi un artículo en la revista artes de México, traducción del chino (Covarrubias, Migurl. “Chi Pai Shi, distinguido artista del pueblo”, *Artes de México*, n. 2, 1954. pp. 59-65; original de Wu Tsu Kiang); en su colección personal conservaba muchos recortes de obras de Xu Beihong.



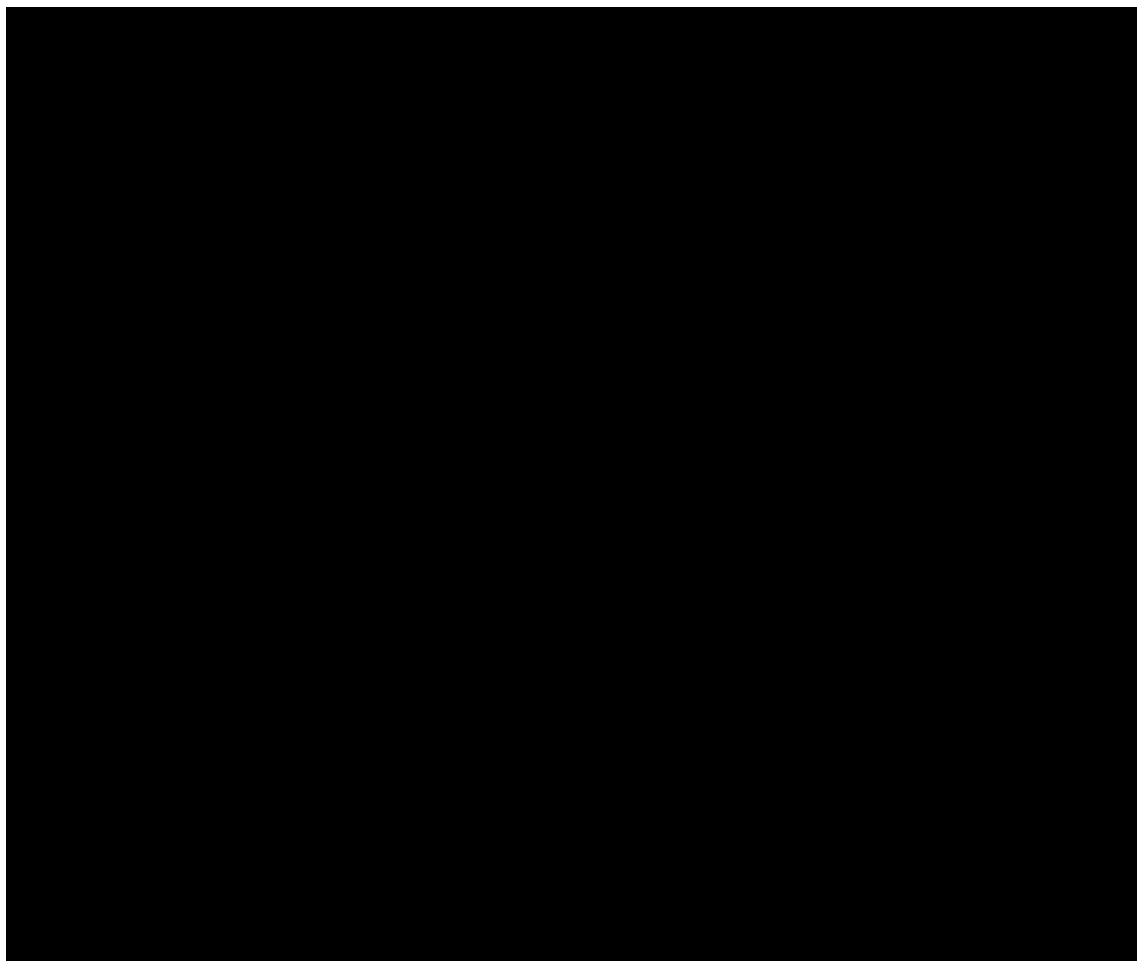
Algunas páginas del ejemplar chino del libro que poseyó Covarrubias (Colección María Elena Rico Covarrubias).

Aun con todo, por mucho que Covarrubias intentara hacer sus ilustraciones “como un chino”, estas poseen indudablemente su estilo personal, y comparten su estilo formal con obras como *The Discovery and conquest of Mexico* (1942)⁴⁹⁵ o *A history of the conquest of Mexico* (1949),⁴⁹⁶ y que hemos convenido en llamar “filológico”; en publicaciones como estas, Covarrubias intenta acercarse lo más posible a sus fuentes de inspiración

⁴⁹⁵ Díaz del Castillo, Bernal. *The Discovery and Conquest of Mexico, 1517-1521*. Nueva York, Limited Editions Club, 1942.

⁴⁹⁶ Prescott, William H., *A History of the Conquest of Mexico*. Nueva York, Heritage Press, 1949.

originales, pero sin dejar de lado su característica simplificación e ironía. En cuanto a la gama cromática, Covarrubias realizó dibujos lineales en tinta negra –imitando la pintura a la tinta china- y grandes ilustraciones a color, cada una de las cuales estaba coloreada únicamente con cuatro o cinco colores, tal como sucedía en el grabado popular chino; estos colores –amarillos, verdes, rojos- fueron descritos como nítidos y, lo que es más interesante, como llamativos, “chinos” y “orientales”.⁴⁹⁷



Arriba, tres representaciones de Wu Yung (吳用): a la izquierda, según Covarrubias; en el centro, un jianzhí chino actual; a la derecha, según Utagawa Kuniyoshi (c. 1827-1830) Debajo, ilustraciones de Covarrubias pertenecientes a The Discovery and conquest of Mexico (1942) y a A history of the conquest of Mexico (1949).

Sabemos, debido a los documentos que se conservan, que Covarrubias realizó numerosos bocetos, y probó varios estilos de personajes antes de decantarse por la opción final. Para ayudarse con los variados y complejos personajes, Covarrubias utilizaría un sistema de tarjetas en los que anotaría las principales características físicas y acciones de los personajes más importantes, además de su nombre en escritura ideográfica y de sellos: se conservan tarjetas relativas a los personajes de Sung Chiang, Wu Sung, Li Kwei, Lu Chi

⁴⁹⁷ “(...) bold colors, boldly used. These are bold yellow, bold greens, bold reds. They are “Chinese colors”, they are wonderful colors (...) It is in this package of Oriental colors that our frenzy is contained (...)”. *The Heritage Club Sandglass*, n° 9, p. 4.

Shin, Huan Yung, Ch'in Ming y del episodio de Ta Ming Fu, además de sobre propio libro.⁴⁹⁸

No sabemos en qué momento exacto de entre 1944 y 1948 Covarrubias realizó los bocetos, ya que, a pesar de llegar a un acuerdo inicial con Macy, y de aceptar un adelanto por su trabajo, una vez reestablecido en México Covarrubias se retrasó una y otra vez con los plazos de entrega, causando una gran decepción a su editor:

*Querido Miguel, te conozco, afectuosamente, desde hace unos quince años, y sé que no harías daño intencionadamente a ningún ser vivo. Por lo que creo que debe haber una explicación extraño hecho de haber recibido un telegrama tuyo en noviembre del año pasado, en el que decías que me enviabas el contrato firmado para tu trabajo en All men are Brothers y me pedías un adelanto de tu tarifa y nunca más volvía a saber de ti aunque te envié el adelanto y te escribí dos veces (...) Cuando hablamos por primera vez de tu trabajo en este libro, lo anuncié para publicación en la temporada de 1944. Entonces, cuando no entregaste las ilustraciones, anuncié un aplazamiento e incluí el libro en la temporada de 1945 (no parece que vayamos a tener el libro preparado. Por lo tanto, tan solo quiero saber si debería continuar anunciando el libro o si podría evitarme problemas sacándolo de mis planes (...)) Naturalmente, ¡estoy ansioso por tener el libro! En realidad, estoy ansioso por tener cualquier libro que quieras ilustrar. Te considero un gran ilustrador, e incluso había tenido en mente, para la próxima vez que nos viéramos, sugerirte un contrato entre nosotros por el que te pagaríamos un subsidio anual a cambio de ilustrar un libro al año (...)*⁴⁹⁹

A pesar de las palabras de su editor, Covarrubias continuó evitándolo —y disculpándose— durante, al menos, un año más,⁵⁰⁰ hasta que, a lo largo de julio de 1946, se puso a trabajar en las ilustraciones: parece ser que hasta aquel momento llevaba unas veinticinco, y pronto iba a terminar otras más, aunque ya empezaba a retrasarse con los dibujos que debía a entregar para su futura obra con Macy, quien no parecía escarmentar.⁵⁰¹ Finalmente, el 16 de enero de 1947 Covarrubias envió un telegrama a Macy diciéndole

⁴⁹⁸ AMC, n° 8056, 8057, 8058, 8059, 8060, 8061, 8062

⁴⁹⁹ “Dear Miguel, I have known you affectionately for over fifteen years, and I know that you would not willingly hurt any living person. So I feel that there is an explanation for the strange fact that I got a telegram from you in November of last year, in which you said that you were sending the signed contract for your work upon All Men are Brothers and requested an advance against your fee, and I never heard from you again although I sent you the advance and wrote you twice (...) When we first discussed your work upon this book, I announced it for publication in our 1944 Series. Then, when you didn't deliver the pictures, I announced a postponement and included the book in the 1945 Series (it does not look as though we will have the book ready. Therefore, I want only to know whether you think I should continue to announce the book, or whether I can avoid trouble by dropping it out of my plans. (...)) Naturally, I am anxious to have the book from you! Actually, I am anxious to have any book from you which you want to illustrate. I consider you a great illustrator, and have even had in mind when next we met to suggest a contract between us by which you would be paid an annual subsidy in return for illustrating a book each year (...)”⁴⁹⁹ Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 25 de abril de 1945, AMC n° 9740.

⁵⁰⁰ “You are unquestionably greatly embarrassed over the fact that you have not yet delivered the pictures for “All Men are Brothers”; and I am, also, because I must announce still another postponement to the subscribers” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 11 de junio de 1946, AMC, sin numerar.

⁵⁰¹ “Am very anxious for news of your progress stop July third you wired that you had twenty five drawings finished for Chinese book and would finish six more soon stop have you finished and if so can you send them new stop also what about Prescott drawings stop don't be afraid to tell me the truth because I can stand it (...)” Telegrama de George Macy a Miguel Covarrubias, 13 de noviembre de 1946, AMC n° 9777

que había terminado las ilustraciones, y que había decidido utilizar el método de coloreado que le sugería su editor, mediante plantillas.⁵⁰² Ese mismo, Covarrubias concedió una entrevista en la que hablaba abiertamente sobre el libro:

Estoy ilustrando All men are brothers, traducido por Pearl S. Buck. Es un libro de extraordinario interés, que de seguro va a remover muchas inquietudes. ¿Quiere usted poner el nombre en chino? (...) Este libro Shui Hu Chuan es una de las novelas que más justifican el Premio Nobel de Literatura que ganó Pearl Buck. Usted sabrá que Pearl nació en China, aunque de padres norteamericanos, y que muy pocas mujeres conocen tan a fondo el pasado y el presente de ese pueblo que tanto sufre. Pues bien, todo lo que este libro de Pearl Buck relata pasa en Shantung. (...) Fueron 108 hombres de los cuales 36 eran jefes, los que aparecen en este libro, huyendo de la injusticia social, la opresión del gobierno chino, las pésimas condiciones económicas, y se refugiaron en una montaña que estaba cerca de un lago. Por eso, la novela tiene el argumento escrito a orillas del agua. El prólogo se titula “Hun suelta a los demonios”, que en forma de una gran explosión multicolor y silenciosa libera a las 108 fuerzas que encarnas después en los personajes que se encargan de luchar contra la tiranía y la corrupción social del Imperio. El jefe y líder es el intelectual Sung Chiang, “la Lluvia Oportuna de Shantung” (...) sí, es uno de esos nombres chinos que se parecen mucho a los que llevan algunos de los caciques indígenas, sobre todo los de Norteamérica. En este libro figuran también El Sacerdote Tatuado, El Sacerdote Peludo, la Bestia de la Cara Azul, El Demonio Pelirrojo, la generala “Serpiente Verde de Tres Yardas”, El León de Jade, etc. (...) Aquí tiene usted otros nombres que llaman la atención en el libro que ilustraré: “Pelirrojo”, “La Vanguardia”, el Remolino Negro, el Alacrán de la Doble Cola, el Guerrero Feo, el Dios de la Muerte Violenta... ¡qué nombres! Ese libro era una dura crítica de la organización social y política de aquella época. Había favoritismos, caciques, prevaricadores, corruptores. La historia de los abusos de poder se pierde, como dicen algunos historiadores, en la noche de los tiempos.”⁵⁰³

No obstante, todavía quedaba mucho por hacer –aunque el humor del editor ya estaba más sosegado-, puesto que las ilustraciones no eran de los tamaños adecuados para las placas que iban a ser grabadas,⁵⁰⁴ y Covarrubias tampoco respondía a tiempo enviando las versiones a color:

Te envío (...) cuatro sets de pruebas de cada una de tus ilustraciones para “All Men Are Brothers”. Como nunca respondes (...) he revisado las medidas yo

⁵⁰² “When the telegram arrived, which you sent me on January 16, it brought a very pleasant excitement into my life. I had given you of, I had decided that you would never really get the drawings finished (...) Therefore, the announcement that you had actually finished the drawings was a pleasantly exciting one. (...) It is interesting for me, that you have decided to make the drawings in line with colors to be done through stencils (...)” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 7 de febrero de 1947, AMC n° 9779-9780.

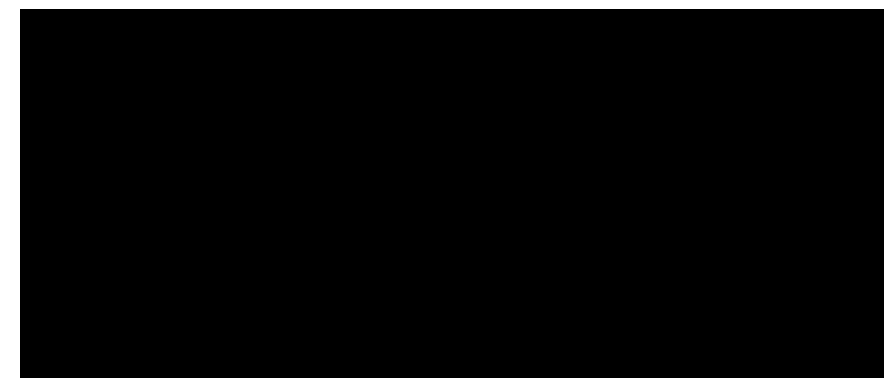
⁵⁰³ del Valle, Rafael Heliodoro, “Diálogo con Miguel Covarrubias”. *Revista de la Universidad de México*, n° 10059, 1947, p. 6.

⁵⁰⁴ “Rose has given me your drawings for the key plates, to be used in your hoped-for edition of “All Men Are Brothers”. They are wonderful. But they are of varying sizes; and although I started to have them made into line-plates by the engraver, I have stopped the work because I am afraid of going wrong (...) The six sample drawings, which you made a long time ago, fit within this size (...)” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 2 de junio de 1947, AMC, sin numerar.

*mismo (...) Se han hecho trece placas, y seguirán el resto (...) Por favor, se un niño bueno ahora y colorea estas pruebas al minuto de recibirlas, y devuélveme el set coloreado. (...) Si con este sarcasmo no asustas, posiblemente te conmueva la más violenta amenaza que puedo imaginar. Esto es, si no me haces llegar las pruebas coloreadas prontamente, haré que colorea las placas cualquier otro y que las publique bajo tu nombre.*⁵⁰⁵

No obstante, todavía quedaban algunos problemas por solucionar de cara al lanzamiento, ya que además de ilustrar,

Covarrubias había emprendido la difícil tarea de realizar el mismo los ideogramas



Algunos de los bocetos de Covarrubias para la escritura de sellos del libro (AMC, sin numerar).

de las ilustraciones, lo que conllevaba una doble dificultad, ya que el mexicano se ocupó no solo de la escritura en chino tradicional, sino también en escritura de sellos –los encabezados de los capítulos fueron encomendados a la joven caligrafista Jeanyee Wong, que gozaría, a partir de entonces de una importante carrera editorial.⁵⁰⁶ Covarrubias, que no sabía chino, comenzó entonces a tomar sus primeras lecciones de escritura, llegando, con los años, a poseer un conocimiento avanzado de la materia. Aunque Covarrubias tenía las mejores intenciones, los editores se encargaron de comprobar en todo momento que la escritura fuera correcta, por lo que se ocuparon de revisarla con expertos en la materia.⁵⁰⁷ Según relataba en David J. May en una carta a Macy, esto no fue tarea fácil. Tras un “falso comienzo en el consulado chino en el que fueron muy educados pero no útiles, más allá de indicar, con desprecio, que había “unos cuantos errores”, se dirigió a la East Asiatic Library de la Universidad de Columbia, en donde Sun Yun-Chow, graduado de las Universidades de Pekín y Columbia y asistente del curador de la Colección de Asia Oriental de Columbia le ayudó durante todo un día, comparando textos y libros hasta encontrar la frase exacta copiada por Covarrubias, indicando los errores ocasiones y dándole de nuevo la forma correcta, asegurándose de que el texto correspondiese con la

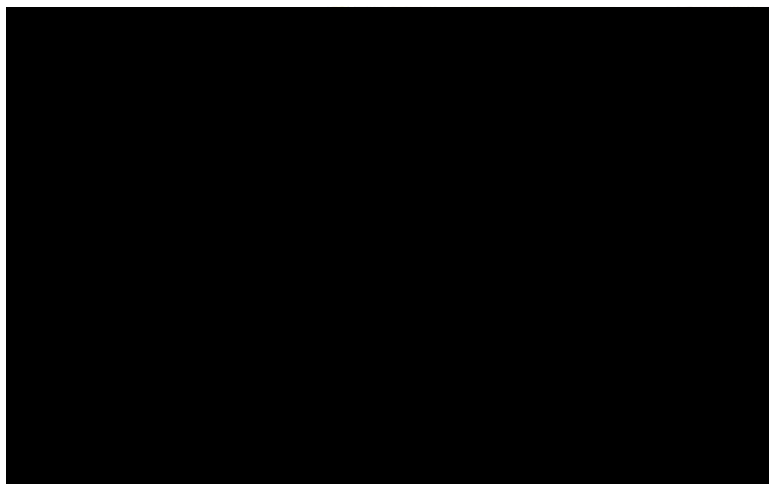
⁵⁰⁵ “I am sending you now (...) four sets of proofs of each of thirteen of your illustrations for “All Men Are Brothers”. Since you never replies (...) I have gone over the measurements myself (...) Thirteen plates have now been made, and the rest are to follow. (...) Please be a good little boy now, and color these proofs the minute you get them, and return the colored set and a corrected set to me. (...) If this sarcasm does not assume you, possible you will be moved by the most violent threat I can think of. This is, if you do not let me have the colored proofs promptly, I will have the plates colored by somebody else and published over your name” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 10 de octubre de 1947, AMC, sin numerar.

⁵⁰⁶ “all of the headlines and chapters-titles have been drawn, calligraphically, by a Chinese girl who lives in New York and whose name is Jeanyee Wong. (...) the Chinese symbols which appear in the illustrations (all of which were written by Señor Covarrubias, who taught himself to write Chinese!)” *The Heritage Club Sandglass*, n° 9, p. 4.

⁵⁰⁷ “(...) we had to check again and again with the aid of learned Chinese in New York” *The Heritage Club Sandglass*, n° 9, p. 4.

escena representada (y que la traducción de Buck, no hubiera sido demasiado libre).⁵⁰⁸ A pesar de lo dicho, Sun había quedado sorprendido de que “Covarrubias, un no chino, hubiese sido tan riguroso y hubiese cometido tan pocos errores”, señalando también que los caracteres del título eran completamente correctos.⁵⁰⁹

En esta página y las siguientes pueden observarse algunos de los numerosos bocetos con los que Covarrubias ensayó las cuidadas ilustraciones finales; la mayoría de los cuales se conservan en el AMC, pero otros están en la actualidad en diversas colecciones particulares, habiendo algunos de ellos ya aparecido en subastas y catálogos. Como puede aducirse de las imágenes, Covarrubias ensayó

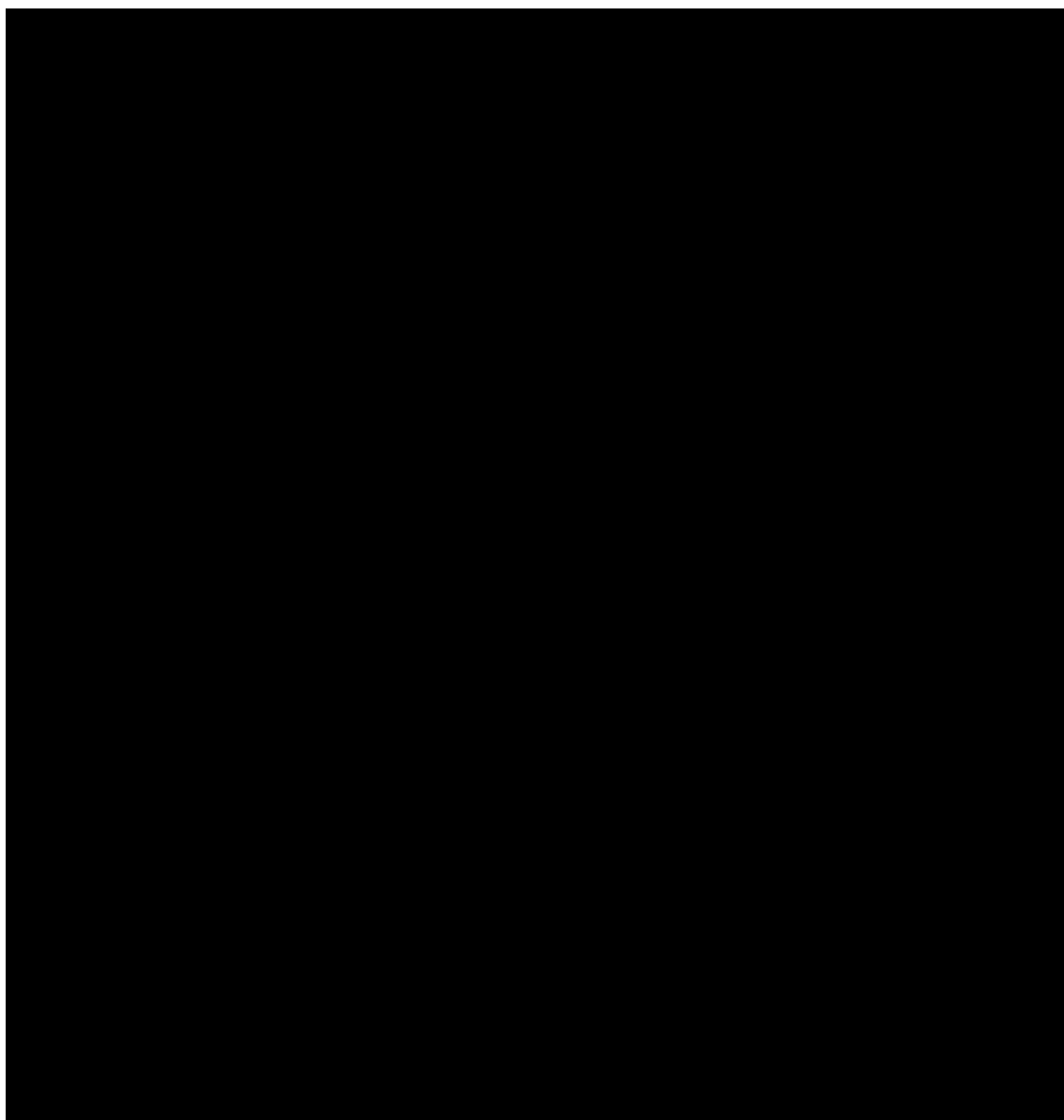


Algunos de los bocetos a acuarela que demuestran que Covarrubias tanteó otros estilos gráficos para el libro (AMC, sin numerar y Colección particular).

minuciosamente los personajes, paisajes, arquitecturas y movimientos de la obra, aunque también se aprecia que consideró varios estilos de personajes: algunos como los de esta página, están más ligados al grabado popular chino contemporáneo, mientras que otros eran más rigurosamente similares a los del ejemplar del Shui Hu Chuan que poseía. También puede apreciarse como algunos de los bocetos mostraban un tono caricaturístico y humorístico mucho mayor, que finalmente no se utilizó en la novela, cómo llegaron casi hasta el final algunas escenas bastante elaboradas. Finalmente, Covarrubias produjo 32 imágenes a todo color que ocuparon páginas completas del libro, mientras que, inteligentemente, reutilizó muchos de los detalles de estas ilustraciones grandes (paisajes naturales, pequeñas escenas urbanas, figuras humanas, etc.) para animar el cuerpo de texto, a modo de pequeñas ilustraciones. A lo largo de las siguientes páginas, realizaremos un análisis detallado de las imágenes que finalmente conformaron el libro.

⁵⁰⁸ “Checking the calligraphy in the illustrations and the writing out the names of the thirty-six stars proved no fifteen minute job. After a false start at the Chinese consulate where they were very polite but no very helpful beyond indicating in a deprecating manner that there were “quite a few mistakes”, I went to the East Asiatic Library of Columbia University where Mr.- Sun Yun-Chou, graduate of Pekin University and graduate student and assistant to the curator of the East Asiatic Collection of Columbia, spent a whole day with me in the process of comparing texts, finding the exact line copied by Covarrubias, the re-translating to be sure that our caption in English corresponded to the scene depicted and the Chinese caption. (...) There are numerous errors in the writing both in the calligraphy (...) and in the actual characters themselves. (...) All the errors in the Chinese writing in the illustrations are this easily correctible (...) I have attached a copy of the captions of the pictures corrected as I have indicated here.” Carta de David J. May a George Macy, 15 de junio de 1948, AMC n° 9516-9519.

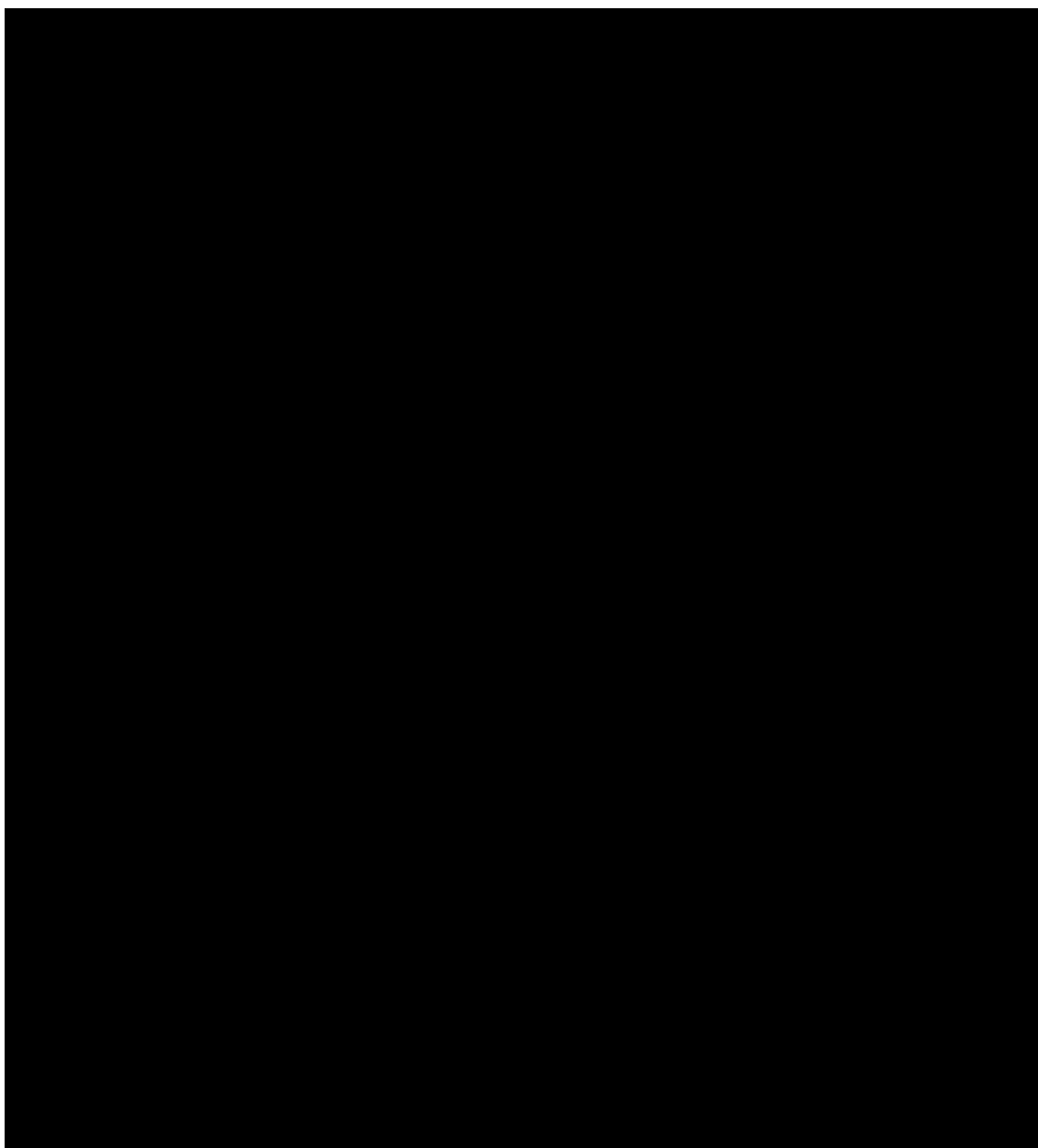
⁵⁰⁹ “The wonder is not that there are a few errors, but that Covarrubias, a non-Chinese should have been so accurate and made so few mistakes” (...). The Character on the title page are entirely correct” Carta de David J. May a George Macy, 15 de junio de 1948, AMC, n° 9516-9519.



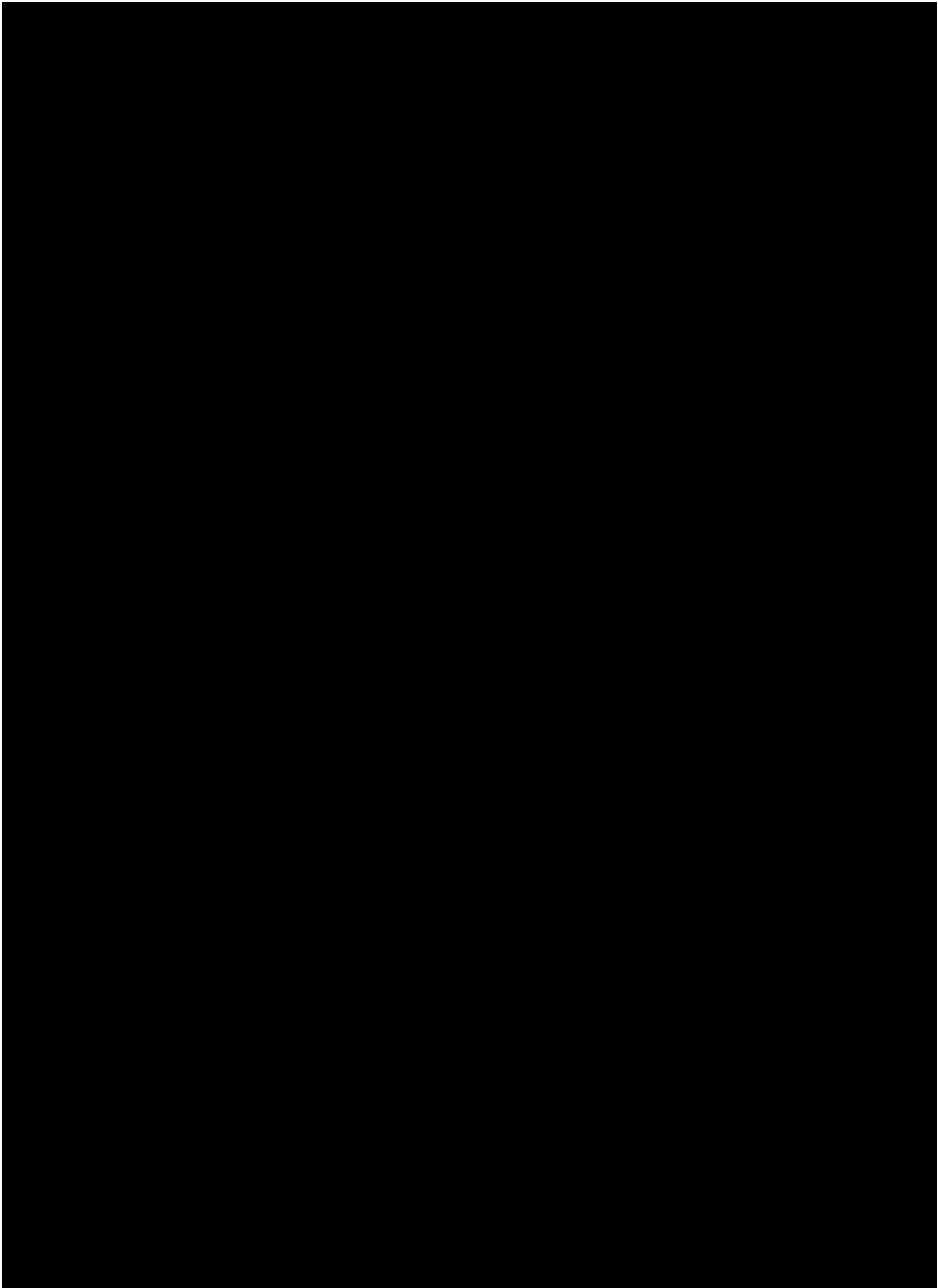
Ejemplos de las tarjetas que Covarrubias utilizó para ordenar y sistematizar la información de los personajes y del libro. (AMC, n° 8056, 8057, 8058, 8059, 8060).

En esta página y las siguientes pueden observarse algunos de los numerosos bocetos con los que Covarrubias ensayó las cuidadas ilustraciones finales; la mayoría de los cuales se conservan en el AMC, pero otros están en la actualidad en diversas colecciones particulares, habiendo algunos de ellos ya aparecido en subastas y catálogos. Como puede aducirse de las imágenes, Covarrubias ensayó minuciosamente los personajes, paisajes, arquitecturas y movimientos de la obra, aunque también se aprecia que consideró varios estilos de personajes: algunos como los de esta página, están más ligados al grabado popular chino contemporáneo, mientras que otros eran más rigurosamente similares a los del ejemplar del Shui Hu Chuan que poseía. También puede apreciarse como algunos de los bocetos mostraban un tono caricaturístico y humorístico mucho mayor, que finalmente no se utilizó en la novela, cómo llegaron casi hasta el final algunas escenas bastante elaboradas. Finalmente, Covarrubias produjo 32 imágenes a todo color que ocuparon páginas completas del libro, mientras que, inteligentemente, reutilizó muchos de los

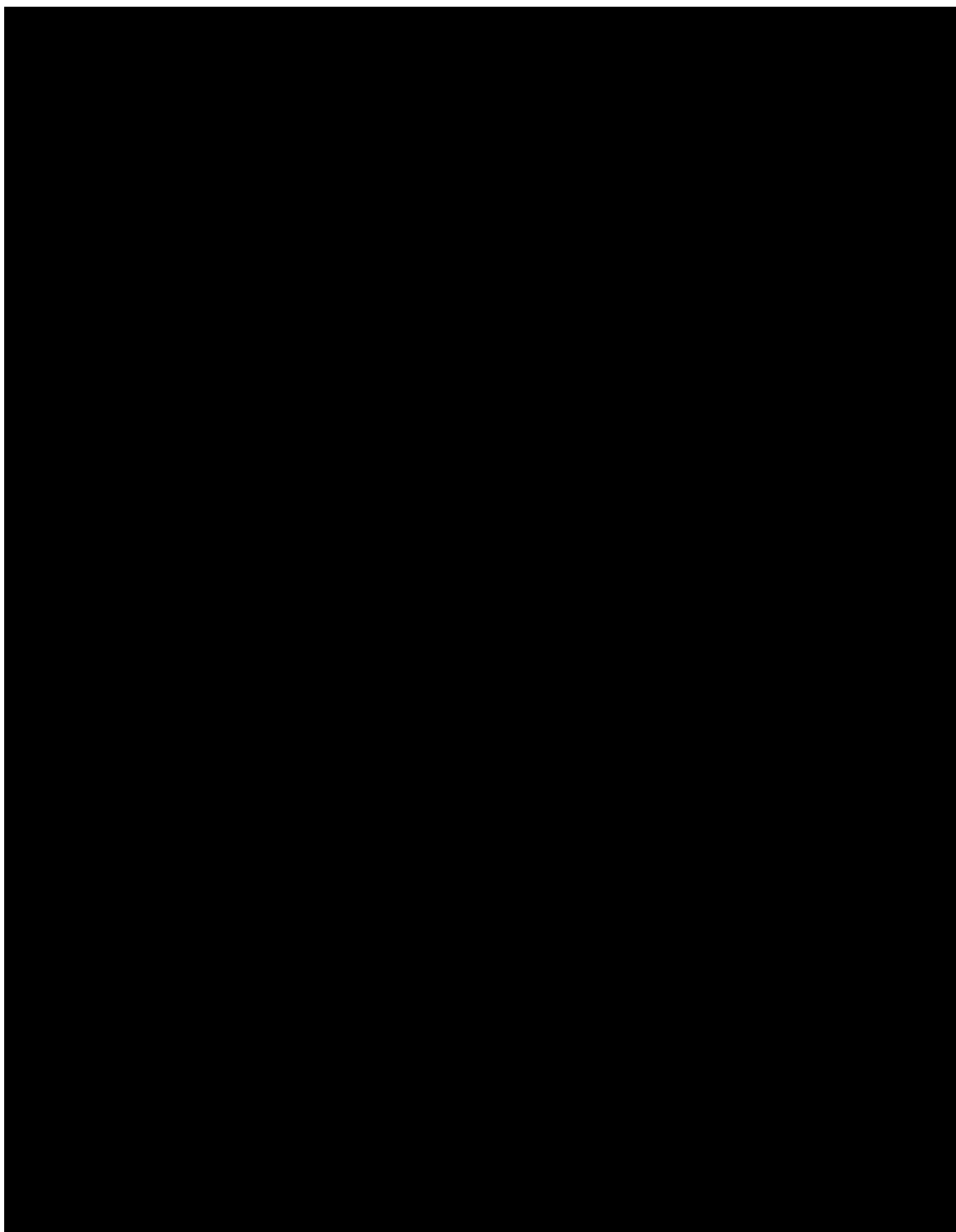
detalles de estas ilustraciones grandes (paisajes naturales, pequeñas escenas urbanas, figuras humanas, etc.) para animar el cuerpo de texto, a modo de pequeñas ilustraciones. A lo largo de las siguientes páginas, realizaremos un análisis detallado de las imágenes que finalmente conformaron el libro.



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); en el centro, Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1943-1948). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar).

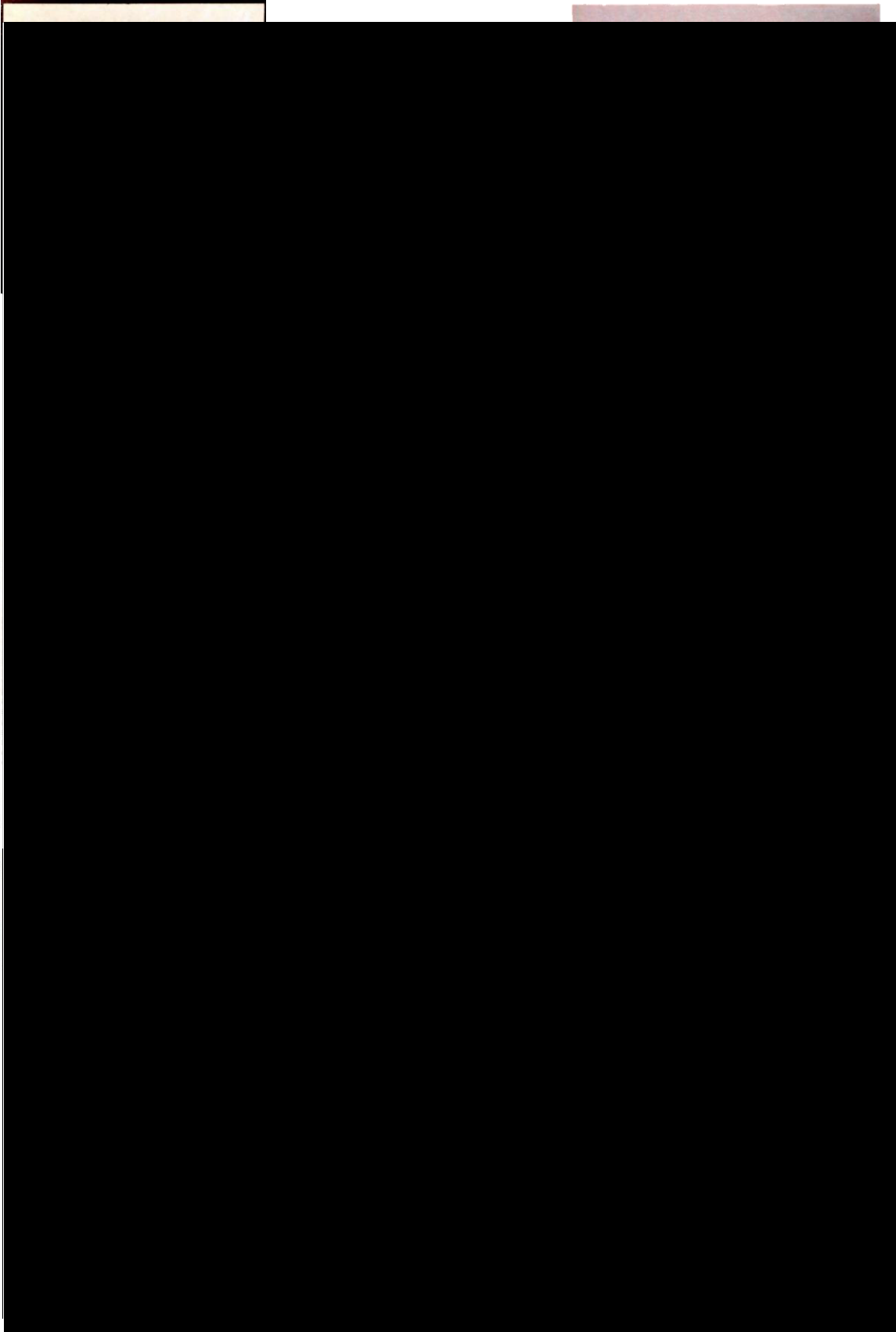


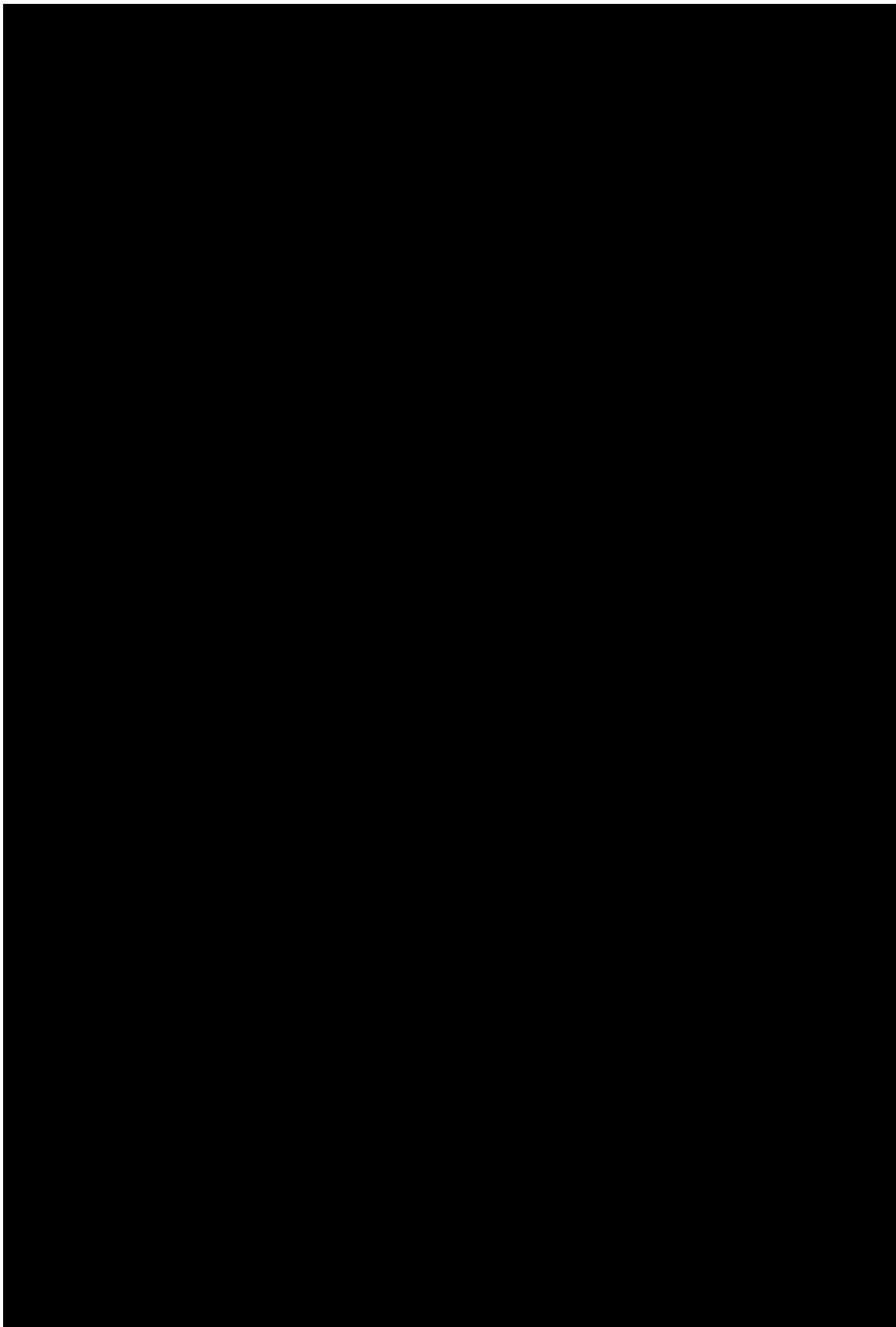
Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1943-1948). Acuarela sobre papel (AMC, n° 2898); a la derecha, Sin título (c.1943-1948). Acuarela sobre papel (AMC, sin numerar).



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1943-1948). Acuarela sobre papel (Colección particular); a la derecha, Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1943-1948). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1943-1948). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar). En la página siguiente, arriba, a la izquierda, Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1943-1948). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar).

sin numerar); Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar).





Liang Shang Po, the robbers' lair, *All men are brothers*, op. cit., *s.p.*

El libro da comienzo con la ilustración “Liang Shang Po, the robbers’ lair”,⁵¹⁰ que representa el monte Liang Shang Po y la guarida de los bandidos. Se trata de una ilustración sumamente compleja, muy deudora de la pintura de paisaje tradicional china, aunque con una gama cromática más cercana a la de los grabados. Esta ilustración incluye varios detalles que más adelante en el libro son desglosados en ilustraciones

aparte, y que también son deudores, lógicamente, de la pintura tradicional, muy similares a las del manual de pintura previamente mencionada. Por ejemplo, a lo largo del libro aparecen varias ilustraciones pequeñas de crestas de montaña que a su vez figuran en esta ilustración,⁵¹¹ además de tres pequeños paisajes: , un pequeño paisaje costero –ubicado en el centro de la

imagen-⁵¹² el que se encuentra abajo a la izquierda, en el que se muestra un pabellón de dos plantas y altos árboles,⁵¹³ y una más pequeña con dos personajes cercanas a otro pabellón.⁵¹⁴ Además, aparece también una representación más detallada de la morada de los bandidos, en la que se puede ver la estructura arquitectónica y urbanística del lugar.⁵¹⁵

Diferentes paisajes naturales (All men are brothers, op. cit., pp. 290, 383, 98, 665, 82, 507.

⁵¹⁰ Shi, Na’ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, s.p. La imagen aparece reproducida en García-Noriega y Nieto, Lucía. (coord.). *Miguel Covarrubias: homenaje, op. cit.*, p. 73.

⁵¹¹ Shi, Na’ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, pp. 290, 383.

⁵¹² Ibidem, p. 98.

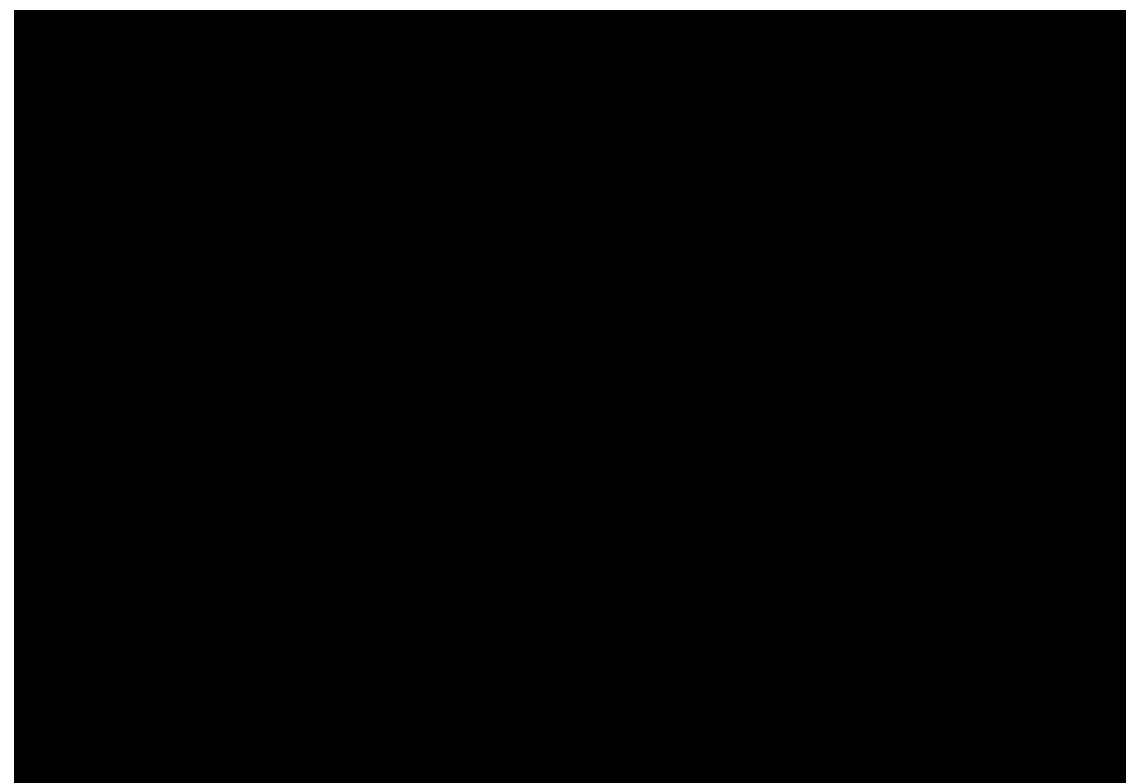
⁵¹³ Ibidem, p. 665.

⁵¹⁴ Ibidem, p. 82.

⁵¹⁵ Ibidem, p. 507.

A lo largo del libro aparecen numerosas ilustraciones que combinan las representaciones del paisaje realizadas de manera tradicional –como en el caso que hemos visto– con representaciones de escenas aldeanas, y, sobre todo, de las figuras protagonistas. Tal es el caso de la ilustración “The nine dragoned Shih Chin turns robber in the forest of red pines”,⁵¹⁶ en la que este personaje es representado con gran detalle, especialmente en lo que se refiere a los tatuajes; dos detalles de esta escena, que aparecen también en otras páginas, son a su vez, verdaderas escenas rurales: en uno de ellos encontramos una casa rural con un fondo montañoso, mientras que en el otro se observa a un par de campesinos cargando, uno de ellos con una pinga, entre un par de árboles.⁵¹⁷

Algunos paisajes rurales de All men are brothers, op. cit., p. 48.



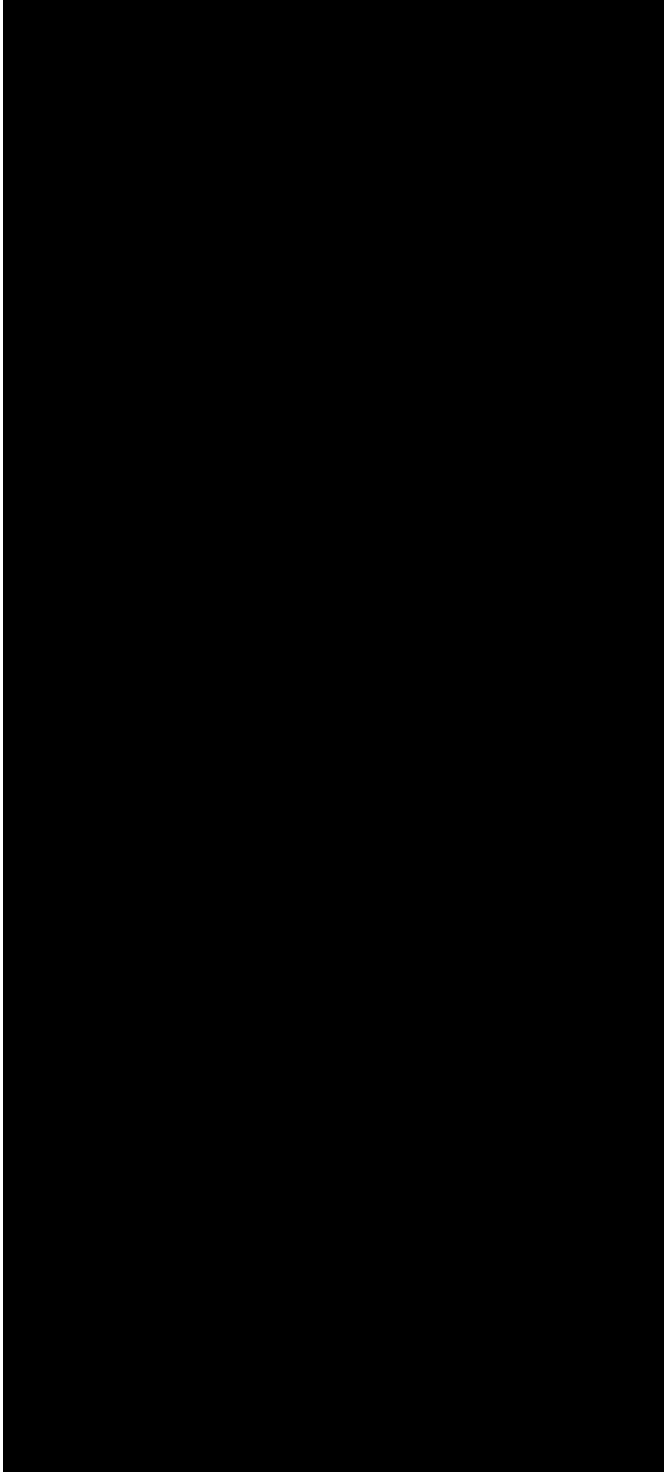
Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1943-1948). Acuarela sobre papel (AMC, sin numerar).

⁵¹⁶ Shi, Na'ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, pp. 58-59.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 49.

Otra escena similar es la conocida como “Wu Yung exhorts the brothers”,⁵¹⁸ en la que el protagonista aparece, de espaldas, frente a un elaborado fondo montañoso; de esta ilustración se conservan dos bocetos previos –uno muy básico, a lápiz, y otro ya parcialmente coloreado, en acuarela. También parecida, aunque mucho más dinámica, es la escena conocida como “Sung Chiang sets free the warrior of the two Spears”,⁵¹⁹ en la que este último, el guerrero de las dos lanzas, aparece embravecido y cabalgando junto a un muro y frente a un paisaje montañoso. Se conserva una versión previa de esta ilustración, parcialmente coloreada, en la que no hay prácticas diferencias.

No obstante, otra escena muy interesante es la conocida como “Wu Sung kills the great tiger of Ching Yang ridge”⁵²⁰ en la que dicho personaje acaba con el famoso tigre con sus propias manos. Aunque, a pesar del hecho que relata, se trata de una imagen bastante estática, resulta sumamente interesante porque está principalmente basada en la ilustración de esta misma escena que aparece en el ejemplar del XIX que Covarrubías poseía: tigre y guerrero tienen exactamente la misma postura y disposición, aunque poseen diferentes detalles.

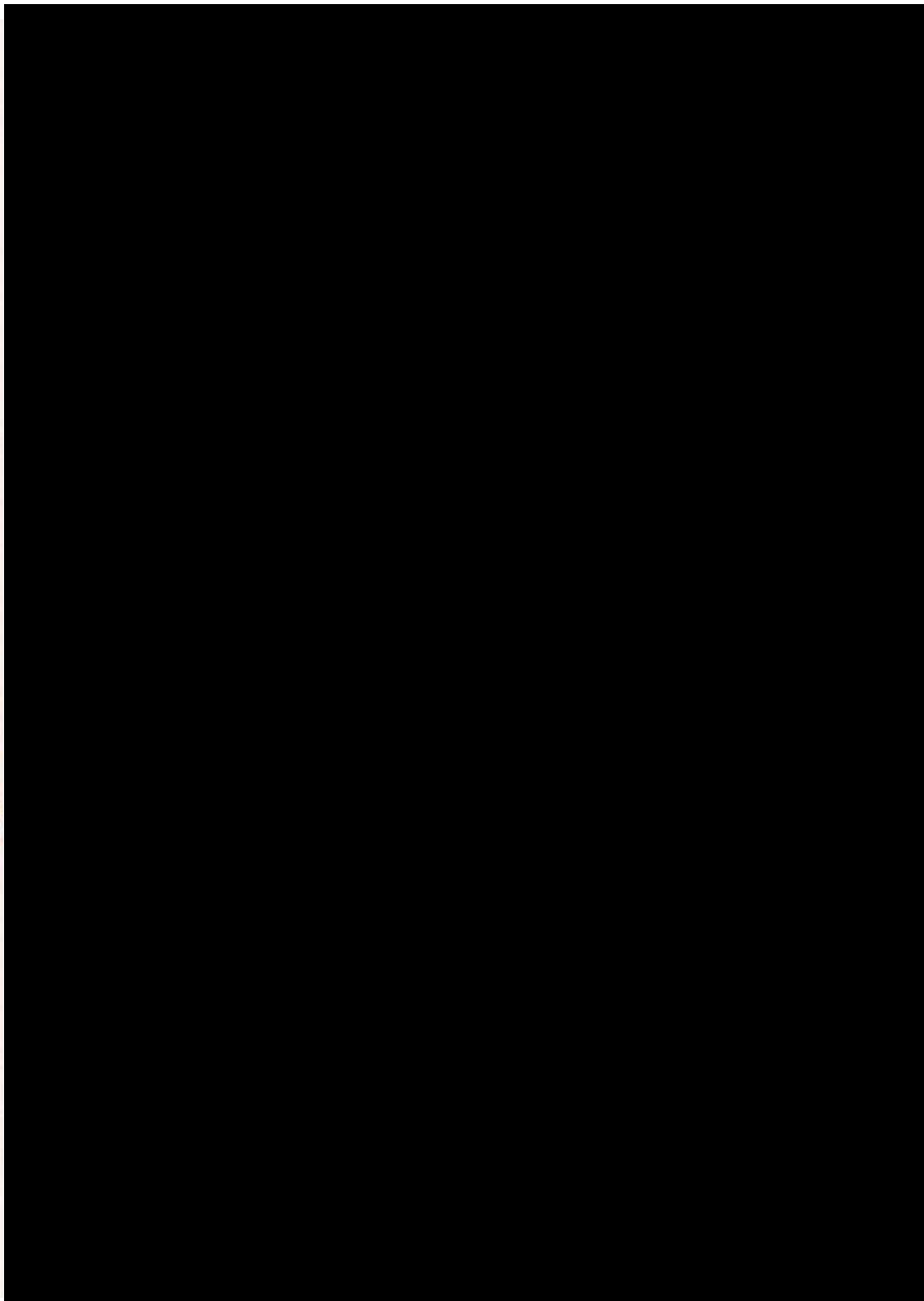


Arriba, Sin título (c.1943-1948). Acuarela sobre papel (Colección particular); debajo, página del ejemplar chino del libro (Colección María Elena Rico Covarrubias).

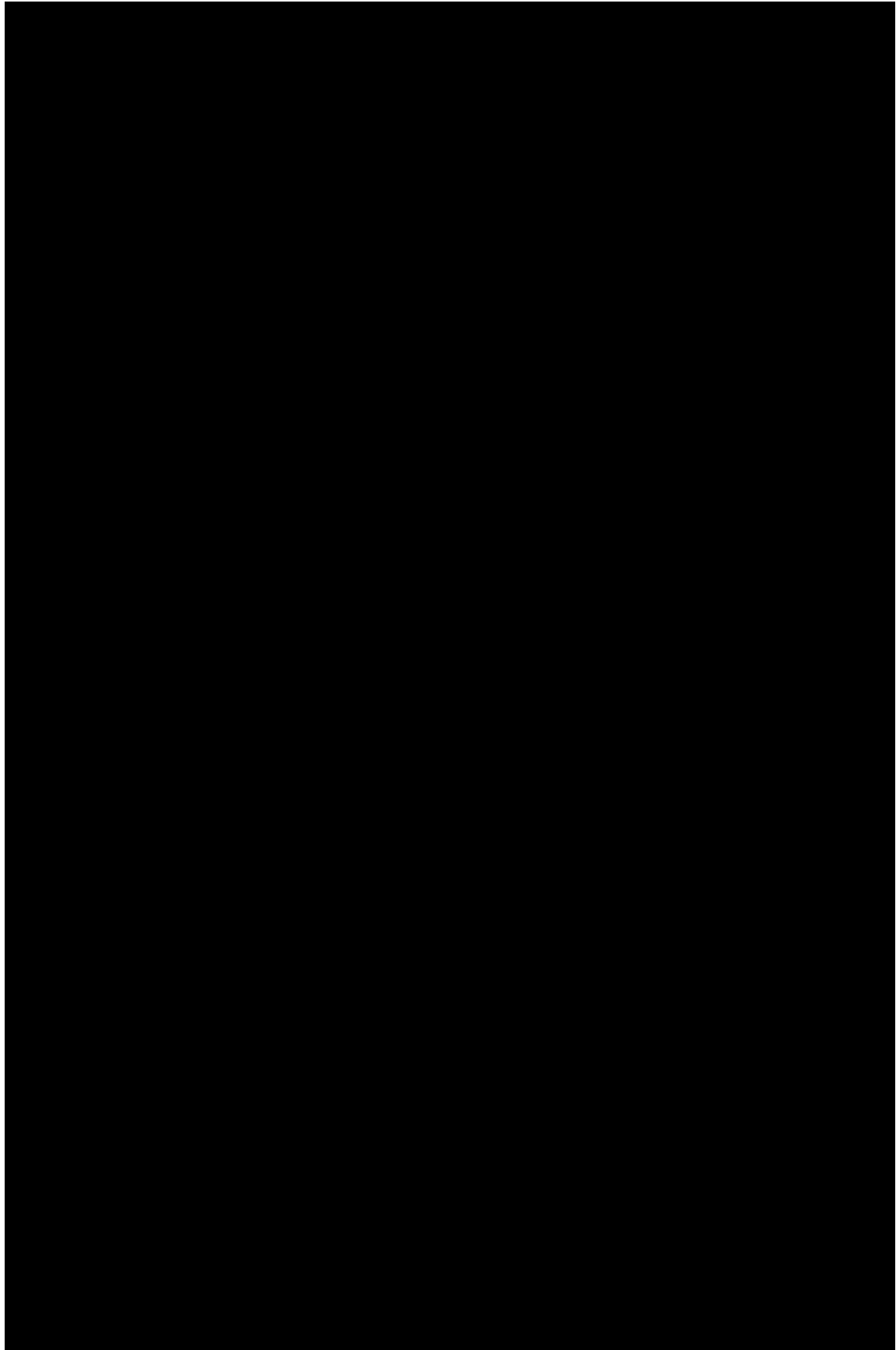
⁵¹⁸ Shi, Na'ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, pp. 122-123.

⁵¹⁹ *Ibidem*, pp. 670-671. Existe una reproducción de la imagen en García-Noriega y Nieto, Lucía. (coord.). *Miguel Covarrubias: homenaje, op. cit.*, p. 73.

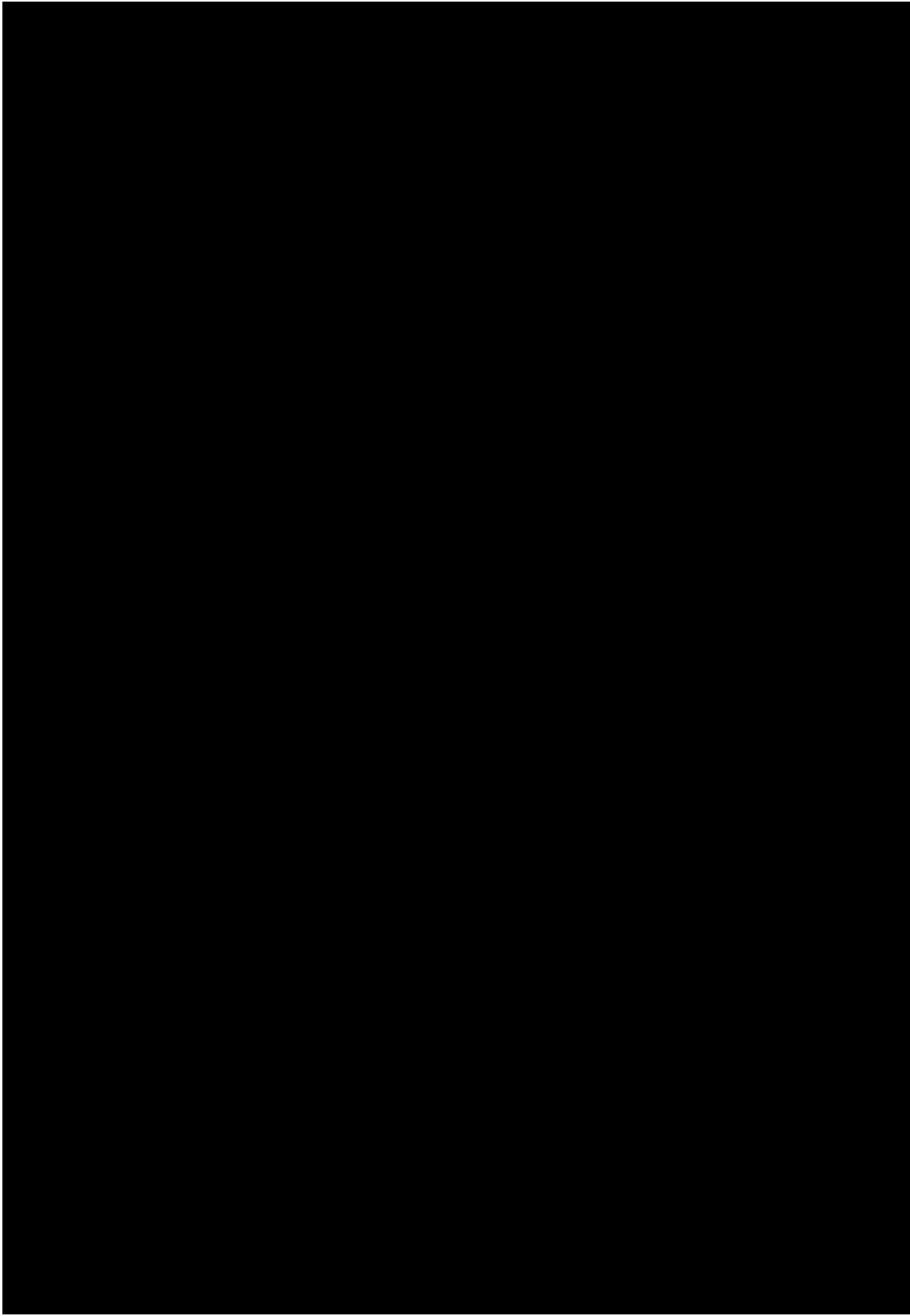
⁵²⁰ Shi, Na'ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, pp. 211-212.



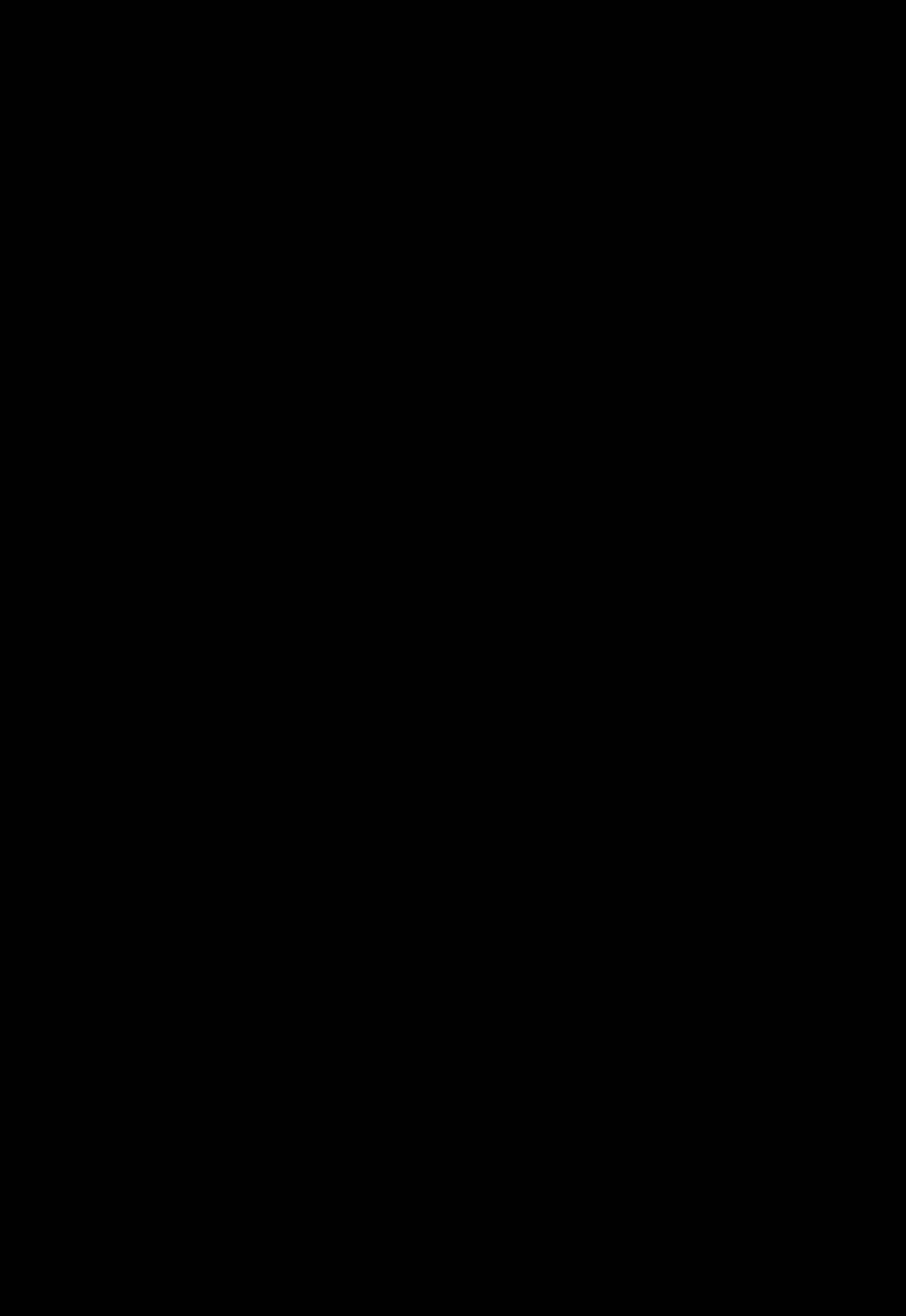
Wu Yung exhorts the brothers, *All men are brothers*, op. cit., pp. 122-123



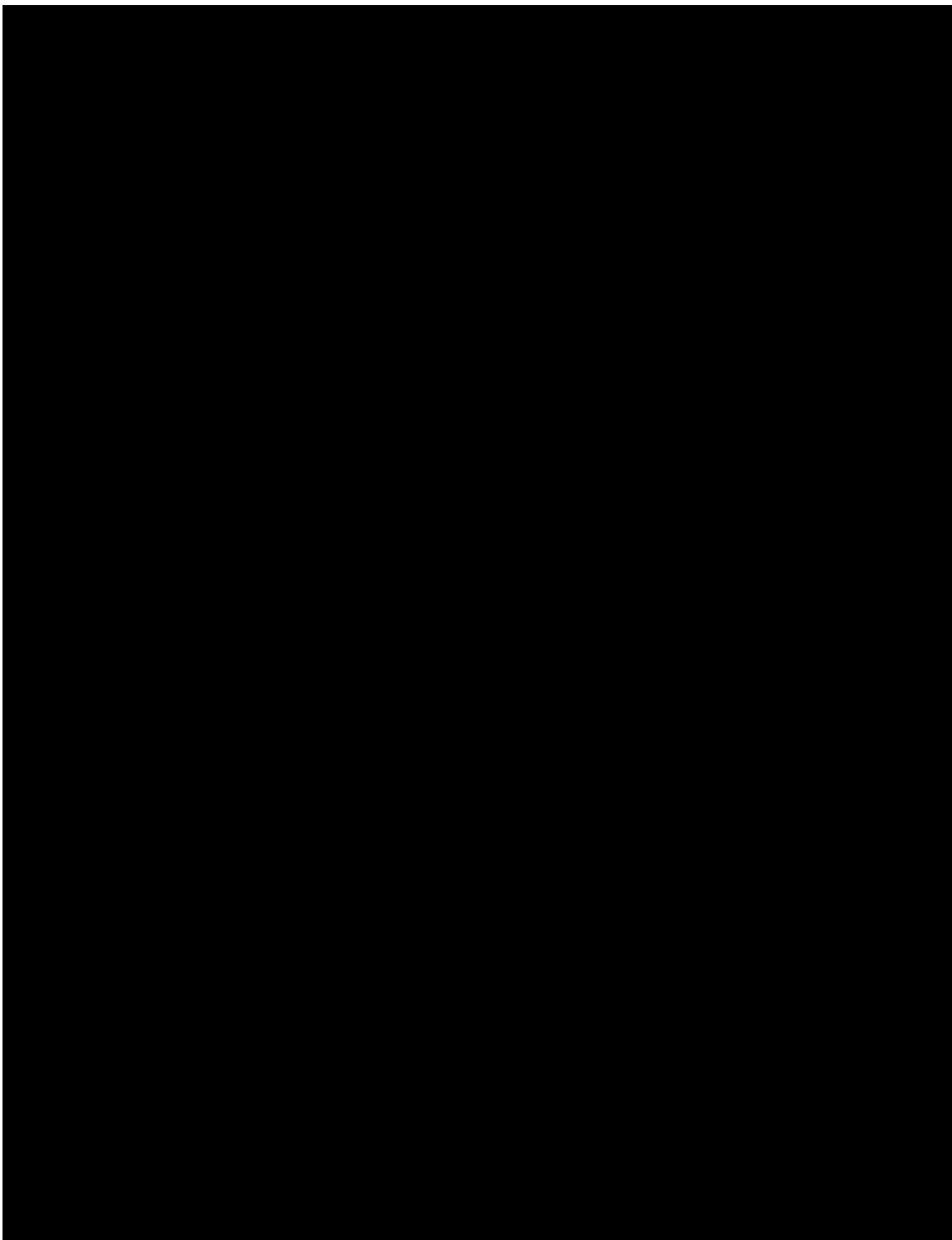
The nine dragoned Shih Chin turns robber in the forest of red pines, *All men are brothers*, op. cit., pp. 58-59.



Sung Chiang sets free the warrior of the two Spears, All men are brothers, op. cit., pp. 671-672.



Wu Sung kills the great tiger of Ching Yang ridge, *All men are brothers*, op. cit., pp. 211-212.



The three Juan brothers join the robber band, *All men are brothers*, op. cit., pp. 130-131.

También es muy interesante la manera que tiene Covarrubias se representar el agua –casi siempre, en conjunción con escenas de montaña, como sucede en el caso de la ilustración “The three Juan brothers join the robber band”,⁵²¹ en la que los tres hermanos atraviesan las marismas del pantano a bordo de una barca para unirse a la banda. Uno de los detalles de esta ilustración, la silueta de las montañas del fondo, con un barquero de fondo, aparece también en otras de las ilustraciones de pequeño tamaño.⁵²² Seguramente, esta escena estuvo inspirada por la versión de la misma que aparecía en el ejemplar de Covarrubias del *Shui Hu Chuan*, pero en este casi el mexicano introdujo numerosos cambios. Se conserva también una versión previa de la escena, más simplificada, aunque ya coloreada. Existen otras dos escenas con agua que revisten un gran interés: una se trata de una escena nocturna junto al pantano, “Wu Sung walks by night on Centipede Hill”.⁵²³ En la que el protagonista camina hasta la colina; uno de sus detalles – un sencillo caserío-, aparece también en otra página.⁵²⁴ Otra de las escenas, similar a la del tigre, es la conocida como “The black whirlwind fights with White Stripe in the waves”,⁵²⁵ en la que se observa a los dos personajes peleando en las turbulentas aguas ante una multitud observa desde el caserío del fondo; un detalle de la misma, con unas sencillas casas, barca, árboles y agua, aparece también como escena independiente.⁵²⁶

También son sumamente interesantes las representaciones, a la manera tradicional, que Covarrubias realiza del fuego, ya sea este de origen sobrenatural o natural. Dentro del primer caso encontramos algunas escenas sorprendentes, como la conocida como “The commander Hung, in heedlessness, frees the

Varias escenas de All men are brothers, op. cit., pp. 594, 524, 361, 202.

⁵²¹ Shi, Na'ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, pp. 130-131.

⁵²² Ibidem, p. 594.

⁵²³ Ibidem, pp. 290-291.

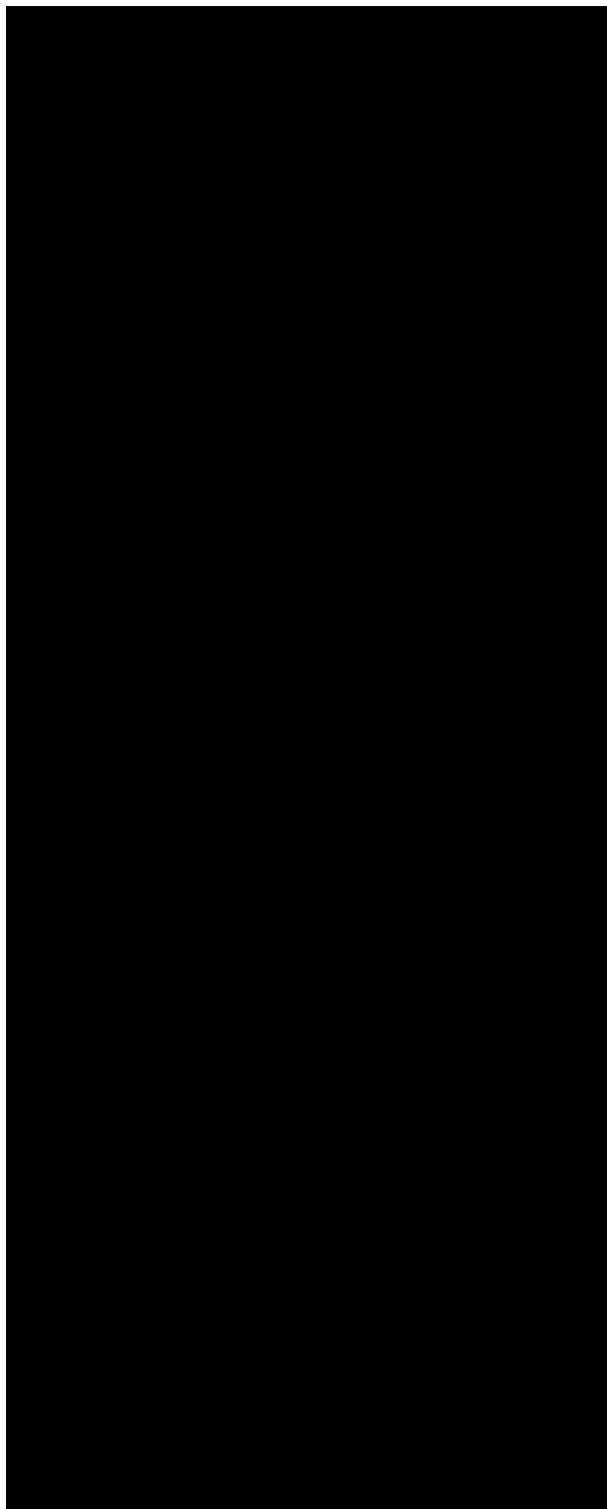
⁵²⁴ Ibidem, p. 487.

⁵²⁵ Ibidem, pp. 362-363.

⁵²⁶ Ibidem, p. 361.

spirits”⁵²⁷ (un detalle de la misma, con una azada y un rastrillo, figura también como ilustración aparte).⁵²⁸ En ella, representa al Comandante Hung, que en un descuido libera a los espíritus, que salen de un tumba en forma de enorme bola de fuego, mientras que el Comandante y sus hombres observan sorprendidos los acontecimientos. Esta fue una de las imágenes que más impacto causaron en Covarrubias, y que, en una entrevista, no vaciló en definir como la prueba de que los chinos ya habían descrito, aunque fuera sintéticamente, la bomba atómica en pleno siglo XIII.⁵²⁹

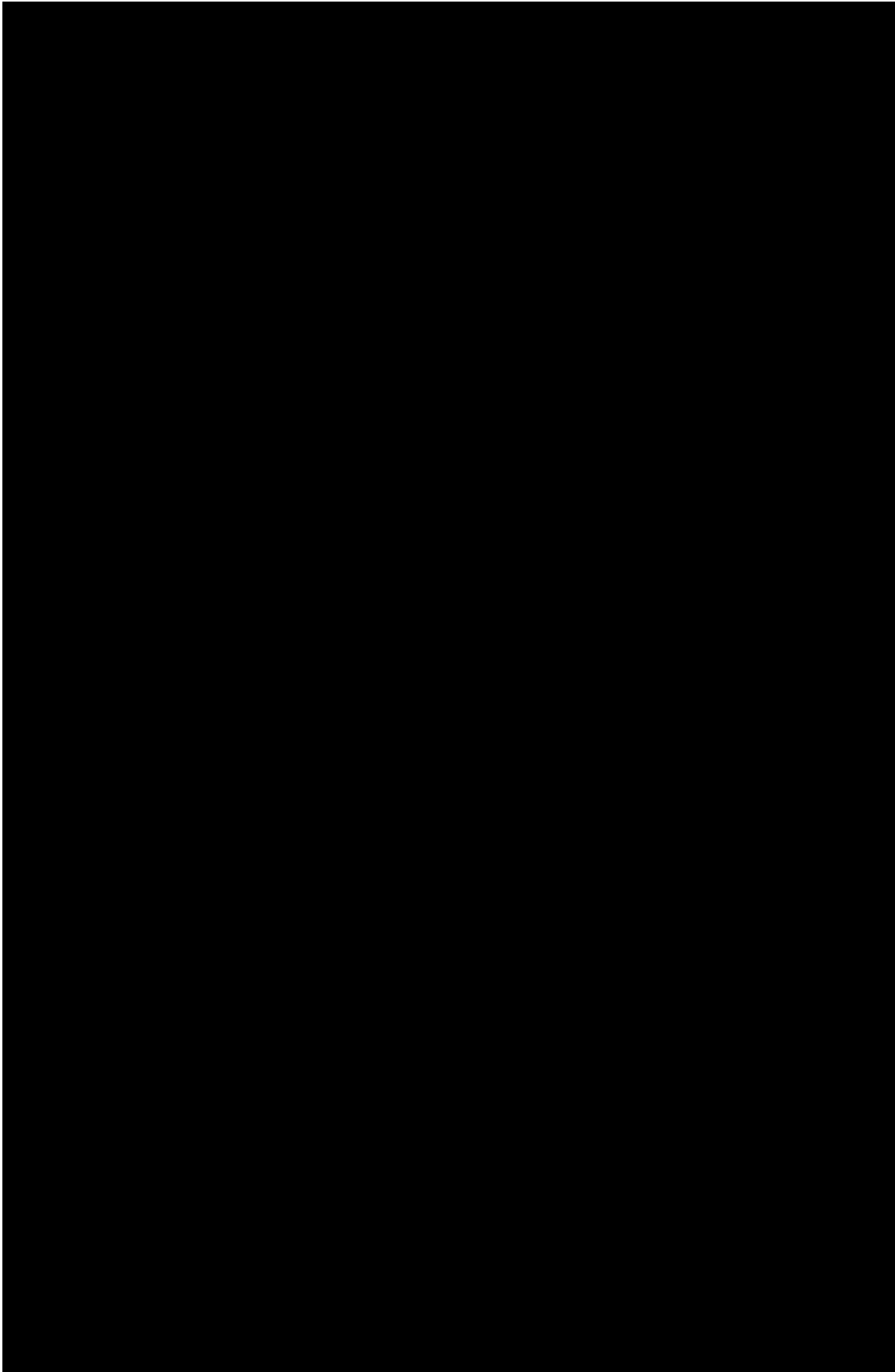
Arriba, página del ejemplar chino del libro (Colección María Elena Rico Covarrubias); debajo, Sin título (c.1943-1948). Acuarela sobre papel (AMC, sin numerar).



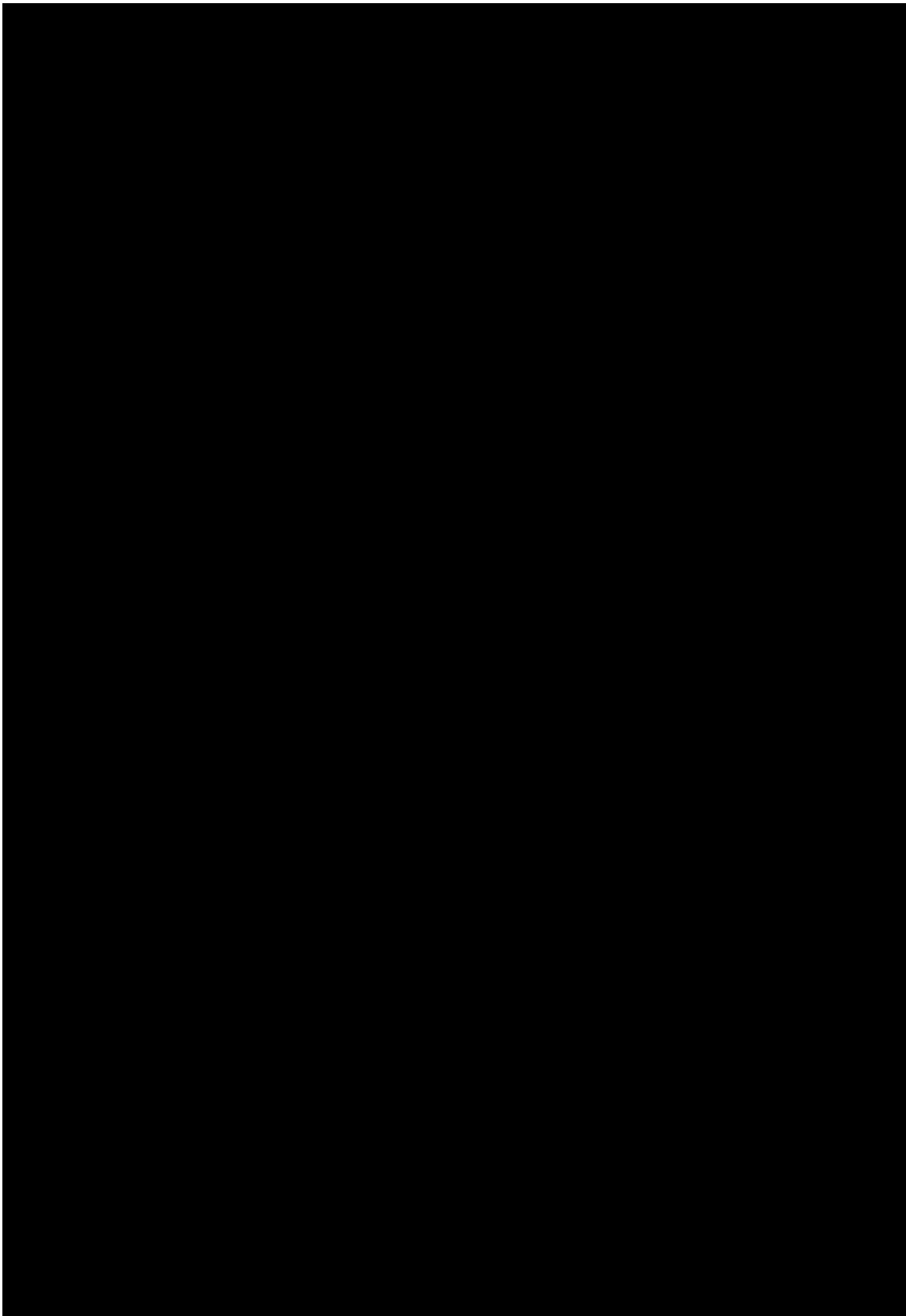
⁵²⁷ Shi, Na'ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, pp. 10-11.

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 202.

⁵²⁹ “-La bomba atómica era sospechada y hasta fue descrita sintéticamente por un poeta chino del siglo XIII de Nuestra Era. El hallazgo tuvo lugar en Shantung, durante la decadencia de la dinastía Sung. La noticia la da uno de los libros de los diez volúmenes de la novela *A las orillas del agua*, conocido en inglés por la versión de Pearl Buck llamada *Todos los hombres son hermanos*. (...) En él se habla de la bomba atómica, sólo que los chinos no quisieron emplearla. También ellos inventaron la pólvora, y en vez de emplearla en la guerra dieron vida a los fuegos artificiales y ya se ve cómo su invento en las manos europeas se volvió contra ellos.” del Valle, Rafael Heliodoro, “Diálogo con Miguel Covarrubias”, *op. cit.*, pp. 6-8.

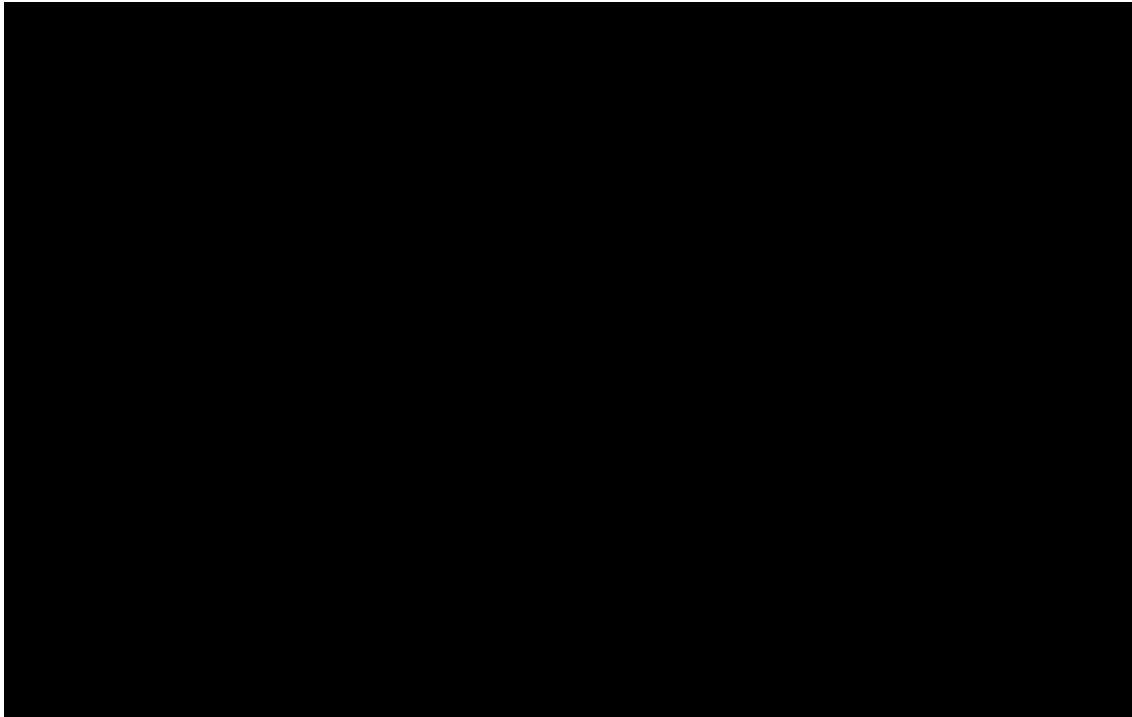


Wu Sung walks by night on Centipede hill, *All men are brothers*, op. cit., pp. 290-291.



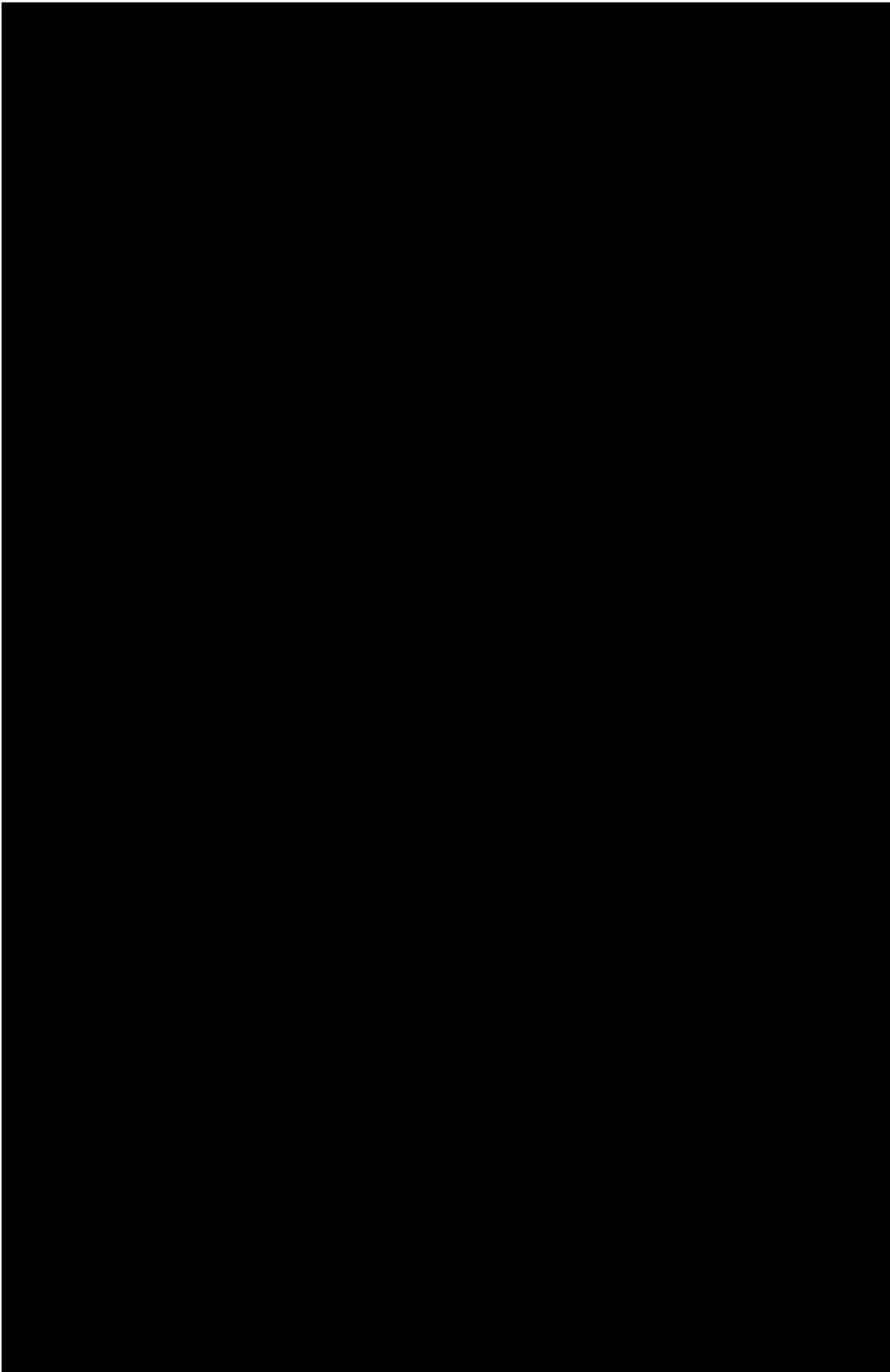
The black whirlwind fights with White Stripe in the waves, *All men are brothers*, op. cit., pp. 462-463.

Otra escena de carácter sobrenatural muy interesante, aunque menos original en su composición, se trata de la conocida como “Kung Sung Sheng fullfills the prophecy of the Seven Stars”⁵³⁰ La escena está directamente inspirada en la que aparece en la edición del XIX que poseía Covarrubias, aunque hay algunos cambios sustanciales: el personaje aparece solo y de perfil, y de las llamas que brotan de su espada aparecen, a su vez, varios guerreros a caballo. De hecho, se conserva también una versión previa de la misma en la que el personaje tiene túnica verde y son tres los guerreros que aparecen de entre las llamas.

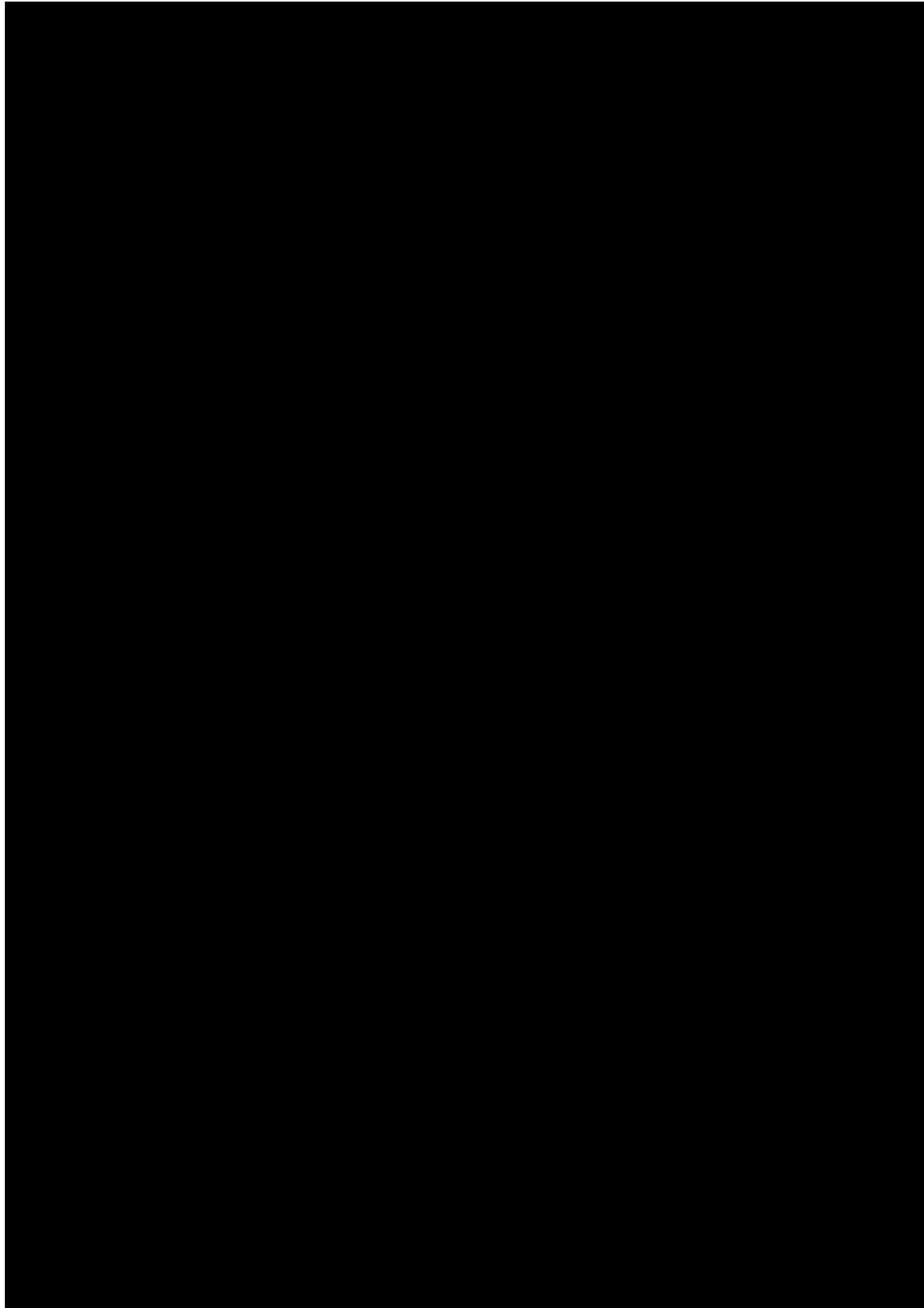


A la izquierda, página del ejemplar chino del libro (Colección María Elena Rico Covarrubias); a la derecha, Sin título (c.1943-1948). Acuarela sobre papel (Colección particular).

⁵³⁰ Shi, Na'ian. *All men are Brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, pp. 138-139.



The commander Hung, in heedlessness, frees the spirits, *All men are brothers*, op. cit., pp. 10-11.

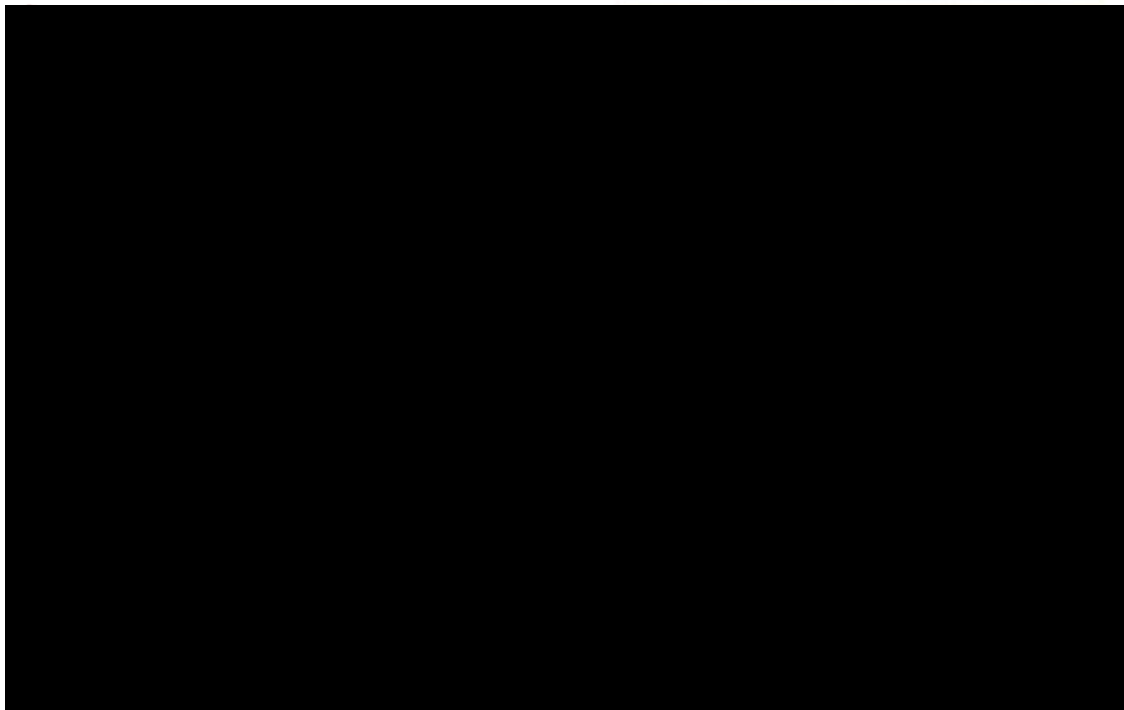


Kung Sung Sheng fulfills the prophecy of the Seven Stars, All men are brothers, op. cit., pp. 138-139.

Dentro de las escenas en las que aparece fuego de origen natural, este tiene, por supuesto, un carácter bélico. En el caso de “Li K’uei swings his broadaxes”,⁵³¹ tiene como función reforzar la imagen temible del guerrero con sus hachas, mientras que en otras, como “Sung Chiang

Varios detalles de All men are brothers, op. cit., pp. 445,455.

and his fighting men attack Ta Ming Fu”⁵³² es directamente parte de la escena. Se trata de una ilustración bastante completa en la que aparecen Sung Chiang y sus guerreros atacando a Ta Ming Fu, ante una impresionantes llamaradas y humaredas que asolan la fortaleza. Varios detalles de esta escena aparecieron también como ilustraciones separadas, como Sun Chiang a caballo junto a unos portaestandartes⁵³³ y un grupo de soldados en actitud combativa.⁵³⁴ De esta ilustración se conservan, también, varios bocetos previos que demuestran la complejidad de la escena. Uno de ellos se trata de una versión en acuarela de las llamaradas, mientras que el otro es una versión más avanzada de la ilustración final, aunque presentada frente a un fondo montañoso.



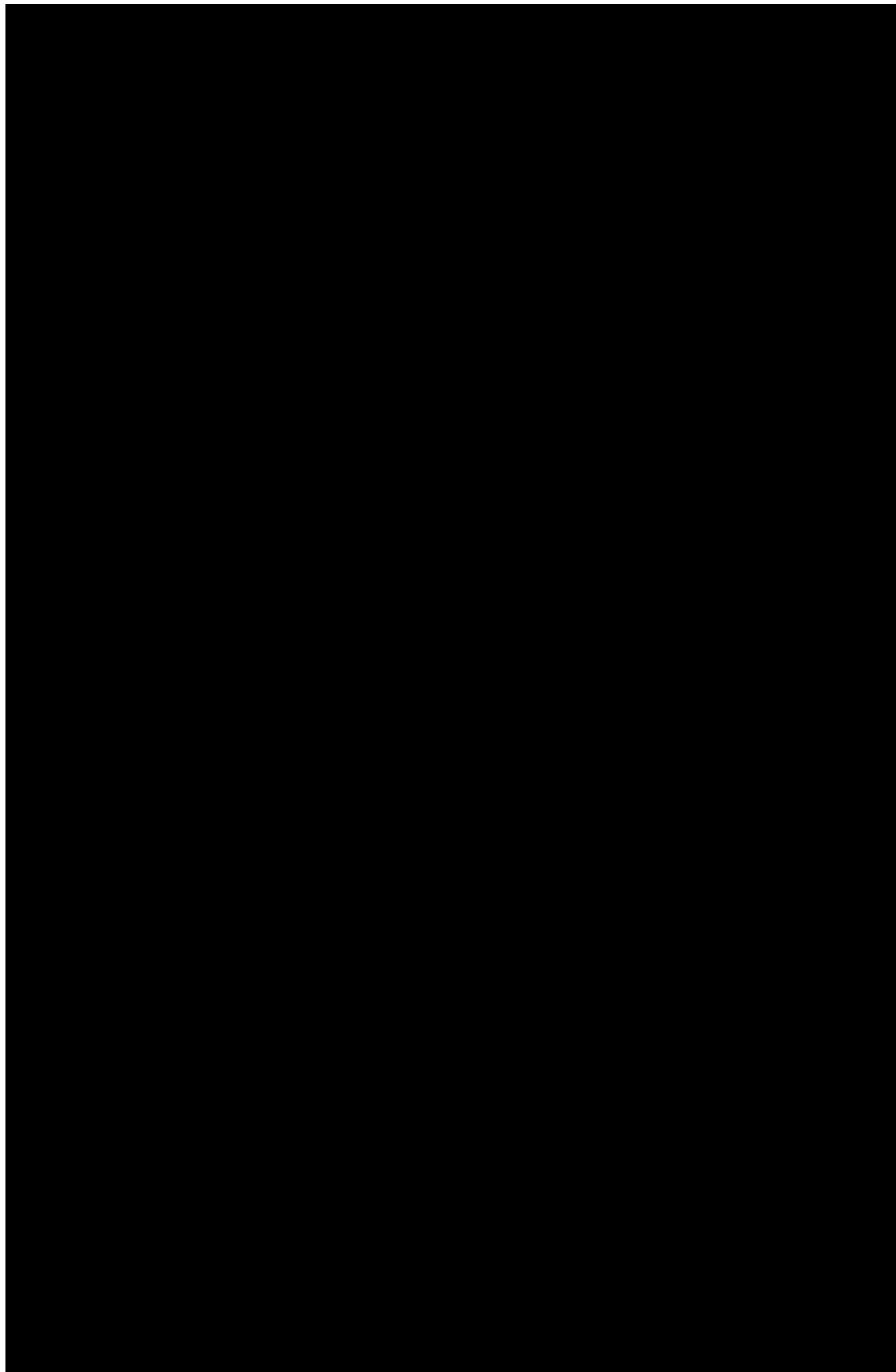
Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1943-1948). Acuarela sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1943-1948). Acuarela sobre papel (Colección particular).

⁵³¹ Shi, Na’ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, pp. 378-379.

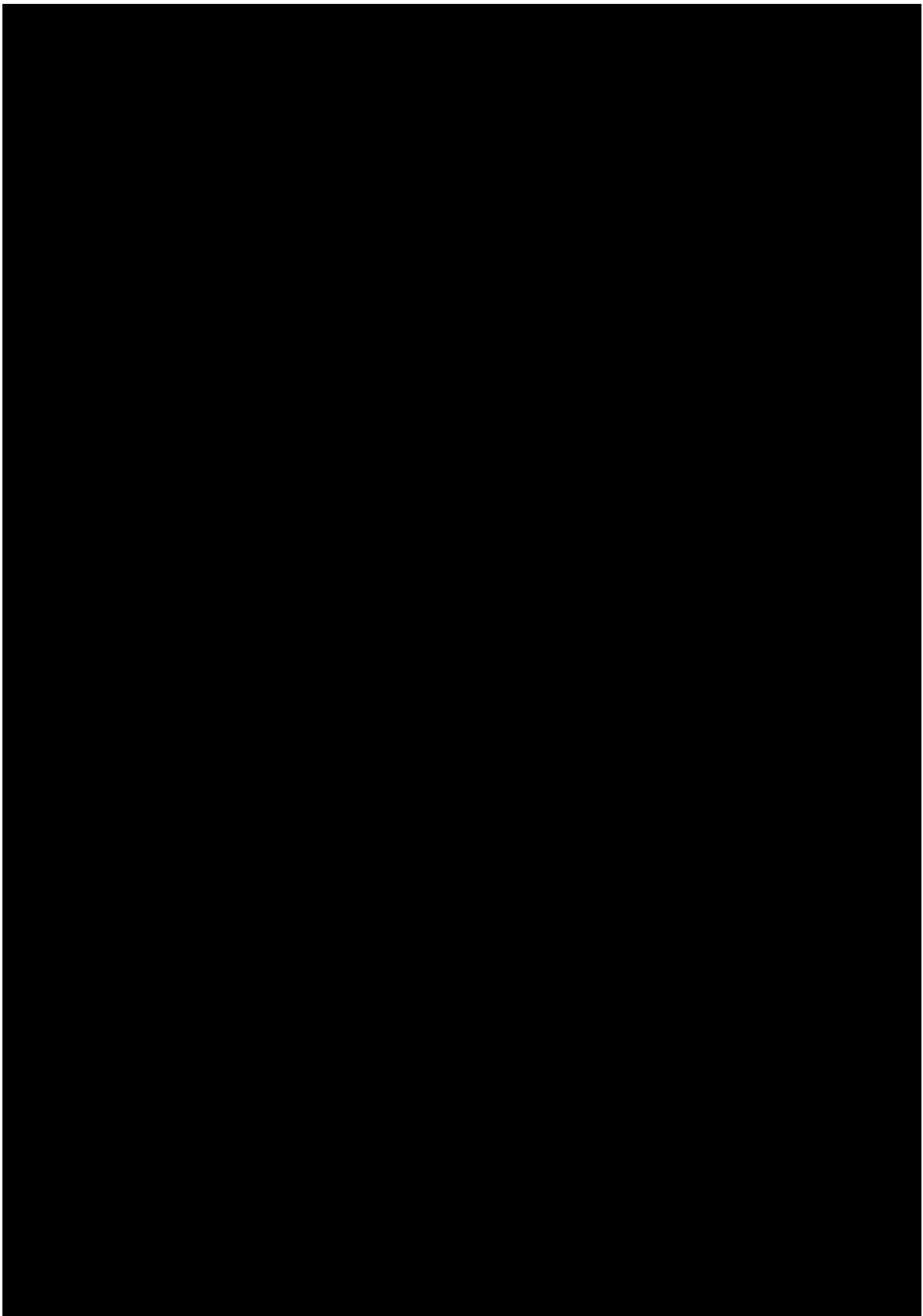
⁵³² *Ibidem*, pp. 602-603. La imagen también aparece reproducida en García-Noriega y Nieto, Lucía. (coord.). *Miguel Covarrubias: homenaje, op. cit.*, p. 73.

⁵³³ *Ibidem*, p. 545.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 555.



Li K'uei swings his broadaxes; All men are brothers, op. cit., pp. 378-379.



Sung Chiang and his fighting men attack Ta Ming Fu, *All men are brothers*, op. cit., pp. 72-73.

En realidad, como corresponde a la temática del libro, gran parte de las ilustraciones

tienen un marcado carácter bélico, presentando fortalezas, armas reproducidas con todo lujo de detalles, luchas o incluso a los propios guerreros, como ya hemos tenido ocasión de ver. Para inspirarse en ellas, Covarrubias debió tener a mano la tantas veces mencionada edición, que le ofrecía ilustraciones jugosos detalles sobre los estandartes, armas y modos de pelea, como se puede apreciar en las imágenes.



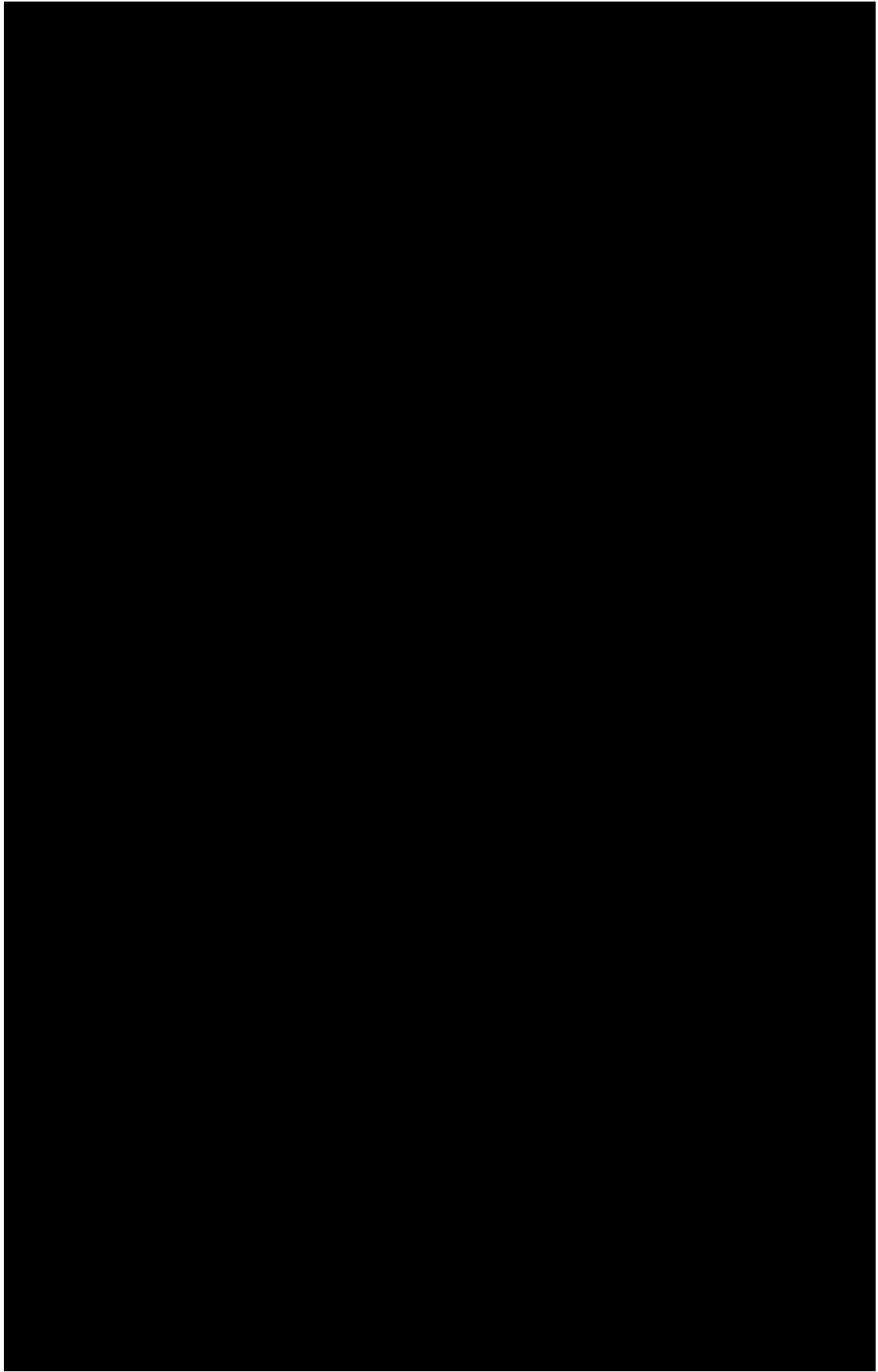
Arriba, páginas del ejemplar chino del libro (Colección María Elena Rico Covarrubias). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1943-1948). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, detalles de *All men are brothers*, op. cit., pp. 536-59.

Esto le permitió al artista crear escenas completas y elaboradas, como “The eager vanguard struggles for glory in the northern capital”,⁵³⁵ que presenta la despedida de los soldados de la vanguardia militar que va a partir al norte, junto a una gran bandera. Dos de los detalles de esta ilustración, conformaron, asimismo, ilustraciones independientes en otras páginas: una de ellas representa a dos soldados de espaldas, que portan armadura completa –representada con gran detalle-, mientras que uno de ellos blande una bandera para despedir a sus compañeros;⁵³⁶ la otra es uno de los soldados a caballo –al galope-,⁵³⁷ que porta armadura, arco y flechas, y que va a partir hacia el norte. Además, como ya se ha visto, este tipo de soldado a caballo apareció también en otras ilustraciones, por lo que no es extraño que Covarrubias practicara repetidamente este tipo de ilustraciones. Se conserva un boceto para una figura similar, aunque con el caballo tranquilo.

⁵³⁵ Shi, Na'ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, pp. 112-113.

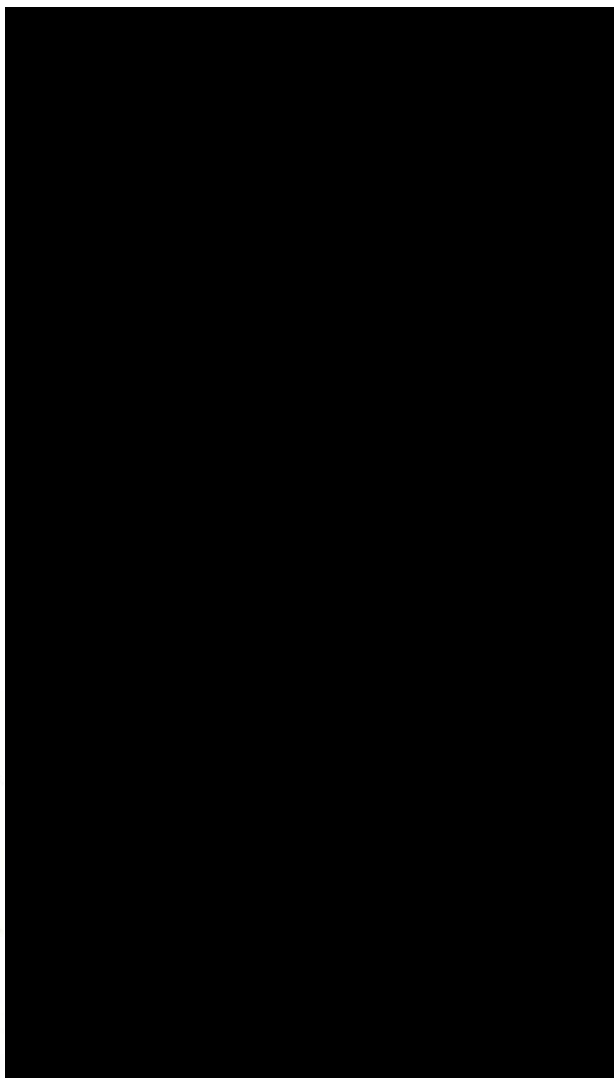
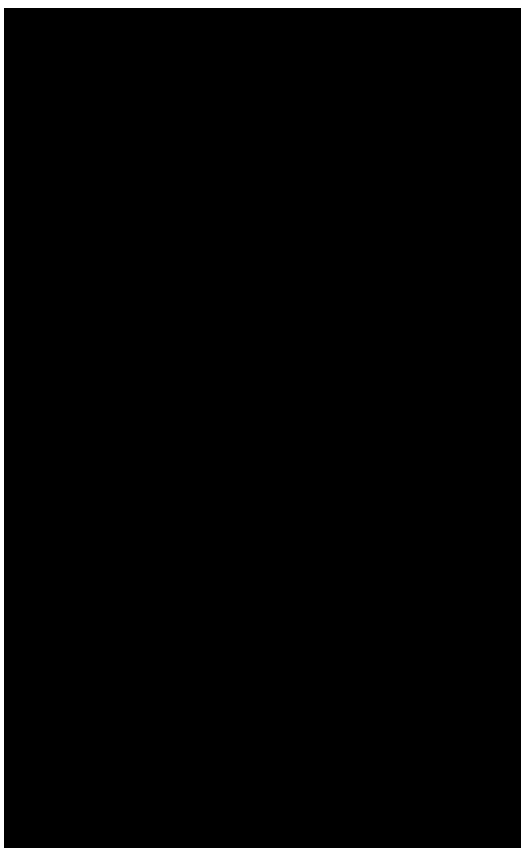
⁵³⁶ *Ibidem*, p. 536.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 59.



The eager vanguard struggles for glory in the northern capital, *All men are brothers*, op. cit., pp. 112-113.

No obstante, muchas de las escenas son, en realidad, meros retratos de los diferentes personajes y guerreros, con sus armas y armaduras representados con gran detalle, como es el caso de las ilustraciones conocidas como “Kuan Sheng seeks a way to seize the robbers’ lair”,⁵³⁸ “Wu Yung beguiles the Jade Ch’i Lin”,⁵³⁹ “Hua Yung shoots a wild goose with his arrow”,⁵⁴⁰ “The beautiful bearded traps the winged tiger by guile”,⁵⁴¹ “The fire in the thunder clap.”⁵⁴² o “The Ten Foot Green Snake and Wang.”⁵⁴³ Este último se trata, en realidad, de un retrato doble, del que existe un boceto preparatorios conservado en el AMC.



Arriba, Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); debajo, ilustraciones de *All men are brothers*, *op. cit.*, p. 11 y s.p.

Asimismo, en el colofón de la edición de *The Limited Editions Club* –no así en al realizada para *The Heritage Press*–, se incluía también la representación de un grupo de diferentes armas –lanzas, alabardas, espadas, arco y flechas, escudo–, de las cuales, el detalle del escudo tuvo ocasión de aparecer como imagen individual en otra de las páginas.⁵⁴⁴

⁵³⁸ Shi, Na’ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, pp. 614-615.

⁵³⁹ *Ibidem*, pp. 586-587.

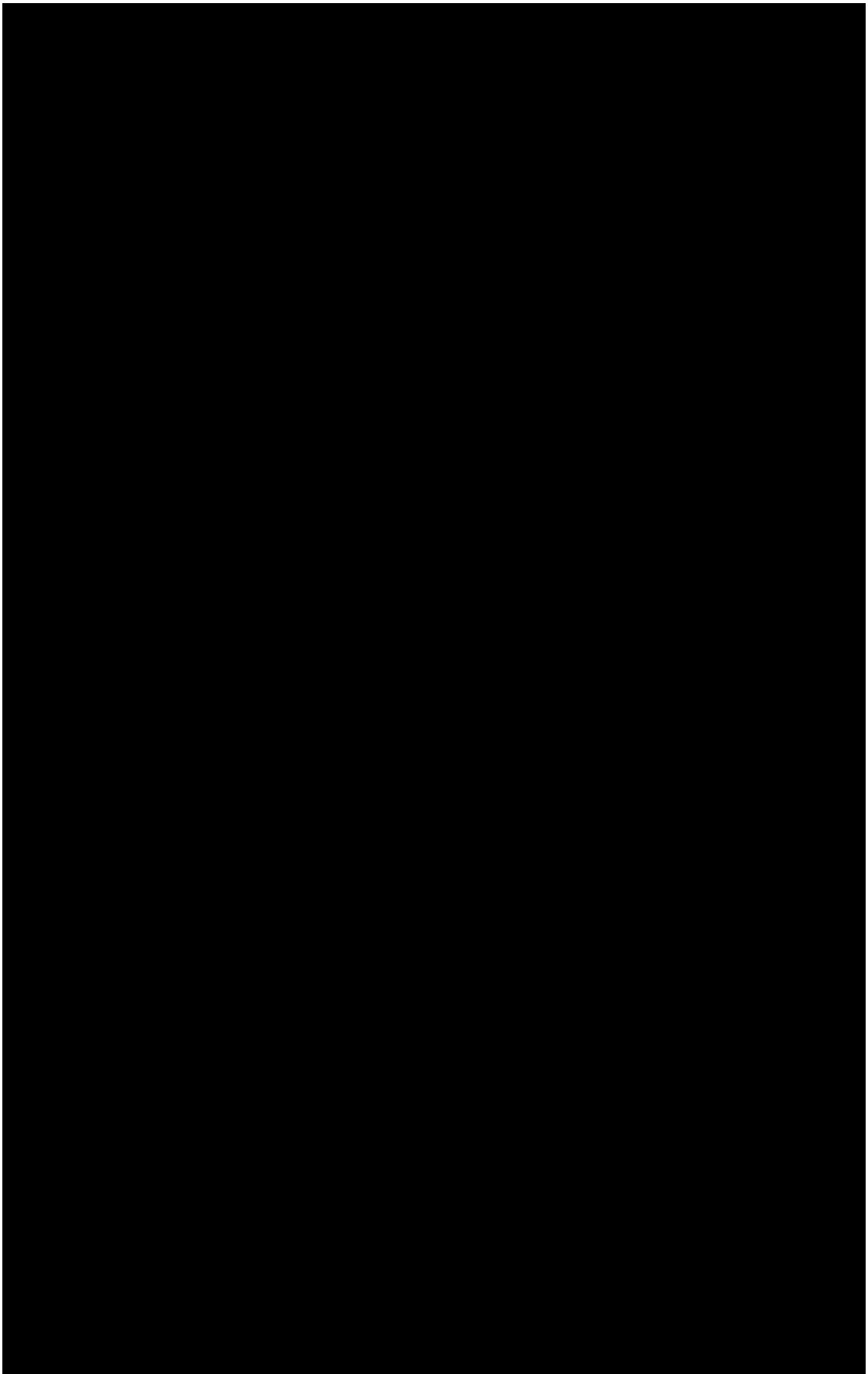
⁵⁴⁰ *Ibidem*, pp. 231-231.

⁵⁴¹ *Ibidem*, pp. 154-155.

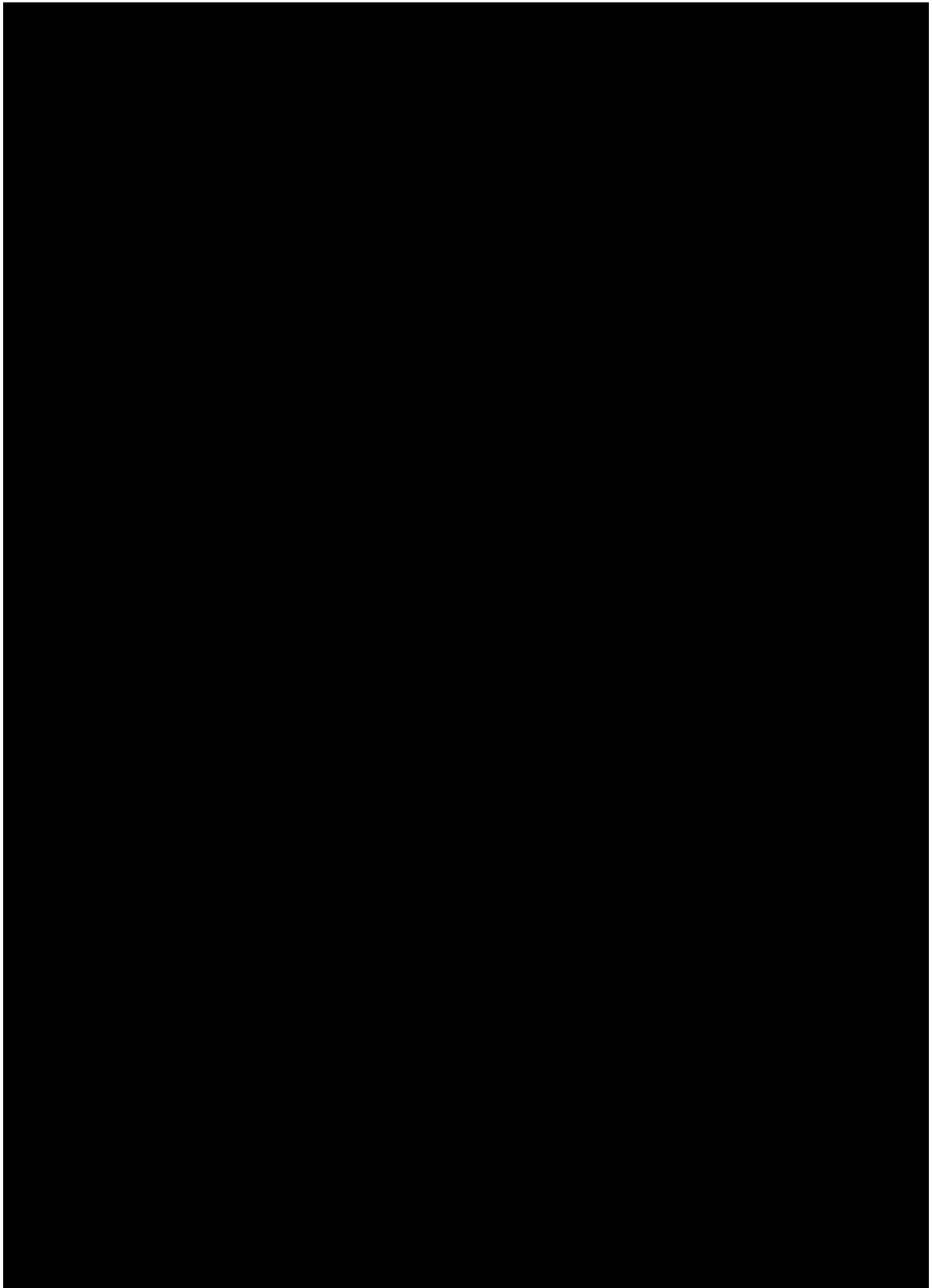
⁵⁴² *Ibidem*, pp. 314-315.

⁵⁴³ *Ibidem*, pp. 466-467.

⁵⁴⁴ Shi, Na’ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, p. 11.



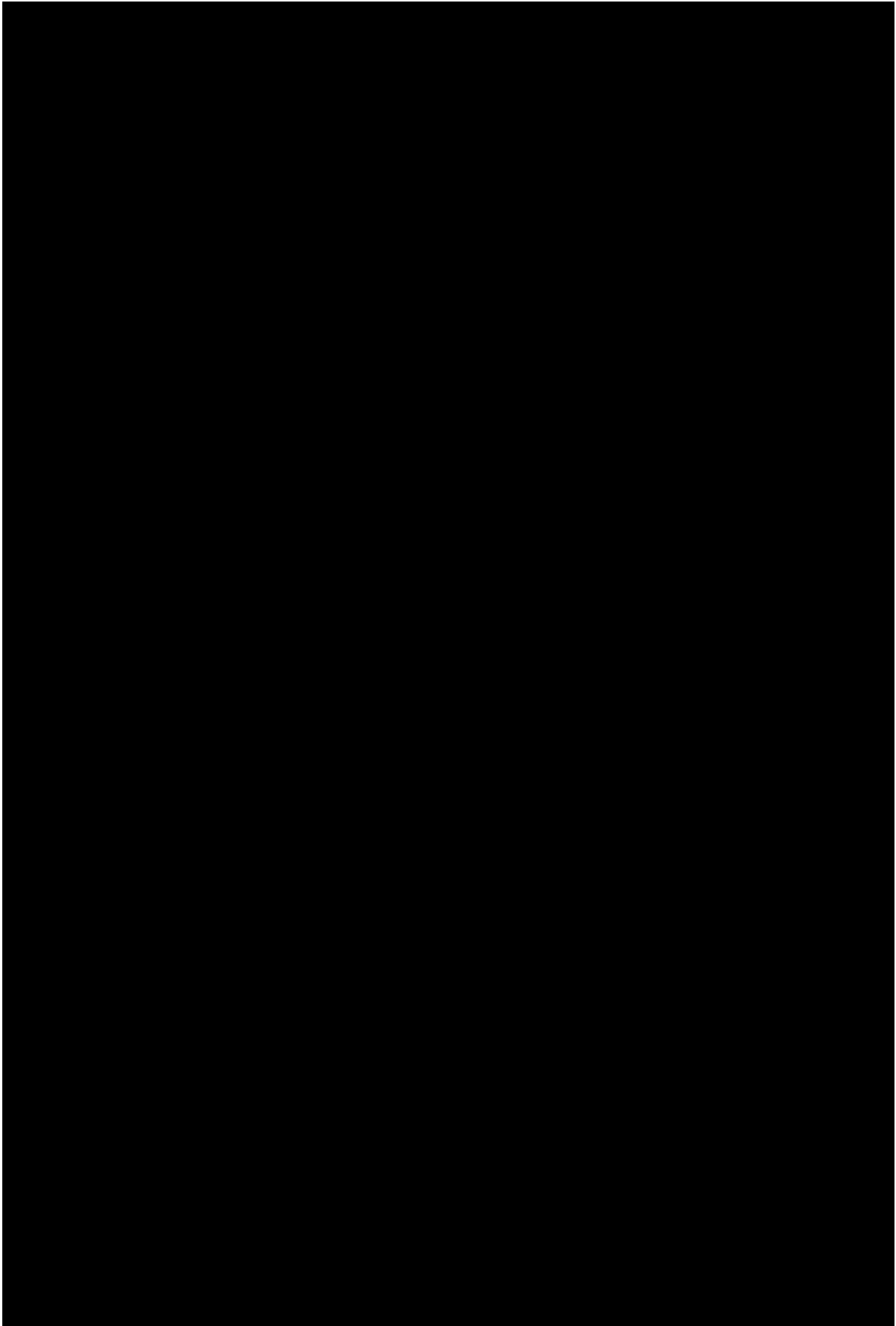
Kuan Sheng seeks a way to seize the robbers' lair, *All men are brothers*, op. cit., pp. 614-615.



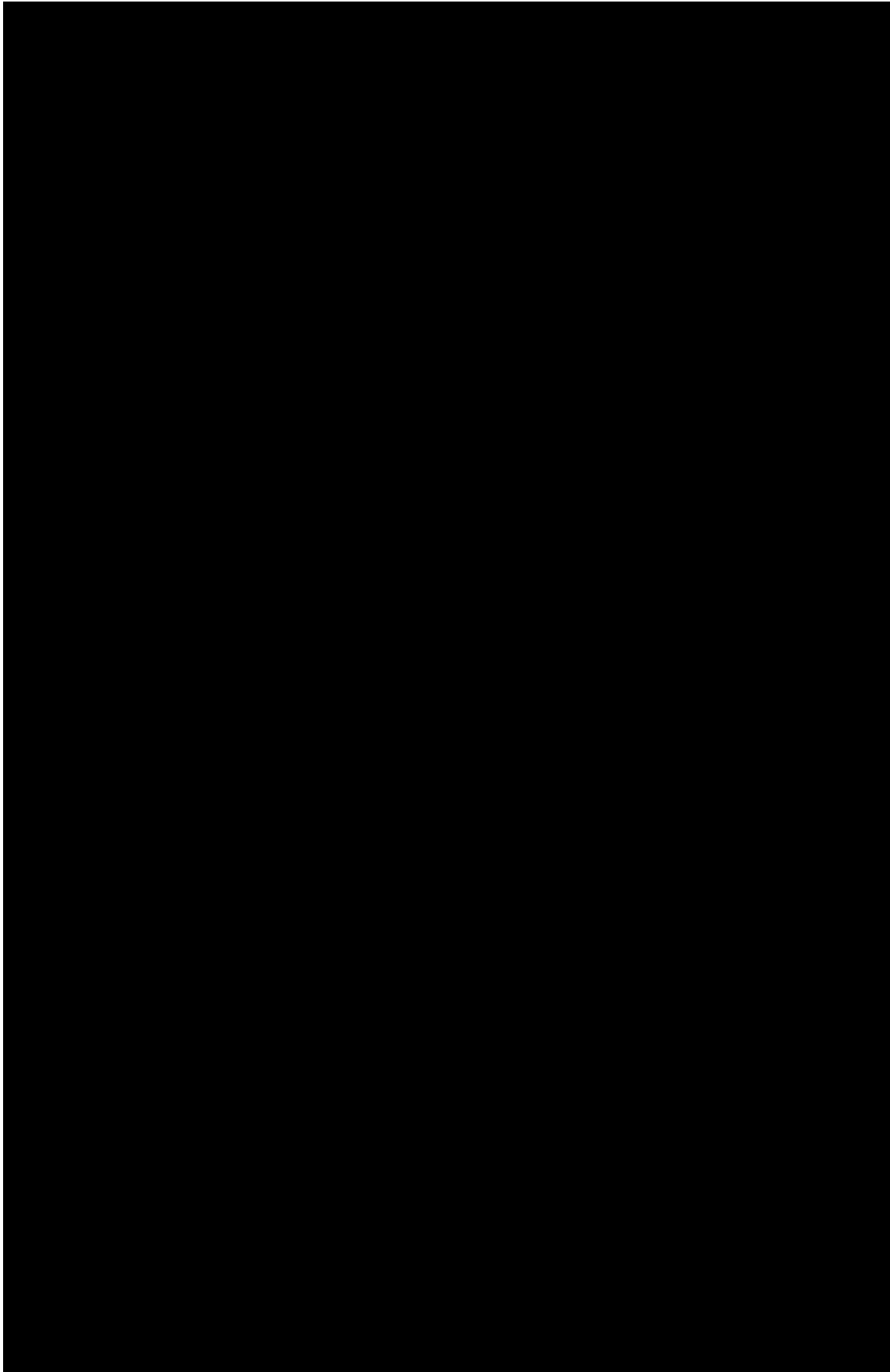
Wu Yung beguiles the Jade Ch'i Lin, All men are brothers, op. cit., pp. 586-587.



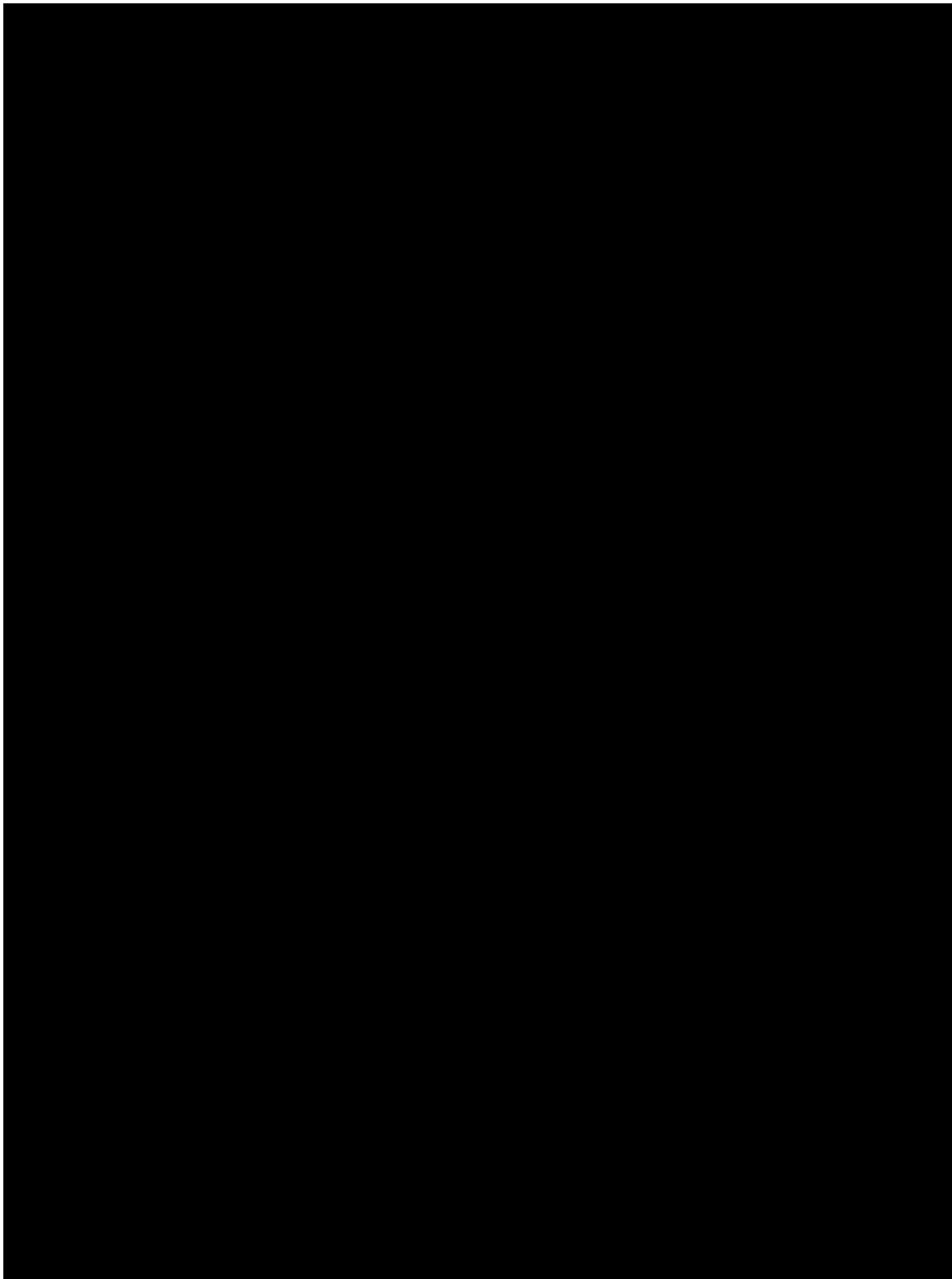
Hua Yung shoots a wild goose with his arrow, *All men are brothers*, op. cit., pp. 235-236.



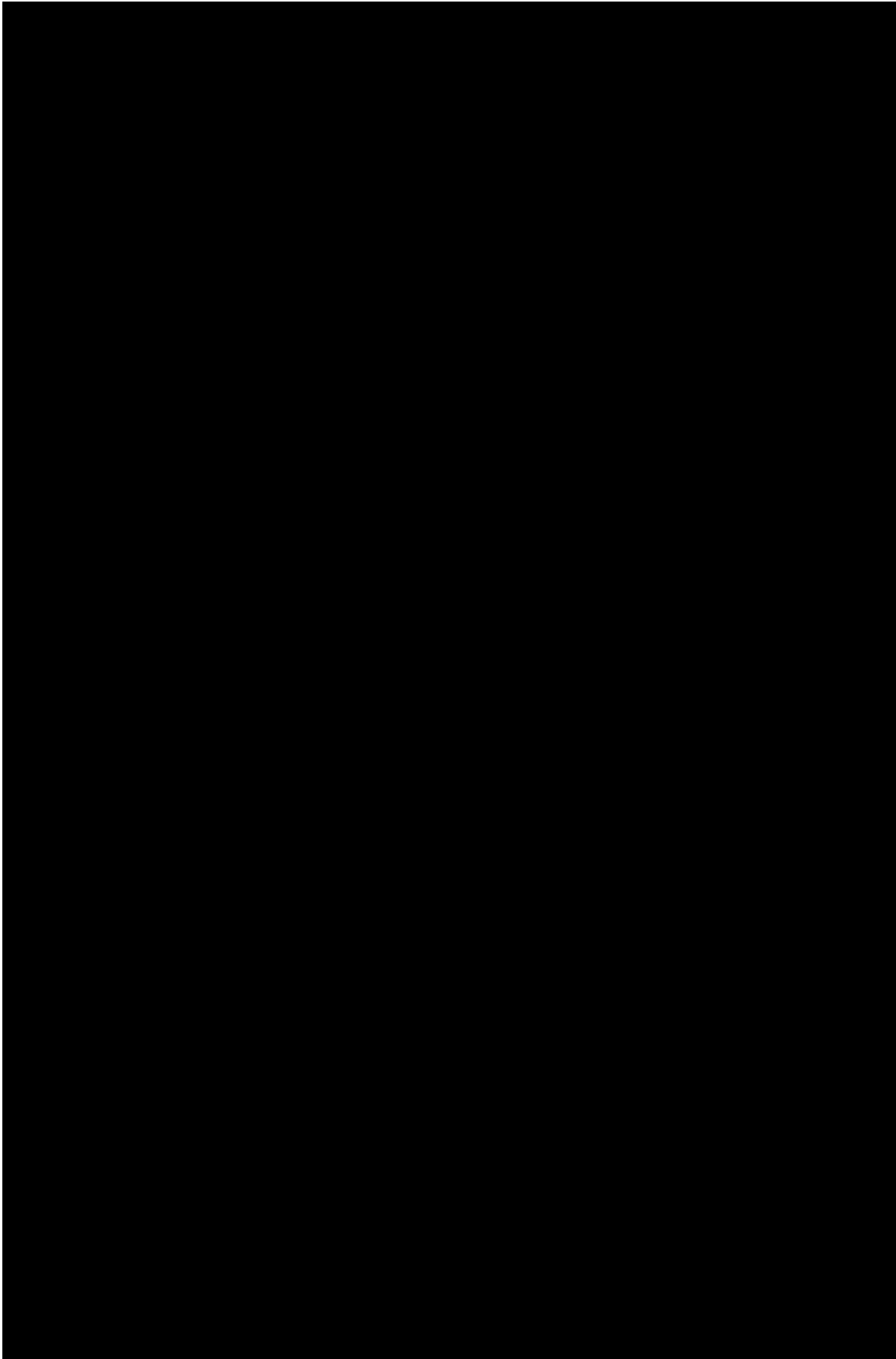
The beautifull bearded traps the winged tiger by guile, All men are brothers, op. cit., pp. 144-145.



The fire in the thunder clap, All men are brothers, op. cit., pp. 314-315.

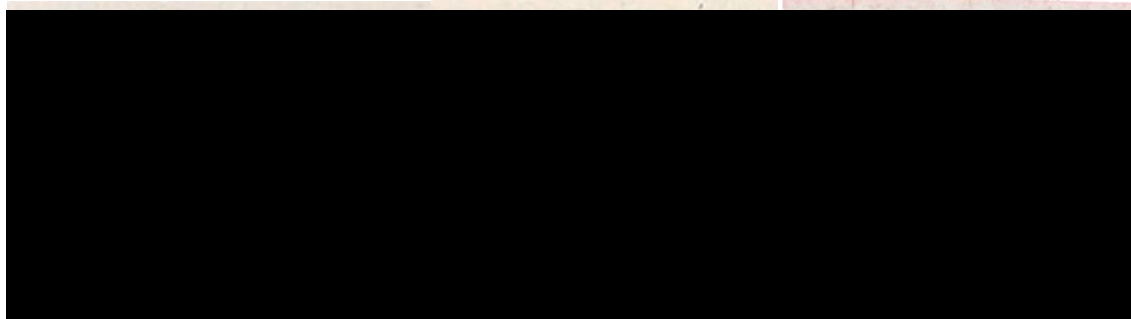


The Ten Foot Green Snake and Wang. *All men are brothers*, op. cit., pp. 466-467.



The tattooed priest. And how he pulled up the weeping willow, All men are brothers, op. cit., pp. 66-67.

Por último, tienen una gran importancia las escenas de carácter urbano –ubicadas en el pueblo–, una buena ocasión para que Covarrubias demostrase sus habilidades dibujísticas y su conocimiento de la arquitectura china.⁵⁴⁵ Así, algunas de las escenas están ubicadas en exteriores, como es el caso de “The tattooed priest. And how he pulled up the weeping willow”,⁵⁴⁶ en la que la figura del sauce llorón domina por completo la escena. En un segundo plano se encuentran algunos detalles que constituyeron, también, escenas separadas, como la puerta de una edificación,⁵⁴⁷ o un grupo de personas sorprendidas;⁵⁴⁸ de esta última se conserva un boceto preparatorio en el AMC.



Arriba, a la izquierda, ilustraciones de *All men are brothers*, op. cit., pp. 231, 111; a la derecha, Sin título (c.1943-1948). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar).

En otras escenas resulta mucho más interesante ver como Covarrubias adapta las escenas desde su ejemplar del *Shui Hu Chuan*. Por ejemplo, convierte completamente la escena conocida como “Ling Chung is branded and sent into exile”,⁵⁴⁹ en la que aparece Ling Chung despidiéndose de su apenada esposa, tras ser encepado y condenado al exilio. No obstante, en otras escenas Covarrubias copia por completo escenas de su ejemplar del libro, como en el caso de la ilustración conocida como “Captain Lu kills the bully of Kuangsi with his fists”⁵⁵⁰ –



Página del ejemplar chino del libro (Colección María Elena Rico Covarrubias).

aunque Covarrubias confiere a Lu una apariencia diferente, y ubica la escena en plena calle. También extremadamente similar es el retrato del protagonista de la escena conocida como “Yang Hsiung meets Shih Hsiu upon a market Street”,⁵⁵¹ que es

⁵⁴⁵ No debemos olvidar que, años más tarde, Covarrubias dictaría una conferencia sobre este tema.

⁵⁴⁶ Shi, Na'ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, pp. 66-67.

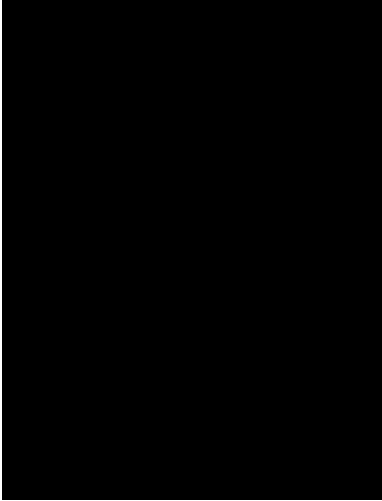
⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 231.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 112.

⁵⁴⁹ Shi, Na'ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, pp. 82-83.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, pp. 26-27.

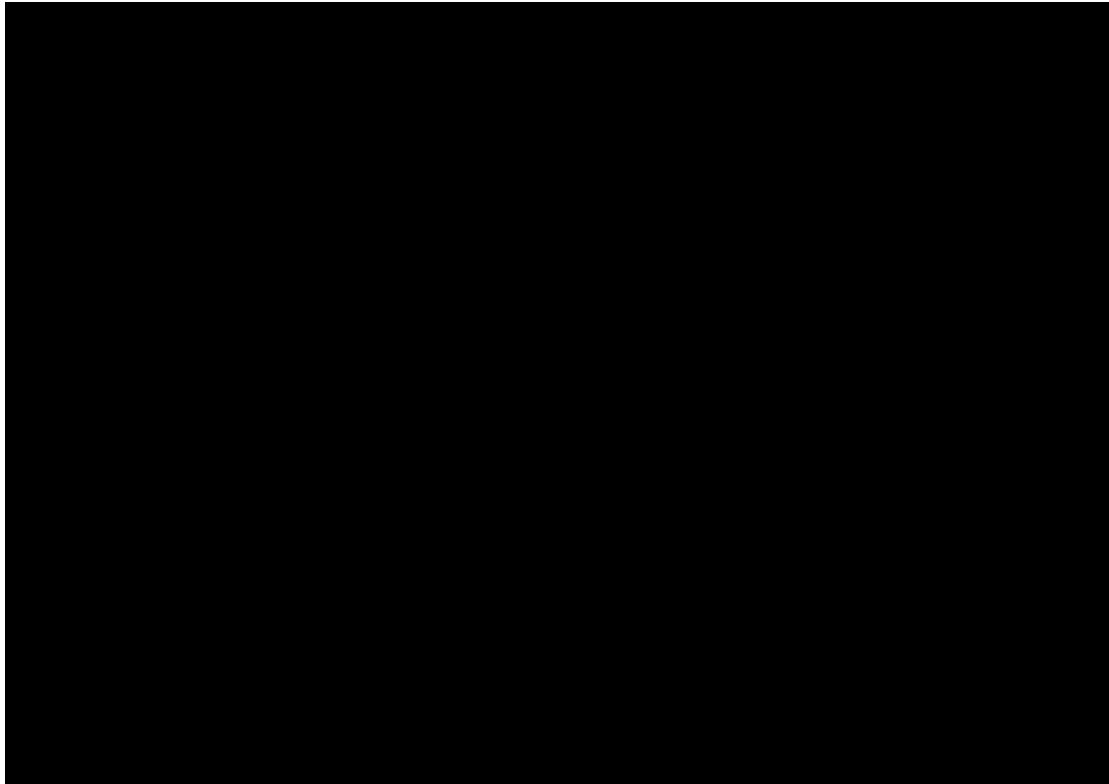
⁵⁵¹ *Ibidem*, pp. 418-419.



Ilustraciones de All men are brothers, op. cit., pp. 332-194.

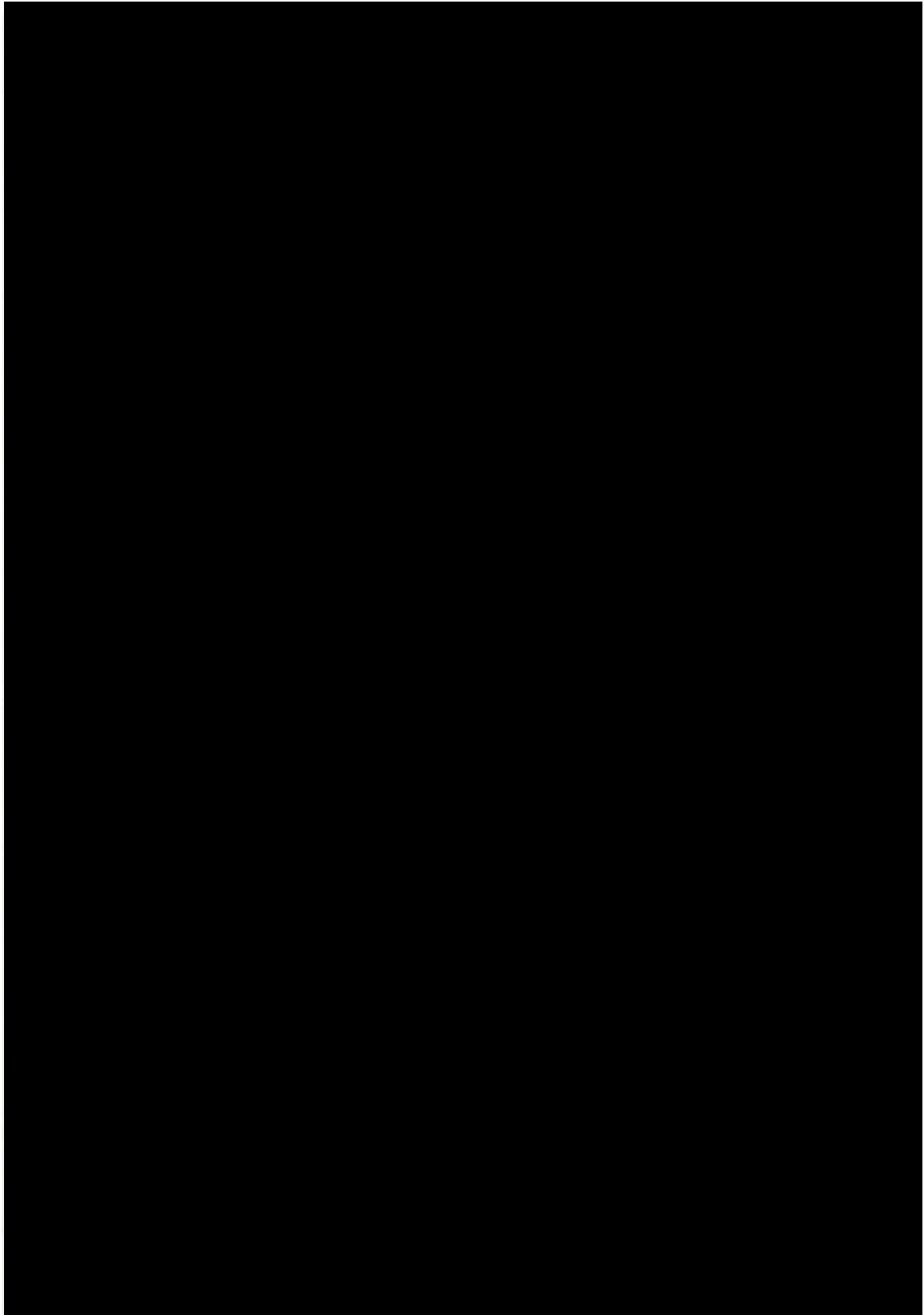
presentado idénticamente a como aparece en el libro, solo que aquí es presentado en medio de una bulliciosa escena en la calle del mercado, con algunos detalles que constituyen, a su vez, escenas independientes en otras páginas; en este caso, se trata de una pequeña escena de dos hombres (un campesino cargado con una pinga, y un funcionario) que conversan⁵⁵² y un hombre con una carretilla y un ganso.⁵⁵³

También está ubicada en el exterior, en un puente de la capital, la escena conocida como “Yang Chi goes to the capital city to sell his knife”⁵⁵⁴ No obstante, muchas de las otras escenas están ubicadas en interiores, como es el caso de “Lu the priest makes a Mighty turmoil on the five crested mountain”⁵⁵⁵-en la que el sacerdote aparece sentado en una silla-, “The redheaded devil sleeps drunken in the temple”⁵⁵⁶ –que se desarrolla en el interior de un templo- o “Wu Sung meets Chang Ch’ing at the Cross Roads Ridge” .⁵⁵⁷

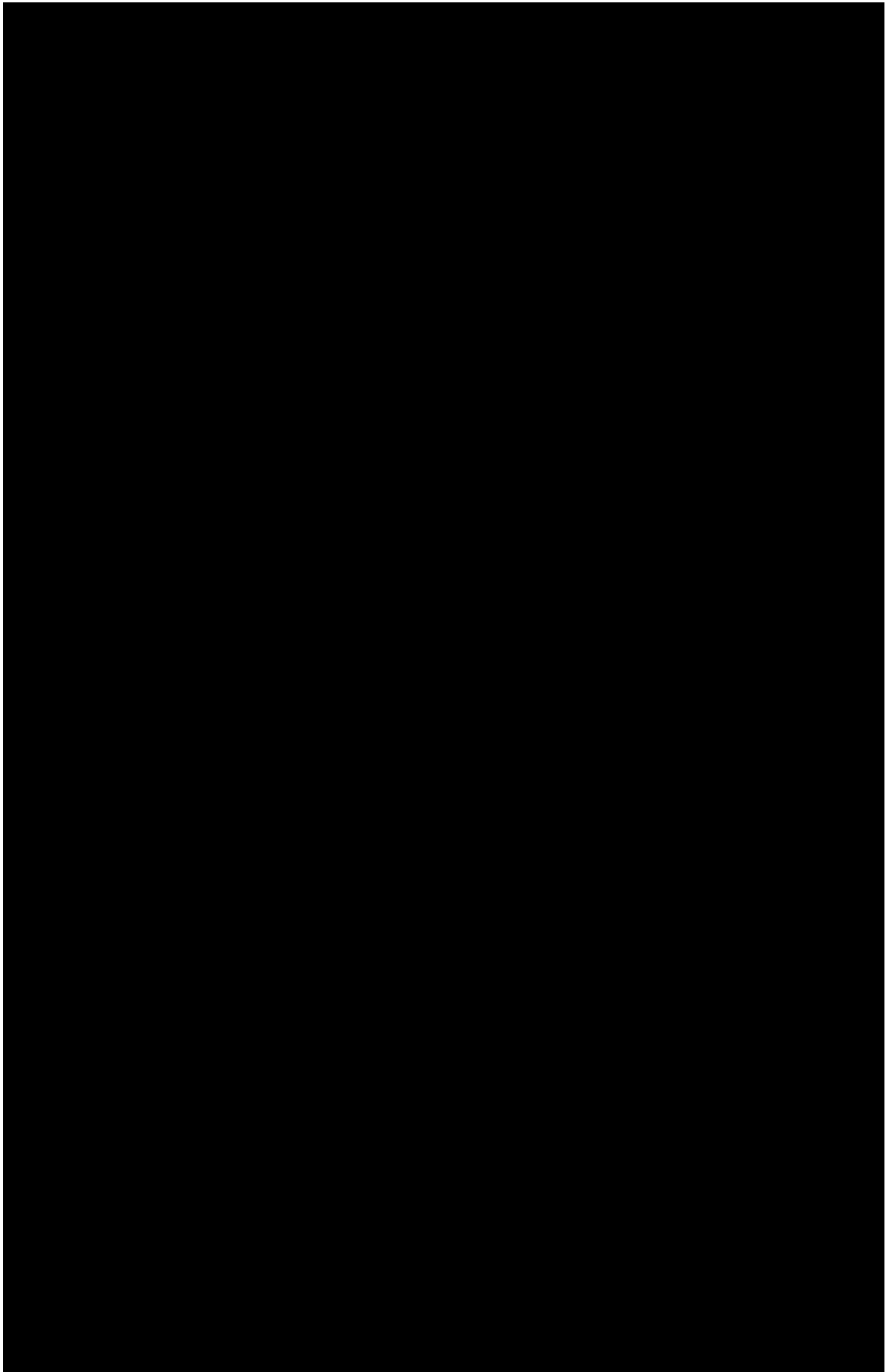


Páginas del ejemplar chino del libro (Colección María Elena Rico Covarrubias).

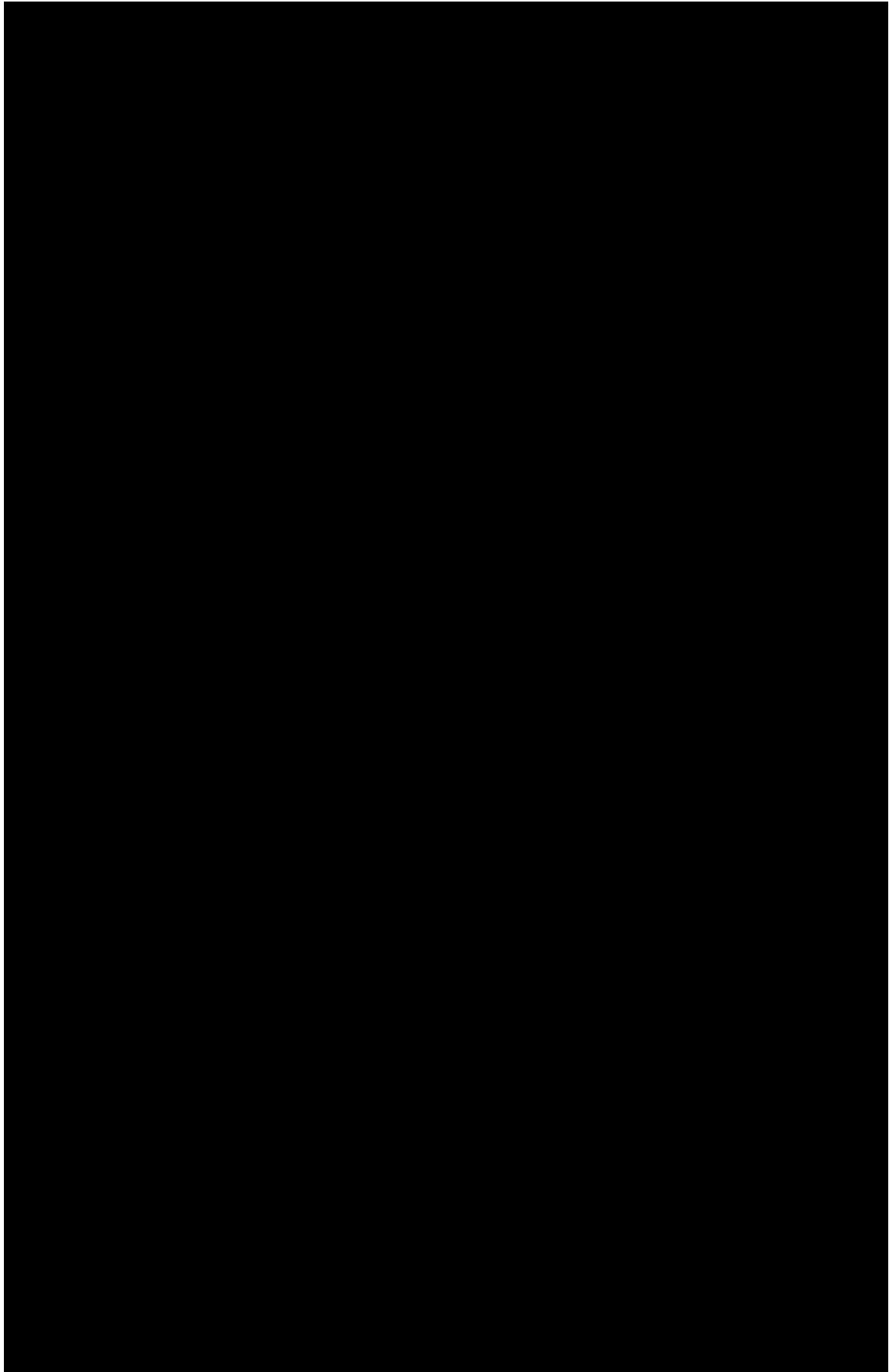
⁵⁵² Shi, Na’ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, p. 194.
⁵⁵³ Ibidem, p. 332.
⁵⁵⁴ Ibidem, pp. 102-103.
⁵⁵⁵ Ibidem, pp. 42-43.
⁵⁵⁶ Ibidem, pp. 114-115.
⁵⁵⁷ Ibidem, pp. 258-259.



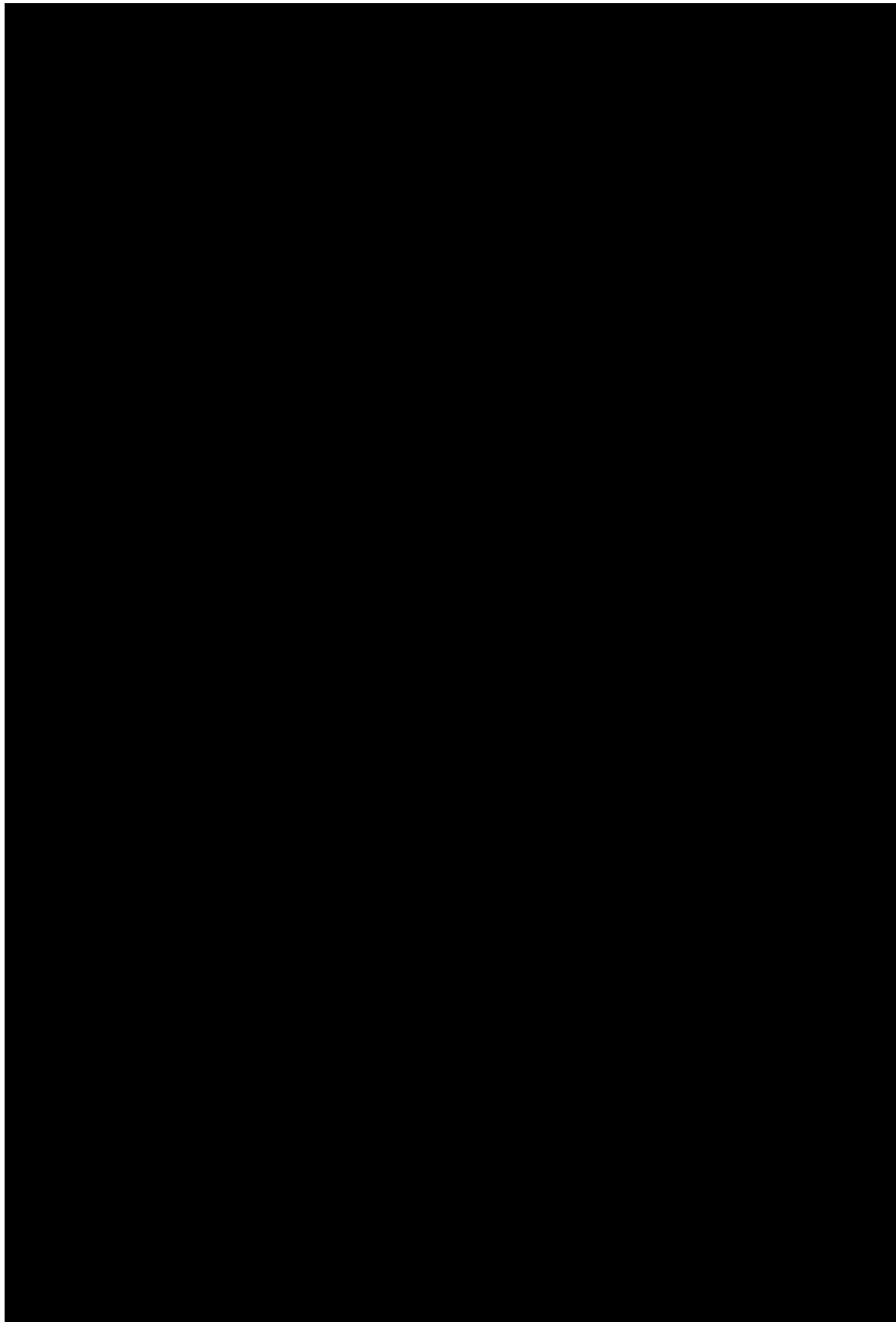
Ling Chung is branded and sent into exile, *All men are brothers*, op. cit., pp. 82-83.



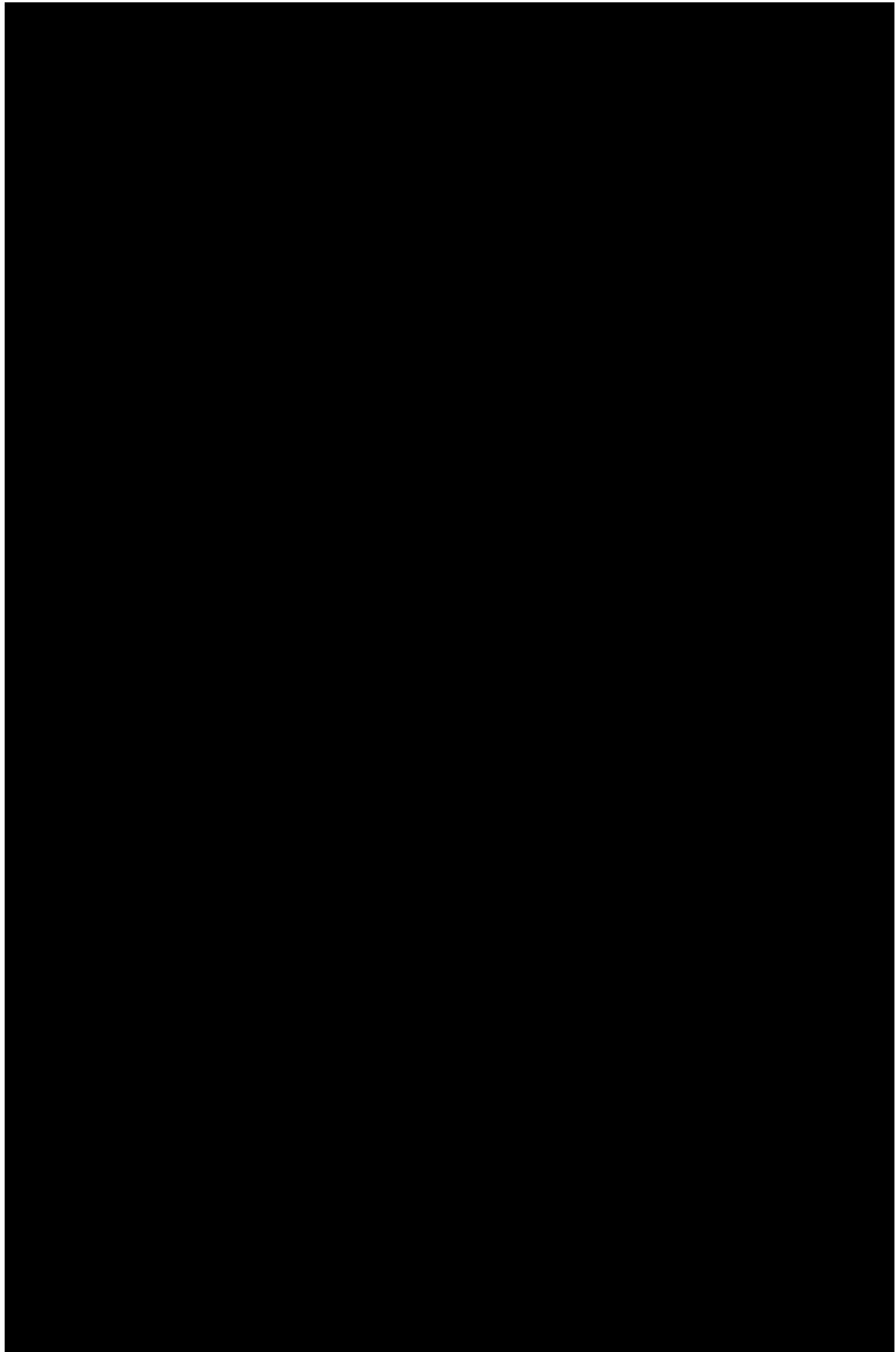
Captain Lu kills the bully of Kuangsi with his fists, *All men are brothers*, op. cit., pp. 26-27.



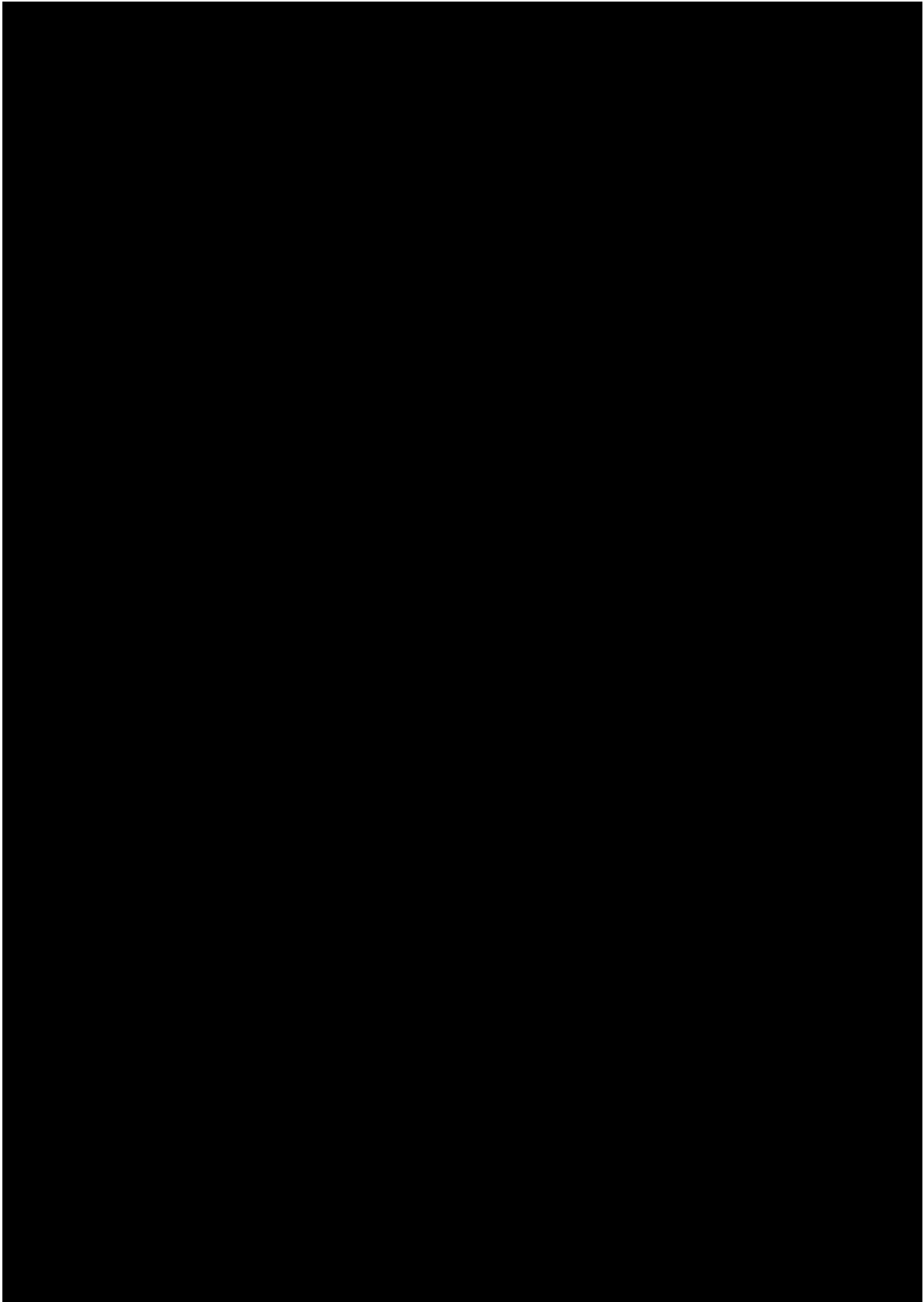
Yang Hsiung meets Shih Hsiu upon a market Street, *All men are brothers*, op. cit., pp. 418-419



Yang Chi goes to the capital city to sell his knife, *All men are brothers*, op. cit., pp. 102-103.



Lu the priest makes a Mighty turmoil on the five crested mountain, All men are brothers, op. cit., pp. 42-43.

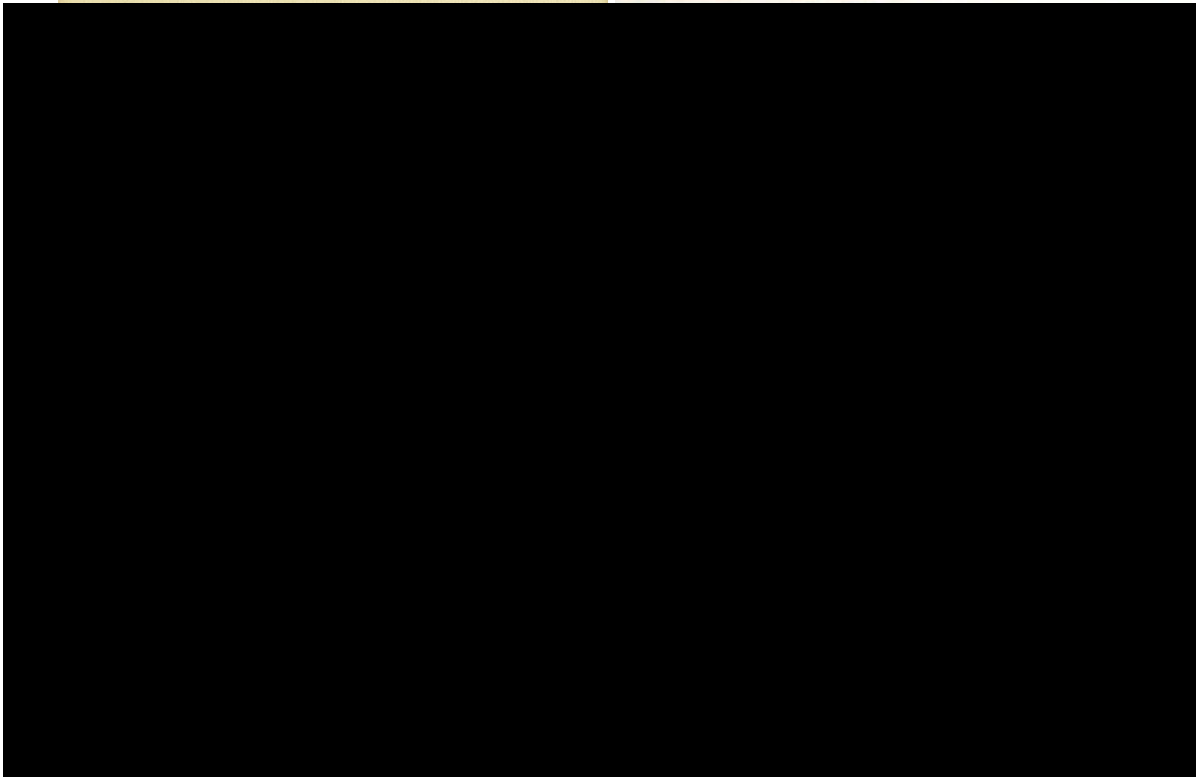


The redheaded devil sleeps drunken in the temple, *All men are brothers*, op. cit., pp. 114-115.



Wu Sung meets Chang Ch'ing at the Cross Roads Ridge, *All men are brothers*, op. cit., pp. 258-259.

Por último, cabe destacar que Covarrubias representó escenas tanto de gran violencia como otras de asombrosa paz y serenidad, ligadas a dioses y criaturas sobrenaturales. Dentro de la primera categoría podemos incluir la conocida como “Ling Ch’ung kills a comrade in the robbers lair.”,⁵⁵⁸ en la que aparece Ling Ch’ung, que ha matado a un camarada en la guarida de los ladrones, y porta su cabeza decapitada y la espada ensangrentada. Covarrubias realizó una versión previa de esta obra con una misma disposición, pero en la que la fisonomía del protagonista era bastante diferente. Otro ejemplo de esta categoría sería la escena conocida como “Sung Chiang in his wrath kills P’O Hsi”,⁵⁵⁹ en la que Sung Chiang iracundo asesina a P’o Hsi mientras esta duerme.



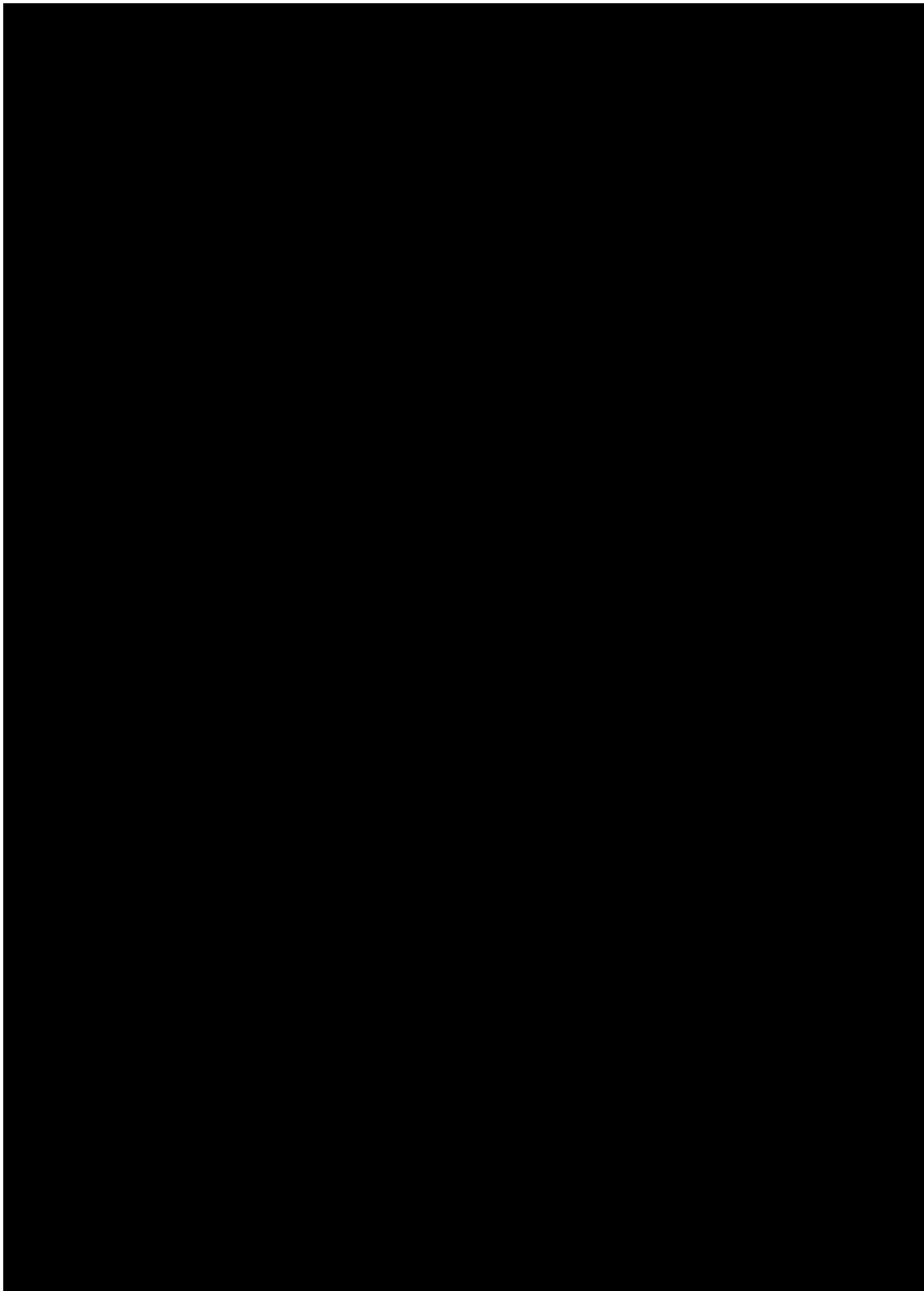
Por último, dentro de las escenas ligadas a deidades encontraríamos dos ejemplos: la escena conocida como “Chu T’ung allows Sung Chiang to go free”⁵⁶⁰ –en la que aparece Chu T’ung en primer término- y la escena conocida como “Sung Chiag sees the Goddess of the Ninth Heaven”⁵⁶¹ –en la que el protagonista se arrodilla ante la Diosa del Noveno cielo, un personaje popular de la mitología taoísta asociada a la Guerra y la longevidad-. Existe una versión previa de esta misma imagen, con menos detalle, pero en la que puede observarse cómo esta diosa se ha representado mediante la iconografía tradicional.

⁵⁵⁸ Shi, Na’ian. *All men are brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948, pp. 171-172.

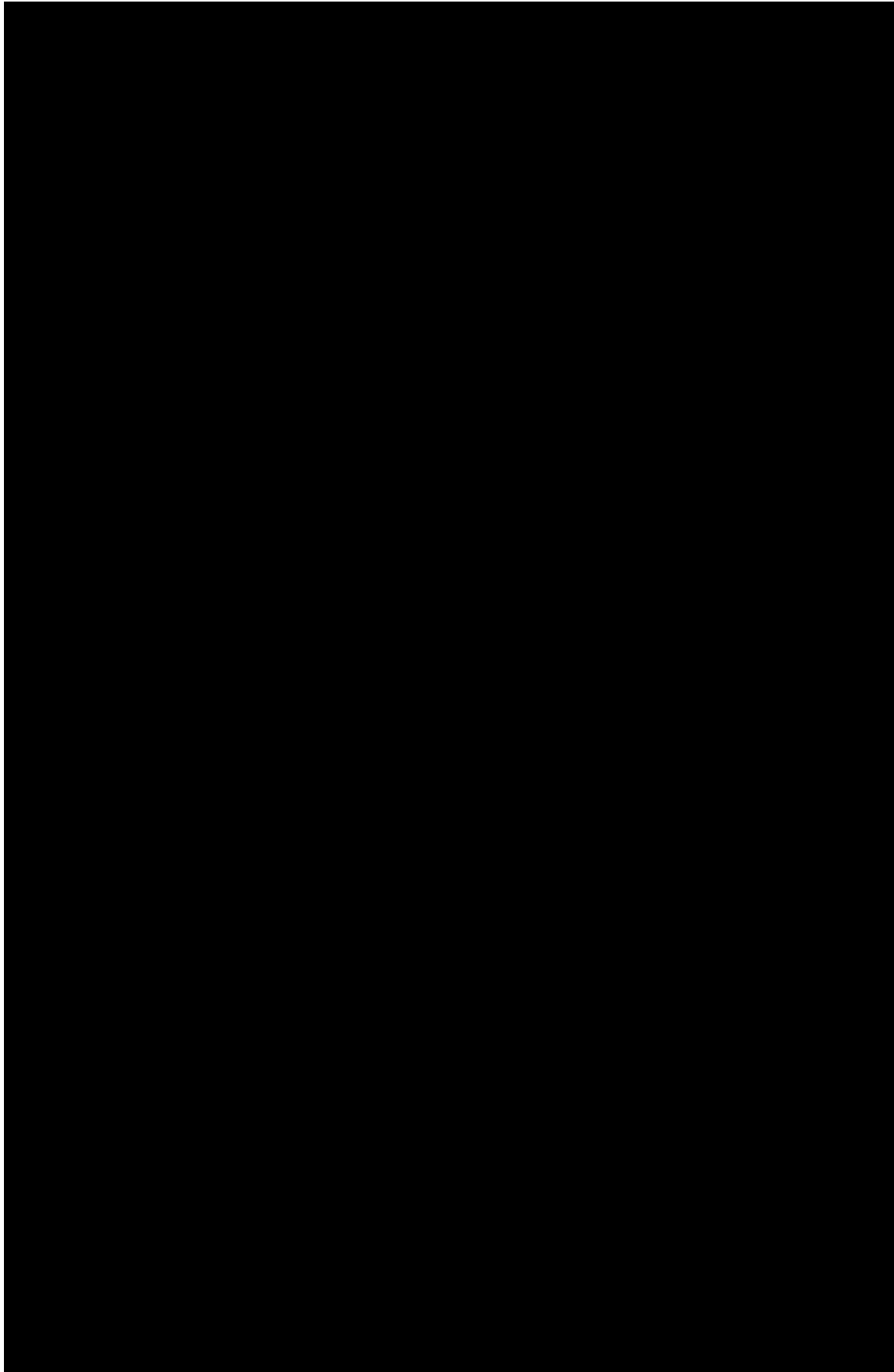
⁵⁵⁹ *Ibidem*, pp. 186-187.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, pp. 194-195.

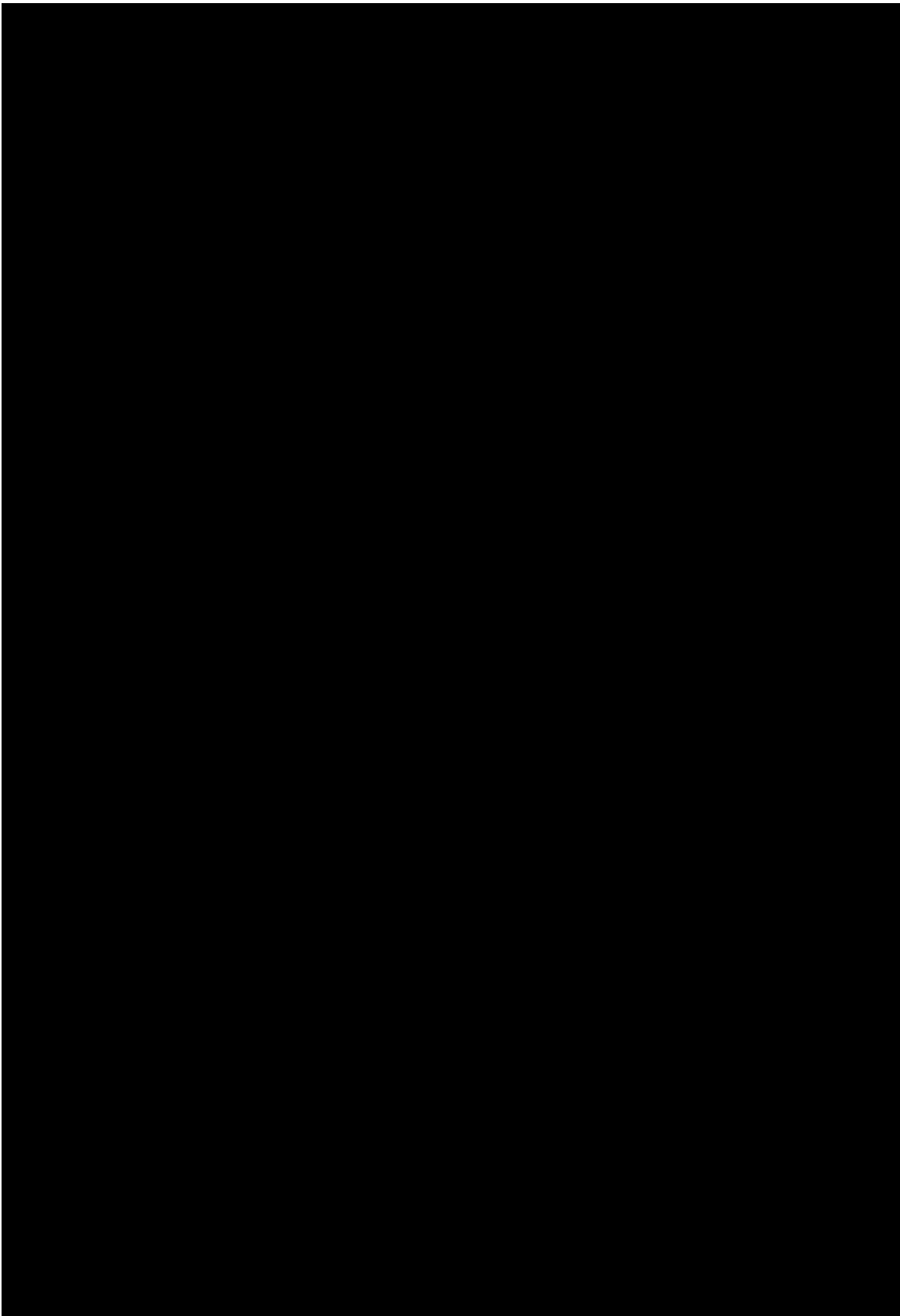
⁵⁶¹ *Ibidem*, pp. 402-403.



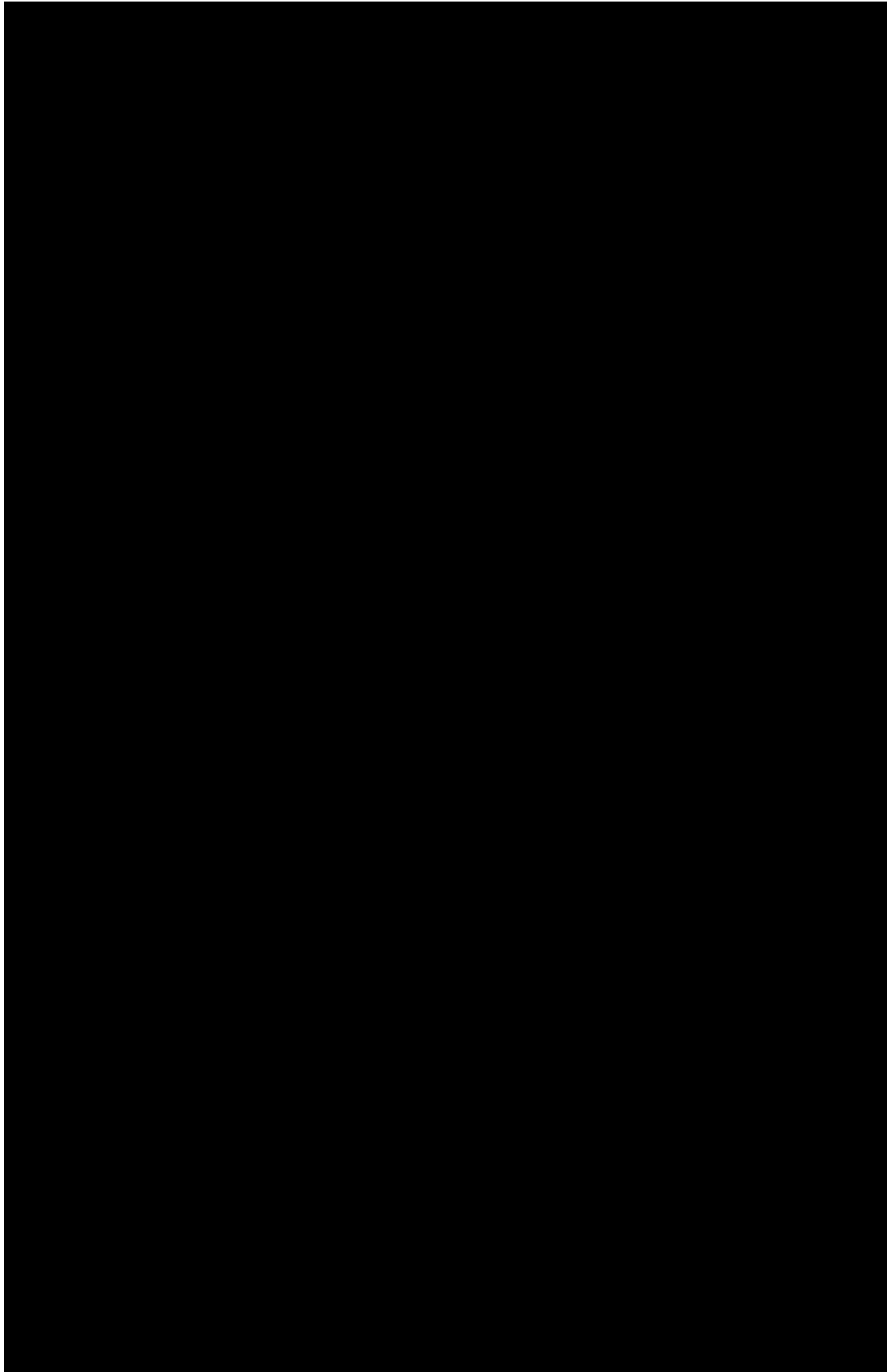
Ling Ch'ung kills a comrade in the robber's lair, *All men are brothers*, op. cit., pp. 171-172.



Sung Chiang in his wrath kills P'O Hsi, *All men are brothers*, op. cit., pp. 186-187.



Sung Chiag sees the Goddess of the Ninth Heaven, All men are brothers, *op. cit.*, pp. 402-403.



Chu T'ung allows Sung Chiang to go free, *All men are brothers*, op. cit., pp. 194-1952.

Una vez que Covarrubias tuvo listas las ilustraciones, y las placas fueron grabadas y las imágenes impresas,⁵⁶² estos fueron exhibidos en Nueva York, “en una reunión que incluyó a Pearl Buck, y al Dr. Lin Yutang, y a docenas de chinos y a docenas de críticos de arte, y hubo unanimidad en los frenéticos elogios a estas ilustraciones como páginas para un libro”.⁵⁶³

Finalmente, el libro se terminó de imprimir en septiembre de 1948, aunque todavía quedara que Covarrubias firmara –y devolviera- el colofón de cada uno de los 1500 ejemplares de *The Limited Editions*, para que las páginas pudieran ser encuadernadas;⁵⁶⁴ se utilizaría papel chino y encuadernación japonesa⁵⁶⁵ y constarían de dos volúmenes, de unas 800 páginas de texto a doble columna. Además de los títulos caligráficos de Wong, se utilizaría una tipografía diseñada por Gleen Foss, la *Original Old Style*, seleccionada porque “nos parecía tener el apropiado robusto “sabor tipográfico para la ambientación de un texto sobre una banda de ladrones en China”.⁵⁶⁶

Paralelamente, se imprimió la edición más modesta de *The Heritage Press*, en un solo volumen y con coloración menos delicada, aunque con una apariencia física similar. Estaría terminado para noviembre de 1948. Cuando el libro salió a la venta, fue promocionado por *The Limited Editions Club* con buenas y elogiosas palabras –como era habitual-, que promocionaron el libro en términos de una gran colaboración de personalidades que compartían un gran amor, y un profundo entendimiento de “lo chino”,⁵⁶⁷ además de como una justa –e histórica y transcendental- reclamación del pueblo chino ante las injusticias.⁵⁶⁸

⁵⁶² Las placas fueron impresas por *The Aldus Printers*, y los colores se aplicaron a mano en el estudio de Paul Baruch.

⁵⁶³ “When the drawings were finally finished, we exhibited them in New York, to a gathering which included Pearl Buck, and Dr. Lin Yutang, and dozens of Chinese and dozens of art critics; and there was an unanimity of frenetic praise for these illustrations as pages in a book.” *The Heritage Club Sandglass*, n° 9, p. 4.

⁵⁶⁴ “I am now sending to you, buy air freighter, a box containing the colophon pages for “All Men Are Brothers”, which I hope you will sign and return quickly. (...) And please remember also the whole book is now printed, and cannot be bound until this sheet is returned to us with your signature” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 30 de septiembre de 1948, AMC, n° 9782.

⁵⁶⁵ “All of the printed sheets, and all the illustrations, have been gathered and sewn together. (...) The backs of the boards have been covered with a maroon linen, the sides with a though orange-colored Chinese paper. (...) It is in this package of Oriental colors that our frenzy is contained(...)” *The Heritage Club Sandglass*, n° 9, p. 3.

⁵⁶⁶ “a linotype face called *Original Old Style*, which we selected because it seems to us to have the properly rugged “typographic flavor for the setting of the text of a book about a band of robbers in China” *The Heritage Club Sandglass*, n° 9, p. 3.

⁵⁶⁷ “and this boy was destined to live for a while in China, and to develop a great love for, and deep understanding of, thing Chinese (...) and this girl was destined to spend most of the girlhood-years in China-, and to develop a great love for, and a deep understanding of, thins Chinese. (...) a band which operated out a great love for, and a deep understanding of, things Chinese” (...) a labor of love covering a period of four years, and it was first issued by the John Day Company in 1933 (...) For Miguel Covarrubias is in love with humanity, and has girdled the globe again and again to look at humans beings (...) Together, they lived in Shanghai for a period; and there developed a great love for, and deep understanding of, things Chinese. Miguel Covarrubias is able to draw authentically in many styles. (...). *The Heritage Club Sandglass*, n° 9, pp.1, 3.

⁵⁶⁸ “All men Are Brothers is a novel, based on a cycle of stories which flourished in China at the beginning of the twelfth century. These robbers carried a banner which proclaimed that they stood for “patriotism and justice” – because they were in rebellion against a cruel government. The roamed (...) robbing the rich,

El libro, que resultó ser costosísimo de producir,⁵⁶⁹ fue un éxito a todos los niveles, tanto entre los críticos como entre los lectores,⁵⁷⁰ pero, sobre todo, a nivel comercial. La propia Pearl S. Buck, que había traducido el libro años atrás, comentó que “¡Qué magnífica pieza de producción es! Si hubiera previsto o hubiera sido capaz de imaginar tal glorioso final para la obra que comencé ya hace unos veinte años, habría entonces facilitado mi labor”.⁵⁷¹

Afortunadamente para Macy y Covarrubias, los números indicaban lo mismo. Tanto como Covarrubias como Macy ingresaron una gran cantidad de dinero por las ventas del libro, que agotó sus ejemplares en las primeras campañas de venta.⁵⁷² Covarrubias percibía unos ingresos del 50% de las ventas en concepto de *royalties*: los ejemplares de The Limited Editions Club -vendidos a partir de suscripción a un precio de 12,5 \$, que se reducía en un dólar con otros métodos de venta-, agotaron rápidamente la edición de 1500 ejemplares; en el caso de los ejemplares de The Heritage Club, se vendieron más de 15622 ejemplares durante estos dos primeros años. En conjunto, todo esto devino en unos ingresos de más de 3350 dólares para Covarrubias.

A modo de conclusión, podríamos señalar que *All men are brothers* se trata, en definitiva, de una de las mejores obras de Covarrubias, además de ser una en la que las abundantes fuentes al respecto permiten una mejor y más completa interpretación tanto de los procesos de su creación como de su transcendencia. En primer lugar, *All men are Brothers* resulta sumamente interesante desde un punto de vista creativo, pues para la misma, Covarrubias utiliza diferentes fuentes históricas chinas –la edición del siglo del siglo XIX, los grabados populares, la pintura tradicional - que es capaz de integrar dentro de un lenguaje unitario y singular, respetuoso con las fuentes originales, pero diferente de todas ellas, y que comparto un indudable regusto con las obras de las que se encarga en este momento. Por otro lado, la asimilación de estas fuentes, y, sobre todo, la intrincada tarea de la caligrafía, pone a Covarrubias en contacto con la lengua china, pasión que, conjuntamente a la de la cultura y la historia chinas –de manera más general-, desarrollará fervientemente durante los últimos años de su vida; coincidirá, también, con el interés de Covarrubias por una Historia que cada vez se convierte en más remota, y en el comenzará a establecer sus polémicos paralelismos difusionistas entre las culturas de ambos lados del Pacífico. Tampoco conviene olvidar que la plataforma ofrecida por The Limited Editions Club y las circunstancias que la rodean, permite a Covarrubias exhibir sus capacidades ante el que, seguramente, fue su mejor espectro de público, el de la clase media-alta norteamericana con ligeras inquietudes políticas y con una curiosidad sincera

helping the oppressed, attempting to correct the injustices of notorious misrule. The year of their greatest glory was approximately 1120. (...) one of the earliest, as well as one of the greatest, of novels in the literature in the world. (...) since the fourteenth century has been hundreds upon hundreds of editions published in China.” *The Heritage Club Sandglass*, nº 9, p. 1-2.

⁵⁶⁹ “It had turned out to be very costly, I’m losing so much money on it (...)” Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 30 de septiembre de 1948, AMC, nº 9782.

⁵⁷⁰ “I am attaching a copy of a note received from Pearl Buck, and also a note received previously from Richard Walsh (...) they say they are pleased with “All Men Are Brothers”. The subscribers are please also! And I do hope you received the letter which I sent you on November 4, and also a copy of the book which I sent by air freight”. Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 26 de noviembre de 1948, AMC nº 9783.

⁵⁷¹Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 172.

⁵⁷² Los siguientes datos están extraídos de facturas destinadas a Miguel Covarrubias que se conservan en el AMC, que cubren los ingresos por ventas de esta obra de los años 1949 y 1950. AMC, nº 14013, 14014, 14015, 14020.

por las culturas “exóticas”. Los constantes vaivenes de la producción editorial que han sido mencionados nos hablan, además, de las maneras de operar que tuvo Covarrubias durante los últimos años de vida, en los que fluctuó constantemente de un encargo a otro, incumpliendo siempre alguno de sus inagotables e inabarcables compromisos, a pesar del dinero y éxito seguro que estos le reportaban. Por otra parte, el casual y parcialmente velado tono político de la obra –que perdió visibilidad una vez pasado el contexto del Imperialismo japonés–, coincidió con la progresiva politización de Covarrubias, constituyendo un hito definitivo en su creación artística y en posicionamiento ideológico. *All men are brothers* se trata, en definitiva, de una obra maestra, tanto de la literatura china y universal como, especialmente, en lo que refiere esta edición, que supo reunir a los grandes expertos –literarios, culturales y editoriales– de la época, así como encumbrar a otros tantos⁵⁷³ en una edición sin precedentes, y que constituyó para Covarrubias una oportunidad de refinamiento documental, técnico y artístico que le permitió, además, sentar las directrices de lo que se convertirían en sus intereses culturales, artísticos, políticos e incluso, sociales, durante los últimos y agitados años de su vida.

Proyectos no realizados

Como es habitual en los artistas de dilatada trayectoria, muchos de los proyectos de Covarrubias quedaron sin realizar. Dentro de la temática que estudiamos para esta tesis, resulta interesante mencionar que existieron proyectos para la ilustración de libros como *The travels of Marco Polo*,⁵⁷⁴ *The travels of Captain Cook* y otros, de los que poco se conoce.

No obstante, hubo dos contratos que sí prosperaron, aunque finalmente no se llevaron a cabo, sobre los que merece la pena detenernos. El primero de ellos corresponde a una edición ilustrada de *The Good Earth*,⁵⁷⁵ insigne obra de Pearl S. Buck, para la que Covarrubias recibió una oferta de contrato a mediados de mayo de 1937. El mismo, ofrecido y firmado por George Macy, director de The Limited Editions Club, incluye la realización de dibujos lineales y a color, sin especificar, que deberían ser entregados al editor con la fecha límite del 1 de enero de 1938. Como sucede con los otros títulos de esta editorial, únicamente habrían de realizarse 1510 ejemplares del libro. Por estas ilustraciones, de las que no se especifica el número, Covarrubias habría de recibir mil dólares, que le serían pagados en las mismas condiciones que en anteriores contratos con

⁵⁷³ Covarrubias se convertiría a partir de aquel momento, ante los otros de la mayoría, en un gran experto en China; por otra parte, la joven Jeanyee Wong cosecharía, a partir de este momento, una importante carrera como caligrafista, diseñadora e ilustradora editorial, en parte de la obra se observa el influjo del propio Covarrubias. Sobre esta influencia, hablaremos en un capítulo posterior.

⁵⁷⁴ Este hecho aparece citado en Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 159 y Navarrete Bouzard, Sylvia. y Tovalín Ahumada, Alberto. *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes, op. cit.*, p. 68. Lo cierto es que un contrato múltiple firmado con George Macy el 1 de agosto de 1945, incluye un futuro “The Travels of Marco Polo”, que habría de terminarse entre 1947 y 1949. AMC, nº 9776.

⁵⁷⁵ *The Good Earth* (traducida al español como *La buena tierra*) es una obra de Pearl S. Buck, publicada por primera vez en 1931 -con ilustraciones de Howard Willard-, que recibió el premio Pulitzer en 1932 y se convirtió en la obra más vendida de los años 1931 y 1932. La obra relata la dureza de la vida en una aldea de la China tardo-Imperial, y fue llevada al cine en 1937, en una versión protagonizada por Paul Muni y Louise Rainer, que fue muy aclamada pero que fue sujeto de una posterior controversia. Quizás, la realización de una nueva edición de lujo ilustrada pudo haber estado motivada por el tirón comercial de la adaptación cinematográfica del libro que estaba a punto de estrenarse ese mismo año. Buck, Pearl S., *The Good Earth*. Nueva York, The World Publishing Comp, 1931.

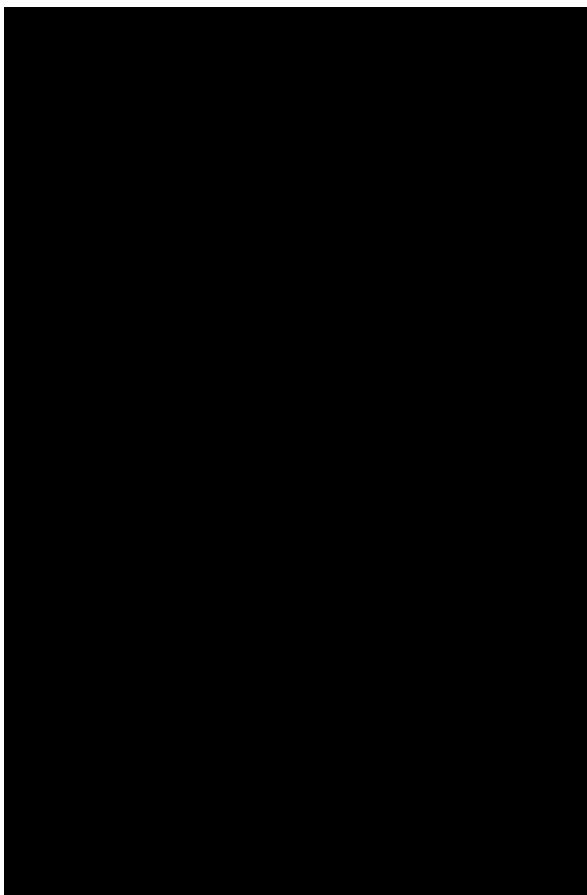
esta editorial. Macy firmó el contrato ante notario el 27 de mayo de 1937. Junto al contrato, Macy envió una carta en la que le indicaba que el libro debería tener el tamaño y la forma de *Green Mansions*, y que le dejaba libre el verano para encargarse de las ilustraciones.⁵⁷⁶ No obstante, no se conserva un ejemplar firmado por Covarrubias, por lo que no podemos concluir que los términos fueran aceptados.⁵⁷⁷

Aunque no sabemos hasta qué punto se implicó o no Covarrubias en la realización de los materiales para este libro, en el Archivo Miguel Covarrubias encontramos una lista tentativa de ilustraciones para el libro, en la que se incluyen palabras como roturación, usar la azada, pozo, patos, gatos, búfalos, melocotonero o semilla, hombres ancianos, búfalo ahogado en el barro, hambruna, locomotora, ciudad, saqueo, discurso de revolución, disparos/tiroteo, concubina, hijos o plaga de langostas.⁵⁷⁸

Debido a la vaguedad de algunos de los términos empleados en la lista, no podemos afirmar con rotundidad que algunos de los bocetos sin identificar conservados en el Archivo y pertenecientes a temas chinos fueran realizados, o reaprovechados, como era habitual, para este libro. Menciones al libro vuelven a figurar en un contrato múltiple propuesto el 1 de agosto de 1945 –este si firmado tanto por Macy como por Covarrubias–, en el que se menciona que a lo largo de 1949

Covarrubias habría de ilustrar, en este caso para The Limited Editions Club, The Heritage Club y The Heritage Press el libro *The Good Earth*.⁵⁷⁹ No obstante, Covarrubias no realizaría ninguna versión ilustrada de la obra para Macy, ni para ningún otro editor, pero cabe la posibilidad de que reutilizase alguno de esos posibles dibujos para las ilustraciones de *All men are brothers*.

Sin embargo, los términos en los que fue acordada la ilustración de otro libro, denominado en la correspondencia como “The Book of Dance” son mucho menos concretos. Al no



Lista de ilustraciones o ideas para The Good Earth, manuscrita con la letra de Covarrubias. AMC, sin numerar.

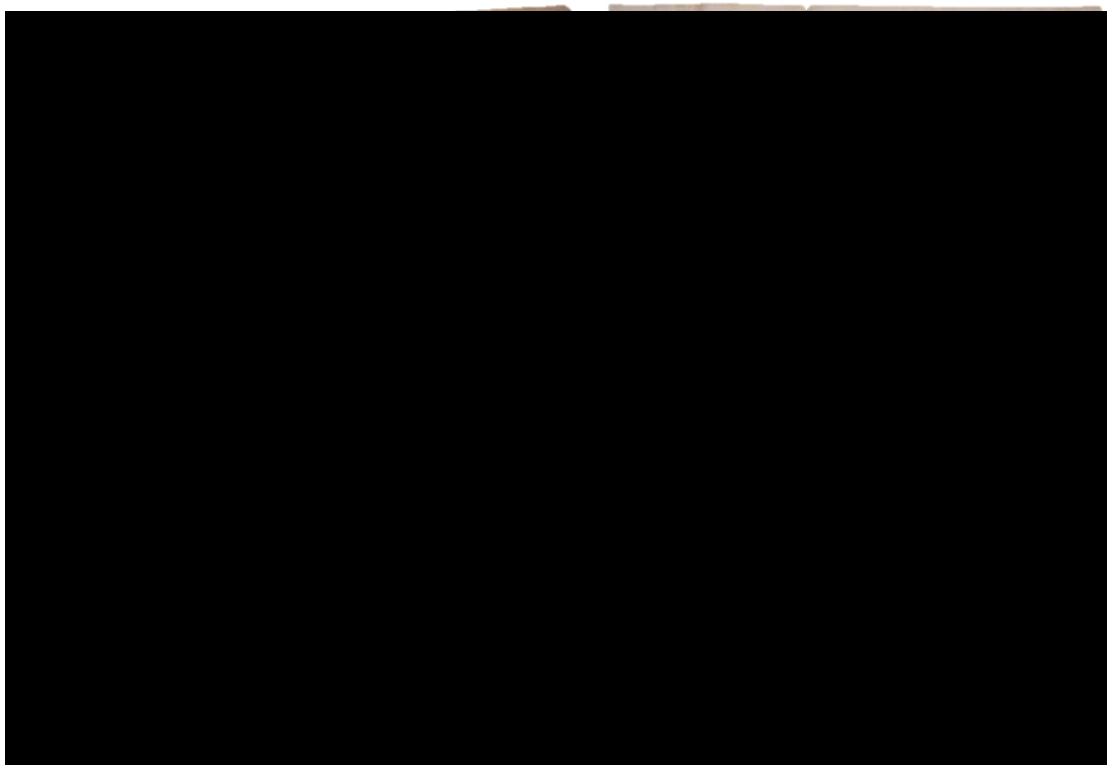
⁵⁷⁶ “I will leave it to you to make the illustrations during the Summer as you see fit. You should plan a book of the size and shape of *Green Mansions*”. Carta de George Macy a Miguel Covarrubias, 27 de mayo de 1937, AMC, nº 9775.

⁵⁷⁷ AMC, nº 9775.

⁵⁷⁸ AMC, nº 9775 (1-3).

⁵⁷⁹ AMC, nº 9776.

conservarse un contrato para el mismo, únicamente podemos constatar este a partir de las veces que es citado en la correspondencia de Covarrubias con Alfred Knopf. Por lo que sabemos, en algún momento previo a la firma del contrato para *Island of Bali* con Knopf –aparentemente, el 11 de junio de 1929, momento en el que Covarrubias planeaba su luna de miel-, este habría firmado con Covici-Friede la realización de este “Libro de la Danza”.⁵⁸⁰ Dado que este “Libro de la Danza” debía de incluir algunas imágenes sobre danza balinesa, tras firmar el contrato para *Island of Bali*, Covarrubias pidió a Knopf que consultase con sus abogados si esto infringiría lo firmado con Covici-Friede, pero según estos el contenido del contrato era demasiado poco específico como para poder emprender algún tipo de acción legal contra Covarrubias.⁵⁸¹ Aunque el libro nunca se llevó a cabo, presumiblemente habría incluido ilustraciones sobre la danza de diferentes lugares del mundo –incluido Bali-; con ello podría explicarse la realización de toda una serie de bocetos relacionados con el baile, que formalmente podríamos datar a comienzos de la década de los 1930, y que incluyen personajes de China, Camboya, Siam y Birmania.



Cartas entre Alfred Knopf y Miguel Covarrubias que demuestran que existió un contrato sobre “The book of dance” (AMC, sin numerar).

⁵⁸⁰ “Dear Miguel I have now had a report from our lawyer regarding you contract of June 11th, 1929, with Covici-Friede” Carta de Alfred Knopf a Miguel Covarrubias, 25 de marzo de 1935, AMC, sin numerar.

⁵⁸¹ “He says that there can be no question of their right to the first book referred to, i.e., THE BOOK OF DANCE, and they could prevent say other publisher from bringing out that book. (...) I don’t remember myself whether Covici ever did actually publish THE BOOK OF DANCE, but of course you will know.” Carta de Alfred Knopf a Miguel Covarrubias, 25 de marzo de 1935, AMC, sin numerar; “Dear Miguel, I have gone over your Covici contract once again with our lawyer and he confirms my opinion that there is no necessity whatever for you to sell Covici now that you have signed a contract with us for the BALI book”. Carta de Alfred A. Knopf a Miguel Covarrubias, 5 de junio de 1936, AMC, sin numerar.

Miguel Covarrubias, pintor

Aunque podría considerarse como una pasión menor e inconstante en comparación con la caricatura y el dibujo, la pintura fue otra de las disciplinas artísticas que Covarrubias practicaría a lo largo de su vida. Eclipsado por otras facetas, como la de caricaturista o antropólogo, fueron pocos los críticos y conocidos que se tomaron realmente en serio al Covarrubias pintor, algo a nuestro parecer injusto, pues Covarrubias practicó ampliamente la pintura, con resultados variables según las técnicas y objetivos de las pinturas.

Célebre en un momento en el que el arte mexicano había salido al mundo gracias a las grandilocuencias del Muralismo –que contaba ya, con numerosos imitadores y asiduos no solo en México sino en varios lugares del mundo-, lo cierto es que las obras de Covarrubias tenía difícil competencia con las de los grandes muralistas contemporáneos, como Rivera u Orozco –con los que compartía, en alguna ocasión, temática pero no estilo plástico-, y también quedarían atrás en el momento en el que se comparasen con las de otros artistas y buenos amigos como Roberto Montenegro, Carlos Mérida, Antonio Ruiz “El Corcito”, Rufino Tamayo o Frida Kahlo. De hecho, muchos de sus contemporáneos, como el crítica de arte Jorge Juan Crespo de la Serna o el artista Luis Soriano, no llegaron a considerarle un gran o buen pintor;⁵⁸² por ejemplo, su amigo de juventud, el poeta Octavio Barreda, opinaba que Covarrubias viró finalmente hacia la antropología y la arqueología porque:

*su drama verdadero consistió en darse cuenta de que los norteamericanos lo habían desplazado de la caricatura y que los pintores mexicanos también los superaban. Se dio cuenta de que nunca sería un gran pintor, porque podía dar muy poco en el terreno de la pintura y realmente su situación era la de un hombre entre dos aguas.*⁵⁸³

No obstante, podemos afirmar que Covarrubias se dedicó a la pintura con cierta asiduidad desde principios de la década de los 1930 –como consecuencia de su primer viaje alrededor del mundo- y que lo haría hasta el final de sus días, especialmente durante los últimos años, en los que se vio necesitado de dinero tanto para sufragar sus gastos como los de otros proyectos en los que estaba inmerso,⁵⁸⁴ y en los que produjo mucha obra de

⁵⁸² Jorge Juan Crespo de la Serna, en una entrevista concedida a Elena Poniatowska a la muerte de Covarrubias, mencionaba que “Hubiera llegado a ser un gran pintor, si no se dispersa en otras actividades bastante relacionadas con manifestaciones de arte, pero por supuesto no específicamente con pintura”. Crespo de la Serna en Poniatowska, Elena. *Miguel Covarrubias: Vida y Mundos*. México D.F., Ediciones Era, 2004, p. 47. Por su parte, en la larga entrevista concedida por el pintor Luis Soriano a Sylvia Navarrete y Alberto Tovalín en 2004, éste se expone en varias ocasiones sobre el tema. “Tenía un estilo muy bueno, pero no es una pintura fascinante. El que era fascinante era él: muy inteligente, muy agradable y muy feo (...). Pero era un seductor (...) No convence porque en realidad no era artista. (...) Le veo la cualidad muy grande de poder vivir de una ilusión, porque él nunca se ejercitó, ni ejercitó sus dedos y sus manos, para hacer cosas de gran belleza física. Él decía hacer grandes cosas, pero luego las veías y ni eran grandes ni eran cosas. (...) Covarrubias es un mal pintor que tuvo la suerte de que lo tomaran y lo trataran como si fuera un gran pintor. (...) Tuvo su lugar porque él era bueno para convencer con las cosas que hacía y entretener a la gente, pero sus obras no son buenísimas.” Navarrete, Sylvia y Tovalín Ahumada, Alberto. *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes*, op. cit., p. 153.

⁵⁸³ Octavio Barreda en Poniatowska, Elena. *Miguel Covarrubias: Vida y Mundos*, op. cit., p. 58.

⁵⁸⁴ Por ejemplo, el bailarín Guillermo Arriaga comentaba cómo “En alguna ocasión que el aparato burocrático detenía el ritmo acelerado que requiere el proceso de una temporada en el Palacio de Bellas Artes, Miguel desesperada y a mí me tocó estar cerca de él, cuando descolgaba su propia obra plástica de

mediana calidad y eminente carácter comercial, destinada en gran parte a la galería de Alberto Misrachi,⁵⁸⁵ con quien Covarrubias mantuvo una prolífica relación.

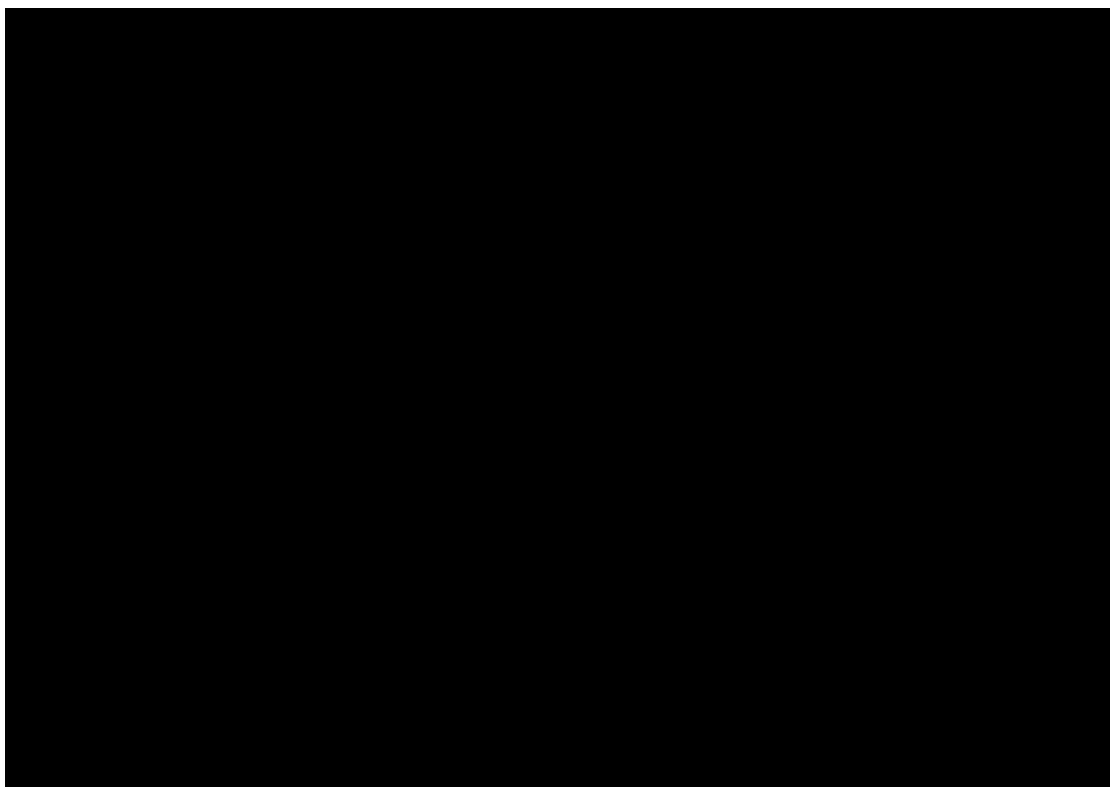
A lo largo de estos años, Covarrubias realizó una gran cantidad de pinturas de caballete –especialmente, acuarelas, gouaches y óleos-, pero también un número importante de complejos murales, muchos de los cuales alcanzaron un gran éxito crítico y reconocimiento. Como sucede en otros apartados, la temática asiático-pacífica constituye apenas una parte de toda la pintura de Covarrubias, pero en este caso representa una parte sustancial de la misma, a la que únicamente hacer sombra –en número- las muy diversas producciones de temática americana. Formal y cronológicamente, en este apartado se corresponden, asimismo, con las dos grandes ramas de Covarrubias como pintor: la de muralista y la de pintor de caballete.

Además de las dificultades habituales, en el estudio del Covarrubias pintor confluyen también otros factores que complican las tareas: muchas de ellas –murales incluidos- han desaparecido, pero muchas otras –la mayoría-, permanecen en colecciones privadas, y son únicamente conocidas cuando han estado expuestas o han salido a la venta en algún momento. Salvo excepciones, muchas de estas obras son solo conocidas por fotografías –a menudo de mala calidad-; seguramente, muchas otras todavía permanecen a la espera de ser sacadas a la luz en el momento oportuno. En muchos de los casos, es sumamente complicado determinar la localización actual de la pieza, ya que casi siempre pertenecen

su casa de Tizapán con el fin de venderla a Misrachi y poder así salvar la situación económica del momento.” García-Noriega y Nieto, Lucía. *Miguel Covarrubias: homenaje, op.cit.*, p. 197. Por su parte, Rocío Sagaón comentaba en 2004 que “Lo cierto es que casi toda su pintura de caballete, Miguel la vendía a Misrachi, porque siempre andaba bruja, como acostumbra los artistas. Cuando fue director del Departamento del Danza del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes)- y a mí me consta-, yo lo acompañaba a llevar cuadros a Misrachi y en seguida que se los pagaban invertía el dinero en vestuario para las coreografías o para comprar filtros para las luces, o tortas para todos nosotros. Él ponía de su bolsa porque el presupuesto no alcanzaba.” Navarrete, Sylvia y Tovalín Ahumada, Alberto. *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes, op. cit.*, p. 143. La misma historia le narró Alberto J. Misrachi a Adriana Williams, quien comentaba que “Miguel siempre tenía una pintura que vender. Se iba a casa, agarraba una obra de arte, y volvía aquí al centro a la galería. Nos ofrecía lo que fuera, una pintura o una serie de dibujos y lo comprábamos. La operación completa tardaba menos de unas pocas horas”; según Rocío Sagaón, cuando Covarrubias –ya separado- tenía que cubrir con los gastos de Tizapán “se sentaba, hacía una pintura o dos, y se las vendía a Misrachi”. Williams, Adriana. *Covarrubias, op.cit.*, pp. 197, 212.

⁵⁸⁵ Alberto Misrachi (1897 – 1963) fue un importante empresario y promotor artístico, de origen griego sefardita, afincado en México desde 1917. En 1933 abriría, frente al Palacio de Bellas Artes, La Central de Publicaciones, un negocio especializado dedicado a revistas y periódicos extranjeros –especialmente, de arte-, que atrajo rápidamente a un público distinguido conformado por políticos, intelectuales y artistas y que le hizo ganar rápidamente una gran fortuna. Debido a su situación, en 1937 inauguró en el sótano del mismo edificio la Galería Misrachi, en la que artistas como Diego Rivera, Frida Kahlo –de quien Misrachi se convertiría, además, en contable-, Rufino Tamayo, José Clemente Orozco, el Dr. Atl o Remedios Varo, dejaban sus cuadros en consignación y exposición. Alberto y su familia mantuvieron también gran relación con los Rivera-Kahlo, Carlos Pellicer, Carlos Chávez, Raoul Fournier, Salvador Novo y otros intelectuales. Misrachi también fue editor de libros de arte mexicano, además fungir como empresario cultural en la Central de Publicaciones, la Editorial Nuevo Mundo y la Revista Síntesis; asimismo, colaboró estrechamente con artistas que vivían a caballo entre México y Estados Unidos, como William Spratling, Anita Brenner, Edward Weston o el propio Covarrubias. En la década de los 1950, Misrachi abrió una segunda galería en la Zona Rosa, pero pronto enfermó de corazón y vendió sus empresas a su sobrino Alberto J. Misrachi, quien, a su vez, abriría otros negocios. Alberto Misrachi fallecería en 1963, pero su primera galería no se cerraría hasta 1992.

a colecciones particulares que van mutando con el tiempo, siendo habituales las ventas y subastas.



A la izquierda, caricatura de Ángel Zamarripa “Fa-chá” sobre la Galería Misrachi y sus habituales (entre los que se aprecia a Covarrubias); a la derecha, retrato al óleo que Covarrubias realizó en 1953 de Alegra Bessudo Pérez de Misrachi, esposa de Alberto J. Misrachi (Colección Andrés Blaisten).

Dentro de un primer bloque estudiaremos a Covarrubias como pintor de caballete, abarcando un grupo de obras de temática asiática (eminentemente, balinesa) que realizó durante los primeros años de la década de los 1930, como resultado de su primera vuelta al mundo, y que representan su primer contacto serio con el mundo de la pintura, y que constituyen un particular paso del estilo característico al antropológico. En estas obras, Covarrubias experimentará con toda una serie de materiales y técnicas, además de plantearse diversas resoluciones formales, demostrando que lo más importante para él es el contenido iconográfico de las obras. Por lo tanto, dejaremos fuera –entre otros muchos temas- sus pinturas y acuarelas de ese mismo periodo sobre temática africana y afroamericana, además de las numerosas pinturas mexicanas que realizará a partir de la década de los 40, entre las que sobresalen los retratos, los desnudos y las dedicadas a la arqueología y al Istmo de Tehuantepec.

En un segundo bloque, atenderemos a la labor de Covarrubias como muralista, centrándonos para ello en las que, a nuestro parecer, constituyen unas de sus mejores obras: los seis murales que realizó para la Exposición Internacional de San Francisco – también conocida como del Golden Gate- de 1939. Estos son, en realidad, los únicos de sus murales que incluyen una parte dedicada a Asia-Pacífico que se completa, como veremos más adelante, con América, el tema principal, aunque no exclusivo, de los murales de Covarrubias.

Por último, repasaremos también el corpus de bocetos y dibujos realizados por Covarrubias. Muchos de ellos son, en realidad, material preparatorio para obras que ya hemos tenido ocasión de comentar en estas páginas, pero existen también muchos otros que tienen un carácter independiente o que cumplieron otras funciones diferentes del carácter predatorio, como pueden ser sus materiales de estudio y con función docente y científica o los dibujos de viajes.

Covarrubias, pintor de caballete

Como adelantábamos, Miguel Covarrubias fue un prolífico pintor de caballete a lo largo de casi toda su vida, pero esta actividad ha quedado eclipsada por muchas de sus otras múltiples facetas, en parte porque estas pinturas y acuarelas eran, a menudo, o bien complementarias o materiales preparatorios para otros formatos (ilustraciones de libros o revistas) o, especialmente durante su última época, retratos y escenas costumbristas de eminente carácter comercial. No es este el caso de las que aquí estudiaremos, ya que, a principios de la década de los 30, Covarrubias realizó un conjunto bastante numeroso de pinturas de temática asiática, como resultado de su viaje a Bali y su primera vuelta al mundo. Este conjunto se compone especialmente de pinturas de temática balinesa, pero incluye también ejemplos de Japón, China, Filipinas, Java y otros lugares del Sudeste asiático.

Un buen conjunto de estas pinturas fueron expuestas en una exposición monográfica realizada en la Valentine Gallery⁵⁸⁶ de Nueva York, que constituiría la presentación de sociedad de Covarrubias como pintor, exponiendo frecuentemente a partir de aquel momento.⁵⁸⁷ Entre el 18 y el 30 de enero de 1932 se expusieron 32 pinturas, acuarelas y dibujos de Covarrubias en la galería neoyorkina, eminentemente de temática balinesa, pero también se incluyeron varias escenas javanesas y unas *sing song girls* chinas. Para el catálogo, Diego Rivera escribió un corto, aunque elogioso prólogo, que sorprendió a la crítica y que fue ampliamente citado, pero que, en realidad, poco decía sobre Bali o esta obra balinesa, y que se dedicaba a exaltar las cualidades de Covarrubias, especialmente en lo que refiere al “arte primitivo”, preconizando así los futuros intereses difusionistas de Covarrubias.⁵⁸⁸ Si bien la vaguedad de los títulos de las obras incluidas en la exposición no permite una identificación total de las mismas, gracias a algunas de las reseñas podemos concretar algunas de las piezas. Así, conocemos que en la exposición figuraron obras balinesas sobre mujeres, escenas de mercado, cosecha, baño, celebraciones religiosas y, sobre todo, de diferentes tipos de espectáculos teatrales (*Calon Arang*, *topeng*, *legong*, *djanger*, etc.).

⁵⁸⁶ La Valentine Gallery, fundada en 1926 por F. Valentine Dudensing, fue uno de los principales centros de presentación de arte contemporáneo –europeo y americano en Nueva York–, ayudando a la consagración de muchos artistas europeos en la escena neoyorkina, como Giorgio de Chirico, Vasily Kandinsky, Joan Miró, Piet Mondrian o Pierre Matisse, manteniendo un estrecho contacto con los círculos artísticos parisinos. En 1947, Dudensing y su familia cerraron la galería y se trasladaron a Francia, pero el legado de la Valentine Gallery todavía perdura gracias a que muchos coleccionistas y filántropos, que habían comprado obras en ella, abrieron más tarde sus propios museos o los donaron a instituciones artísticas.

⁵⁸⁷ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee, *Covarrubias in Bali*, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁸⁸ *Paintings, Water Colors, Drawings of Bali by Miguel Covarrubias*. Nueva York, Valentine Gallery, 1932.

La exposición fue vigorosamente anunciada⁵⁸⁹ y reseñada, recibiendo críticas mixtas; aunque se reconoció unánimemente el interés etnográfico de las piezas, los comentarios sobre los logros de Covarrubias como artista y pintor fueron más variados:

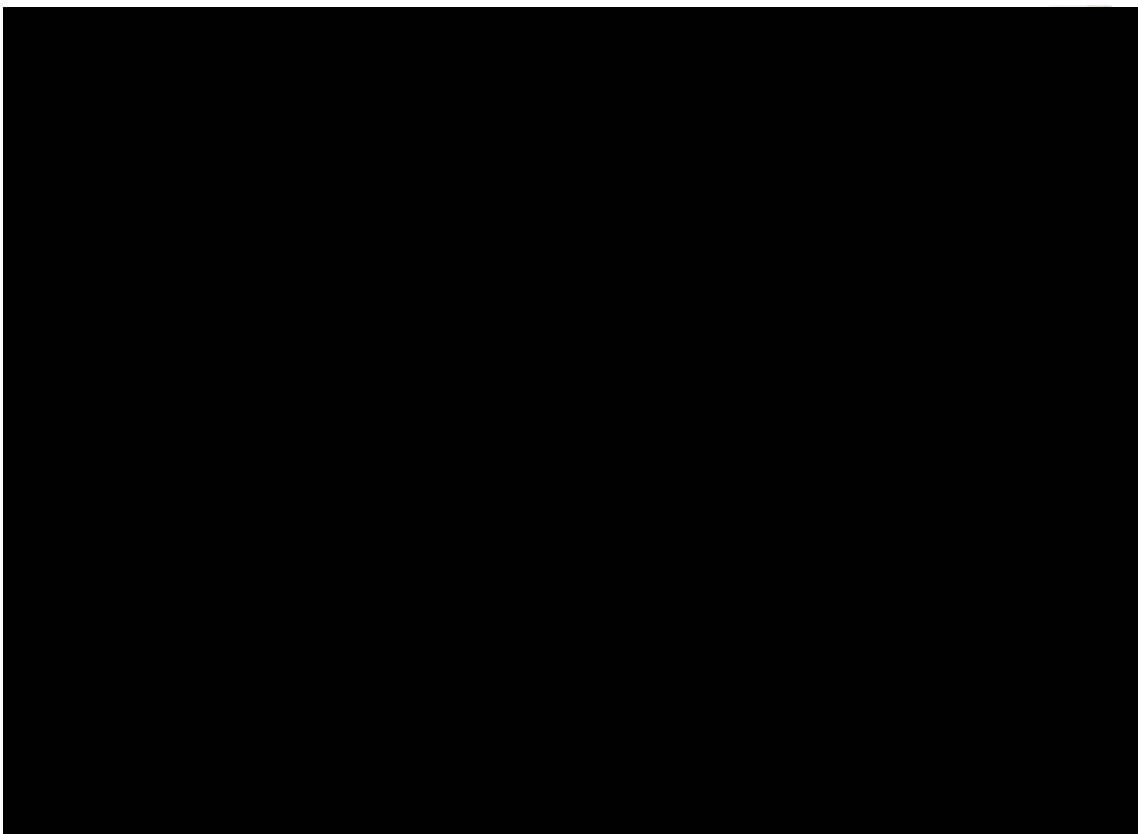
*Sin duda, estas pinturas contienen elementos de sátira, pero Covarrubias parece haber estado interesado principalmente en los problemas plásticos, sazonados de modos tropicales (...) ni, como puede insinuarse, es probable que las pinturas impresionen profundamente a muchos de nosotros. Mientras que una bien calculada plasticidad siempre salta a la palestra en los dibujos, y mientras que las características nativas (como los enormes cilindros que las encantadoras señoritas de Bali llevan en sus orejas) son entretenidas, pero no convincentes – como se ha dicho-, las imágenes a menudo parecen láminas de trajes más que reacciones libremente imaginativas por parte del pintor. El color de Covarrubias es centelleante. Curiosamente, uno puede sentir, en ocasiones, que hay más color en el trabajo en blanco y negro (...) A pesar de todo, estas imágenes no conmueven enormemente al espectador. Están interesante e inteligentemente forjadas, pero la emoción parece llegarnos enrevesadamente. No permiten que el esplendor de la escena fluya.*⁵⁹⁰

Covarrubias (...) ha regresado recientemente de la isla de Bali, en las Indias Holandesas Orientales, con una serie de óleos y acuarelas decorativos que han sido puestos a la vista en la Valentine Gallery. En estas obras, el pintor ha buscado principalmente evadir sus manierismos anteriores y lograr una suerte de estilo propio. Generalmente, todavía muestra más destreza en el oficio que profundidad de pensamiento o emoción, pero que ha hecho un progreso considerable como artista queda de manifiesta en media docena de éstos, sus últimos trabajos. A juzgar por lo mejor de las pinturas expuestas, el principal talento de Covarrubias no es para la decoración, sino para una especie de lirismo sobrio en el que el diseño se convierte simplemente en una criada del sentimiento intuitivo. Ciertamente, los más capaces de sus últimos lienzos (...) son aquellos en los que la intuición lírica es dominante. Si la mayoría de las otras imágenes de la exposición parecen al espectador más atractivas que satisfactorias, tal vez la razón sea que el artista las ha pintado con sus ojos y no con su corazón. Está

⁵⁸⁹ “At the Valentine Gallery, beginning next Monday, new work by the well known Mexican artist, Miguel Covarrubias, will be on view. (...) Studies of Balinese dancers, types and landscape will constitute the forthcoming exhibition.” “New View of Mexican Art”, *op. cit.*

⁵⁹⁰ “These paintings no doubt contain elements of satire, but Covarrubias seems to have been principally interested in plastic problems, spiced with tropical manners. (...) nor, it may be hinted, are the paintings likely to impress many of us as profound. While a well-considered plasticity is always to the fore in the designs, and while native traits (such as the huge cylinders that the charming ladies of Bali wear in their ears) are entreatingly, not to say convincingly, reported, the pictures often resemble costume plates more than freely imaginative reactions on the part of the painter. Covarrubias’ color is coruscating. Oddly enough, one may sometimes feel that there is more color in the black and white work. (...) All the same, these images do not greatly still the beholder. They are interestingly and intelligently wrought, but emotion seems to reach us circuitously. The splendor of the scene is not permitted to sweep all before it.” Jewell, Edward Alden. “Covarrubias in the tropics”, *The New York Times*, 21 de enero de 1932, pp. 10 et ss.

*indicado que si alguna vez Covarrubias pintara con su corazón su obra podía expresar una noble ternura, ya fuera estado de ánimo era humorístico o serio.*⁵⁹¹



A pesar de las críticas no siempre halagüeñas, lo que parece claro es que la esta exposición constituyó un punto de inflexión en la vida de Covarrubias, haciéndole pasar de caricaturista a pintor.⁵⁹² Un crítico alabó este salto, así como su tratamiento del color, aunque, advertía que quizás se tratase únicamente de una fase:

En Bali (...) el artista deja de hacer caricatura. Se convierte en un pintor coherente. Su color es todavía mexicano. Cuando se viaja, siempre se lleva algo contigo, y Miguel se llegó su ya estilizado sentido del color. Difícilmente hubiera podido ser de otro modo. (...) Casi se convierte en clásico. Toma los bailarines javaneses, los príncipes, las bañistas, los actores, y les canta un himno en color que está ordenado con toda la severidad de sus propios rituales implacables. (...)

⁵⁹¹ “Covarrubias (...) has recently returned from the island of Bali, in the Dutch East Indies, with a number of decorative oils and water colors which have just been placed of view at the Valentine Gallery. In these works the painter has mostly sought to evade his former mannerisms and achieve something of a style of his own. He still generally shows more dexterity of craft than depth of thought or emotion, but that he has made considerable progress as an artist in manifested in half a dozen of these, his latest works. To judge from the best of the paintings on display, Covarrubias’ chief talent is not for decoration, but for a kind of sober lyricism in which design becomes merely a handmaiden of intuitive feeling. Certainly the ablest of his recent canvases (...) are those in which lyrical intuition are dominant. If most of the other pictures in the exhibition seem to the spectator more engaging than satisfying, perhaps the reason is that the artist has painted them from his eyes rather than from his heart. It is indicated that should Covarrubias ever paint from his heart his work could express a noble tenderness whether his mood were humorous or serious.” Recorte de periódico sin identificar, AMC, sin numerar.

⁵⁹² Williams, Adriana y Chong, Yu-Chee, *Covarrubias in Bali, op. cit.*, p. 69.

*Se trata de una fase interesante en una carreta que hasta el momento ha estado referida a los aspectos más alegres de la vida. Quizás, usando una de las palabras de moda, sea un interludio. De cualquier forma, es imposible pensar que hayamos dicho adiós al caricaturista para siempre.*⁵⁹³

Uno de los problemas principales –que aquí intentaremos subsanar- del estudio de Covarrubias como pintor es no solo la inexistencia de una bibliografía preexistente, sino los múltiples errores y arbitrariedades cometidos durante las catalogaciones previas; no solo a muchas obras se han otorgado nombre muy diferentes según el autor del libro, sino que, en muchos casos, estos han condicionado erróneamente la clasificación geográfica e iconográfica de las mismas, existiendo incluso confusiones de género. Por otra parte, estas obras han sido datadas, sin demasiada justificación, automáticamente como del año 1934 –en el caso de las obras balinesas- o como de 1930 –en el caso de las no balinesas-. Si bien, en algunos casos, esta datación podría ser acertada, debe tenerse en cuenta que una buena parte de esas obras fueron ya dadas a conocer en la citada exposición de la Valentine Gallery de 1932 y un artículo publicado en *Vanity Fair* que data del mismo año,⁵⁹⁴ por lo que necesariamente datan de entre 1930 y 1932;⁵⁹⁵ por otra parte, con la fecha de 1934 se infiere que estas obras fueron realizadas *in situ* en Bali, pero su realización bien podría haberse producido en fechas posteriores y ya en suelo americano, siendo –y no en todos los casos-, la única fecha definitiva como límite la de la publicación de *Island of Bali* en 1937. Los catálogos de otras exposiciones y las ilustraciones de artículos permiten acotar la datación de alguna obra más.⁵⁹⁶ Y, a pesar de ello, existen algunas obras en las que el trazo, el color y la solución plástica es tan diferente de las que con seguridad se realizaron en torno a la estancia balinesa que bien podrían tratarse de encargos posteriores de carácter más comercial. En cuanto a las obras de temática no balinesa, siguiendo estos mismos principios, no hay nada certero que pueda datarlas en el año de 1930; lo lógico sería que hubiera sido producidas poco tiempo después de la visita a los respectivos lugares, pero su realización bien pudo haberse dilatado más en el tiempo;

⁵⁹³ “In Bali (...) the artist quit caricaturing. He becomes a straight painter. His color is still Mexican. When you go travelling you always take something with you, and Miguel took his already stylized color senses along. It could hardly have been otherwise. (...) He almost becomes classic. He takes the Javanese dancers, princes, bathers, actors and sings a hymn to them in color that is ordered with all the severity of their own implacable rituals. (...) It is an interesting phase in a career that has hitherto been concerned with the gayer aspects of life. Perhaps, to use one of the words in current use, it is an interlude. At any rate, it is impossible to think we have said good-bye to the caricaturist forever.” “A Gifted Mexican in Bali. Miguel Covarrubias Shows Paintings From the Dutch East Indies”, *The New York Sun*, 23 de enero de 1932.

⁵⁹⁴ Morand, Paul, “Bali, or paradise regained”, *op. cit.*

⁵⁹⁵ Según Adriana Williams, Covarrubias realizó las obras de la exposición de vuelta a casa, en el invierno de 1931-1932; no obstante, creemos bastante posible que Covarrubias realiza algunas de ellas durante su estancia o durante el viaje de vuelta. “Miguel began transforming his sketches into gouache and oil paintings on the crossing home that Winter.” Williams, Adriana y Chong, Yu-Chee, *Covarrubias in Bali, op. cit.*, p. 69.

⁵⁹⁶ En enero de 1936, el gouache Balinese Dancers se exhibió en la exposición “Dance in Art” del Brooklyn Museum. En marzo de 1936, seis de sus obras balinesas se exhibieron en la 15ª Exposición Internacional de acuarelas, pasteles, dibujos y monotipos del Art Institute de Chicago. Williams, Adriana y Chong, Yu-Chee, *Covarrubias in Bali, op. cit.*, p 35.

esta cronología únicamente puede acotarse para aquellas que fueron utilizadas en artículos o exhibidas en exposiciones.

A nuestro parecer, las obras que gozan de un aspecto más “caricaturesco” son las más tempranas en el tiempo, y pertenecen al marco temporal de 1930-1932, pues concuerdan tanto con la gama cromática como con las soluciones plásticas que Covarrubias adoptaba en aquel momento; las más estilizadas, más similares a las ilustraciones de *Typee* y de *Island of Bali* datarían de un momento posterior, de 1932-1934, aunque es posible que algunas sean posteriores. En nuestro análisis intentamos acotar lo más posible estas dataciones, corrigiendo, cuando sea posible, los errores que se cometieron en la bibliografía preexistente, y marcando como aproximadas aquellas de cronología indatable.

En cuanto a técnicas y procedimiento, cabe destacar que, como pintor, Covarrubias seguirá unas estrategias similares a las que adoptará en otros campos. En primer lugar, realizará abundantes bocetos de diversos potenciales sujetos: primero, de una forma muy burda, y después, traspasando estos trazos-guía a su característico estilo plástico. A partir de estos elementos aislados, Covarrubias irá elaborando una composición compuesta por varios ejemplos o personajes, a la que después añadirá más detalles, antes de pasarla a color. Algo que diferencia las pinturas balinesas del resto de sus ilustraciones a color, en especial de las de tipo etnográfico que realizará años más tarde, es que en este caso casi todas las figuras y elementos son trasposiciones del natural, y no meras copias de fotografías o documentos. Por lo general, y en esto se aprecia cómo Covarrubias es un pintor incipiente, procedente del mundo de la ilustración, Covarrubias crea composiciones sencillas con poca profundidad espacial y poco o mal uso de las líneas de figura. En general, se trata de primeros o medios planos, en los que la representación de una figura es la absoluta protagonista de la obra. No obstante, esto no le impedirá, como tendremos ocasión de ver, crear composiciones más elaboradas y con diferentes niveles de profundidad espacial. En cuanto a su adscripción formal, se tratará esencialmente de pinturas de tono realista, con cierta concesión a la abstracción y bastante relación con la caricatura, realizada esta desde un tono amable y no de denuncia.



Sin título (c.1930-1937). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5131)

En lo que refiere a las técnicas pictóricas utilizadas, cabe destacar que Covarrubias no sintió predilección por una en concreto, adecuándose a las circunstancias y posibilidades de cada momento –Covarrubias es, ante todo, un pintor utilitario-, y combinándolas en

muchas ocasiones; así, el mexicano utilizará óleo, gouache, acuarela, lápices de color y diferentes tintas sobre una variedad de soportes como el lienzo, el cartón o la masonita.

En cuanto a la gama cromática utilizada en cada ocasión, resulta muy interesante ver cómo Covarrubias establece una gama cromática para cada una de las zonas geográficas representadas. Así, elegirá para Japón suaves tonos pasteles (verdes, rosas, celestes), a juego con las vestimentas y maquillajes de las *maikos*, mientras que ligará Java a los tonos marrones de la piel de los javaneses, pero, especialmente, al dorado de sus prendas y atavíos más espectaculares. En cuanto a Filipinas, combinará el tono amarronado de los tagalos con el imponente verde selvático de su vegetación, combinado con los tonos vivos (rosas, azules...) de la vestimenta típica. Lógicamente, será en Bali en donde desarrolle unos esquemas más elaborados del color, aunque en la paleta prevalecen los tonos marrones, amarillentos y verdosos, que resuenan con los estruendosos cartujos, rosas, blancos y dorados que aparecen en las diferentes prendas y adornos corporales. Los colores como los rojos puros o el azul aparecen en contadas y selectas ocasiones, poseyendo los cielos y aguas de Bali representadas por Covarrubias una suerte de tono celeste, apagado, como si acaso se encontrasen en un permanente estado nuboso o de tormenta. Por su parte, los verdes oscuros, selváticos, se limitan casi únicamente a la vegetación, mientras que la mayoría de pareces y elementos domésticos se presentan en ocre.

Bali

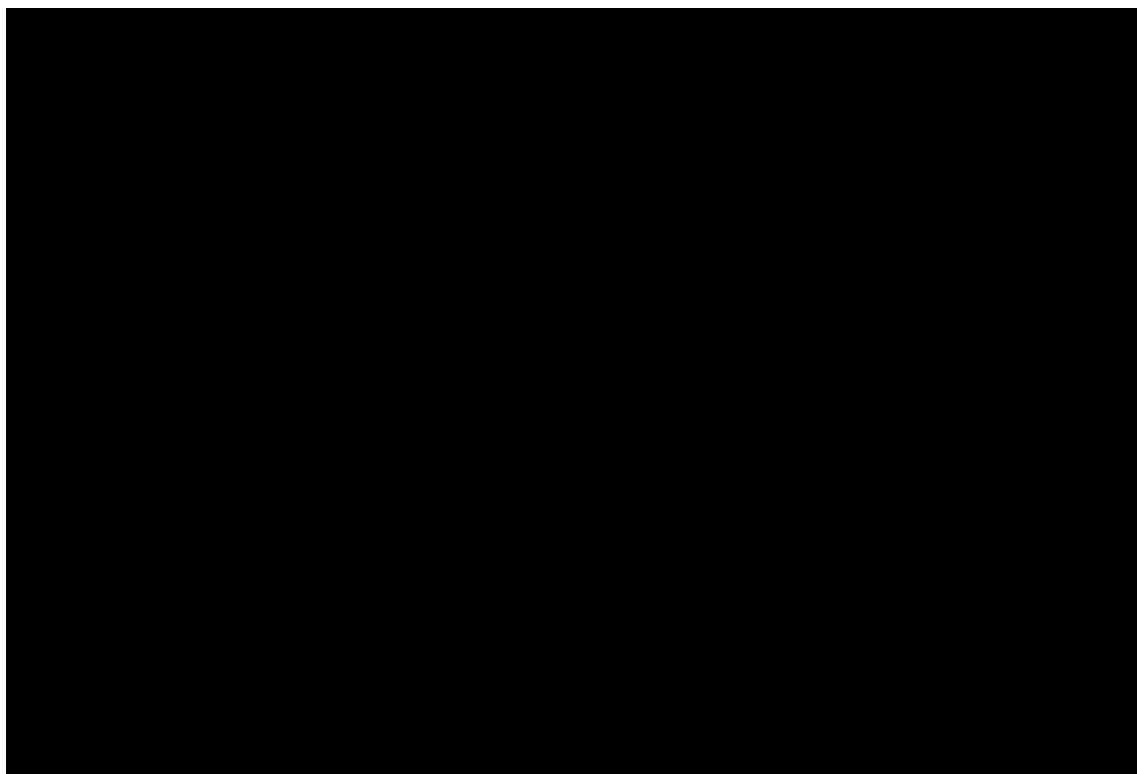
Son pocos los autores que han escrito textos relevantes sobre Covarrubias cuando pintor; cuando éstos aparecen, lo hacen siempre como breves pasajes dentro de otras mucho más genéricas, y haciendo únicamente referencia a la pintura de temática balinesa. Un buen ejemplo de ello son las palabras de Sylvia Navarrete, que intentan explicar algo de la iconografía y las soluciones plásticas adoptadas por Covarrubias:

(...) plasma las selvas vírgenes, los momentos cotidianos de los bohíos, la vida de las cabañas donde los hombres se dedican a la pesca y a la preparación de las danzas guerreras, y las mujeres a las labores domésticas y a la ceremonia del peinado y del teatro amoroso. Las siluetas delineadas en el centro de la imagen por negros, grises y sepías, se funden con la vegetación de colores dominados por los ocre, sienas y tierra quemada. Incluso los fondos parecen estar recortados por las siluetas de las palmeras, árboles y magüeyales dentro de monocromáticos celajes. En el juego de las líneas y las sombras, el valor radical es lo sugerente. La serenidad de los rostros y el hieratismo de las actitudes, la factura de la vegetación del fondo que combine cierto aire tieso y exuberante, imprimen al dibujo una atmósfera poética y una incauta permanencia intemporal. La dulzura sintética, el erotismo difuso, la manifestación de estados de ánimo evocan el realismo naturalista de la pintura costumbrista que Covarrubias enriquece de una primorosa proyección del pensamiento mágico balinés. Algo del Aduanero Rousseau se siente en la naïv y prístina descripción del pueblo balinés. Aplicando las virtudes de la observación empírica a la práctica científica. Covarrubias

*extrae un testimonio a la práctica científica. Covarrubias extrae un testimonio estético y humanitario a la vez.*⁵⁹⁷

Uno de los escasos análisis interesantes resulta el realizado por Yu-chee Chong en *Covarrubias in Bali*, que, aunque breve, sirve para ubicar el lugar de Covarrubias dentro de la pintura balinesa de aquel periodo, así como para establecer relaciones formales entre la pintura de Covarrubias y de otros artistas, como Walter Spies, Diego Rivera, o incluso con la pintura tradicional balinesa.⁵⁹⁸ Según Chong, por ejemplo:

*el mismo arte del artista estuvo sorprendentemente poco afectado por la cultura que adoptó temporalmente, con la excepción de las imágenes directamente relacionadas con el libro *Island of Bali*. En estas ilustraciones, para haber habido una intención consciente de subrayar la “balinesidad” de sus modelos. Para ello, el artista adoptó el llamado “estilo elongado” (...) Claire Holt (...) observó que tanto Covarrubias como Spies tendieron a adelgazar las figuras en sus pinturas balinesas, como reconocimiento al esbelto físico de los asiáticos y como oposición a sus propias estructuras corpulentas.*⁵⁹⁹

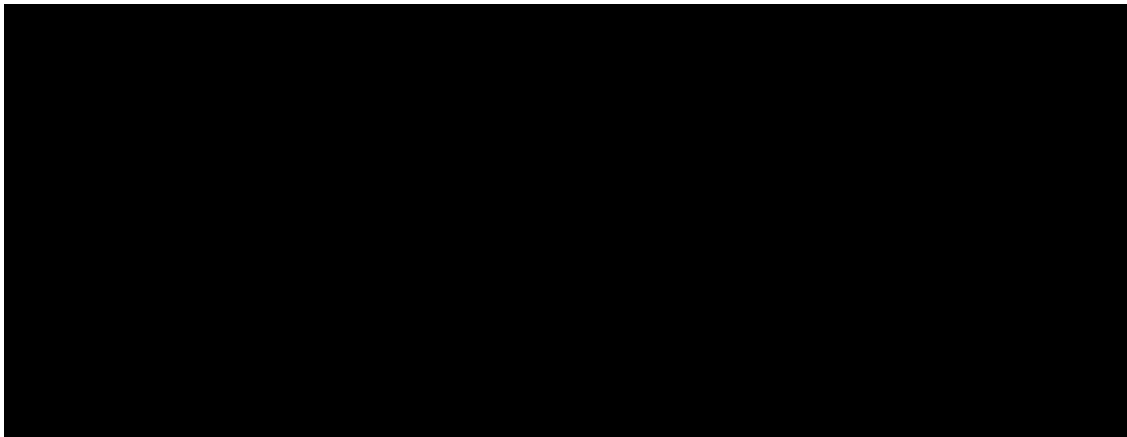


Tanah Bali. Acuarela y gouache. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.

⁵⁹⁷ García-Noriega y Nieto, Lucía. (coord.). *Miguel Covarrubias: homenaje*, op. cit., p. 47.

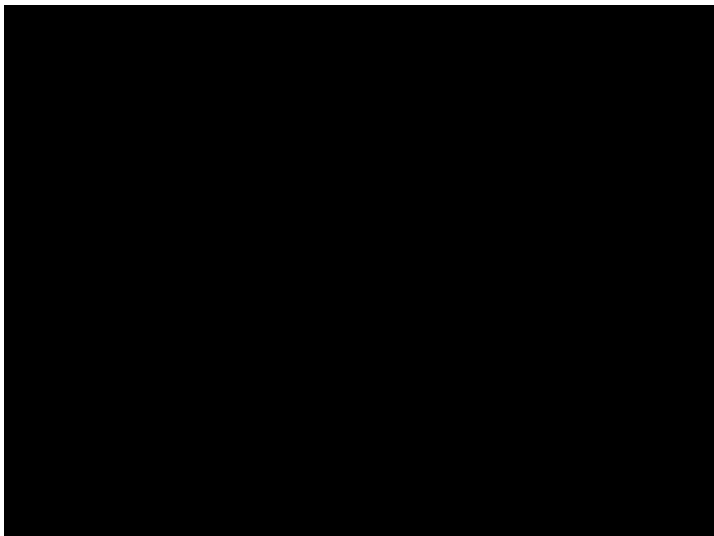
⁵⁹⁸ Williams, Adriana y Chong, Yu-Chee, *Covarrubias in Bali*, op. cit., pp. 59-69.

⁵⁹⁹ “the artist’s own art was remarkably unaffected by the culture he temporarily adopted, with the exception of images relating directly to the Island of Bali book. In these illustrations, there seems to have been a conscious intention to enhance the “Balineseness” of his sitters. To this end, the artist has adopted the so-called “elongated style” (...) Claire Holt (...) has observed that both Covarrubias and Spies tended to attenuate figures in the paintings of Bali in recognition of the Asians’ slim physique as opposed to their own bulkier frames.” *Ibíd.*, p. 59.



A la izquierda, mapa de Bali publicado en las guardas de *Island of Bali*; a la derecha, mapa de Bali publicado en *Time* (“*Mexican Covarrubias in Dutch Bali*”, op. cit.)

En el caso de las pinturas sobre Bali, hemos querido comenzar nuestro análisis por uno de los varios mapas pictóricos que Covarrubias realizó sobre Bali, y que, junto al publicado en la revista *Life*⁶⁰⁰ y que analizamos en un apartado anterior, es el más complejo de ellos. Este mapa, que comparte el perfil de la isla y las características principales tanto con el presentado en *Life* como que el aparecido entre las guardas del libro *Island of Bali*⁶⁰¹ –más sencillo-, fue ya mencionado en su análisis cartográfico por Mónica Alejandra Ramírez.⁶⁰² Se trata de una vista aérea a color de la isla y de la vecina Nusa Penida, en la que se combinan los elementos geográficos con otros pictóricos, de tipo económico, cultural, y mitológico. Así, se representan los principales volcanes, ríos, lagunas, carreteras y poblaciones –Bueleleng/Singaradja, Jembrana, Karangasem, Bangli, Tabanan, Gjanya, Klungkung, Besakih y Denspasar- de la isla, representándose con gran cuidado las terrazas con cultivos de arroz. En la zona noroeste de la isla, figuran algunos animales de la fauna local, como el cerdo o el tigre y el cocodrilo marino –extintos en el momento actual-, o la tortuga, situada en la zona del Océano Índico en la que se combina con algunas criaturas de la mitología local. En el norte de la isla, un carguero blanco se aproxima a la capital colonial de Bueleleng, mientras que en la zona sur aparecen varias barcas tradicionales de pescadores. Completa la escena un gran rótulo en el que puede leerse “Tanah Bali” (“la Tierra de Bali”).



Mario dancing the kebyar (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel. Covarrubias in Bali, op. cit., p. 102.

⁶⁰⁰ Mexican Covarrubias in Dutch Bali”, op. cit., pp. 46-51.

⁶⁰¹ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1937, guardas.

⁶⁰² Ramírez Bernal, Mónica Alejandra. “El Océano como Paisaje...”, op. cit., pp. 44-48.

El resto de pinturas de temática balinesa corresponden, esencialmente a representaciones humanas y de algunos objetos representativos –como ofrendas y marionetas-, ya sea en solitario o integradas en complejas escenas aldeanas. La gran mayoría de personajes representados permanecen en el anonimato, pero se encuentran algunas excepciones. Por ejemplo, Covarrubias también realizó un gouache del famoso bailarín I Mario,⁶⁰³ al que también representó en su libro y filmó en sus películas. A diferencia de la versión aparecida en *Island of Bali*⁶⁰⁴ y de otros bocetos relacionados, en esta ocasión se presenta a Mario en una composición más vertical, y con un tono notablemente más caricaturesco que en la refinada versión del libro; en el gouache, Mario aparece sentado y bailando su característico *kebyar*,⁶⁰⁵ luciendo delicados brocados dorados en la faja y el abanico. Relacionadas con esta pintura, se conservan también un dibujo a lápiz y una página con bocetos a lápiz conservada en el AMC.⁶⁰⁶



A la izquierda, Mario Dancing Kebyar (c.1930-1934). Gouache sobre papel (Colección particular); a la derecha, Sin título (c.1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5158).

⁶⁰³ I Ketut Mario (1897-1968), también conocido como Mario e I Maria fue un famoso bailarín balinés que adquirió gran notoriedad tanto dentro como fuera de la isla. Nacido en una familia humilde de Denpasar, pronto el núcleo se trasladó a Tabanan, en donde entraron al servicio del Rajá de Kaleran, quien vio el talento del joven Mario y lo animó a iniciarse en el mundo de la danza. Comenzó su carrera en el gong Pankung de Tabanan, antes de trasladarse al gong de Belaluan, donde se hizo muy famoso entre el público extranjero. Aunque enfermó gravemente y dejó de bailar a mediados de la década de los 1930, más adelante realizaría giras por Europa y Estados Unidos.

⁶⁰⁴ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., p. 214.

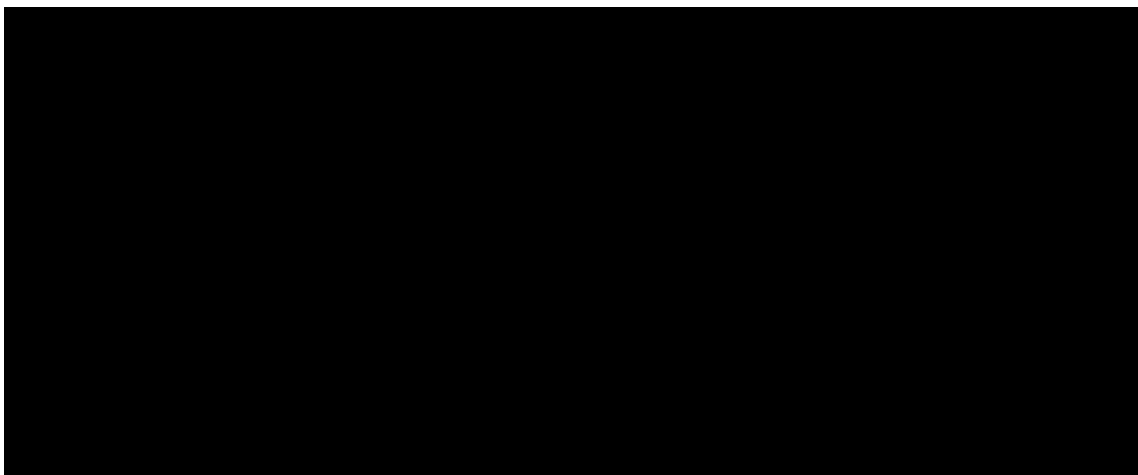
⁶⁰⁵ El *kebyar* es un tipo de baile ideado por Mario que “combinaba la austera virilidad de las danzas heroicas con la delicadeza del legong”. La novedad consistía en que se realizaba sentado, moviendo únicamente torso, brazos y manos, y concentrándose en la expresión facial. Para más información, véase Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., pp. 248-251.

⁶⁰⁶ AMC, n° 5158.



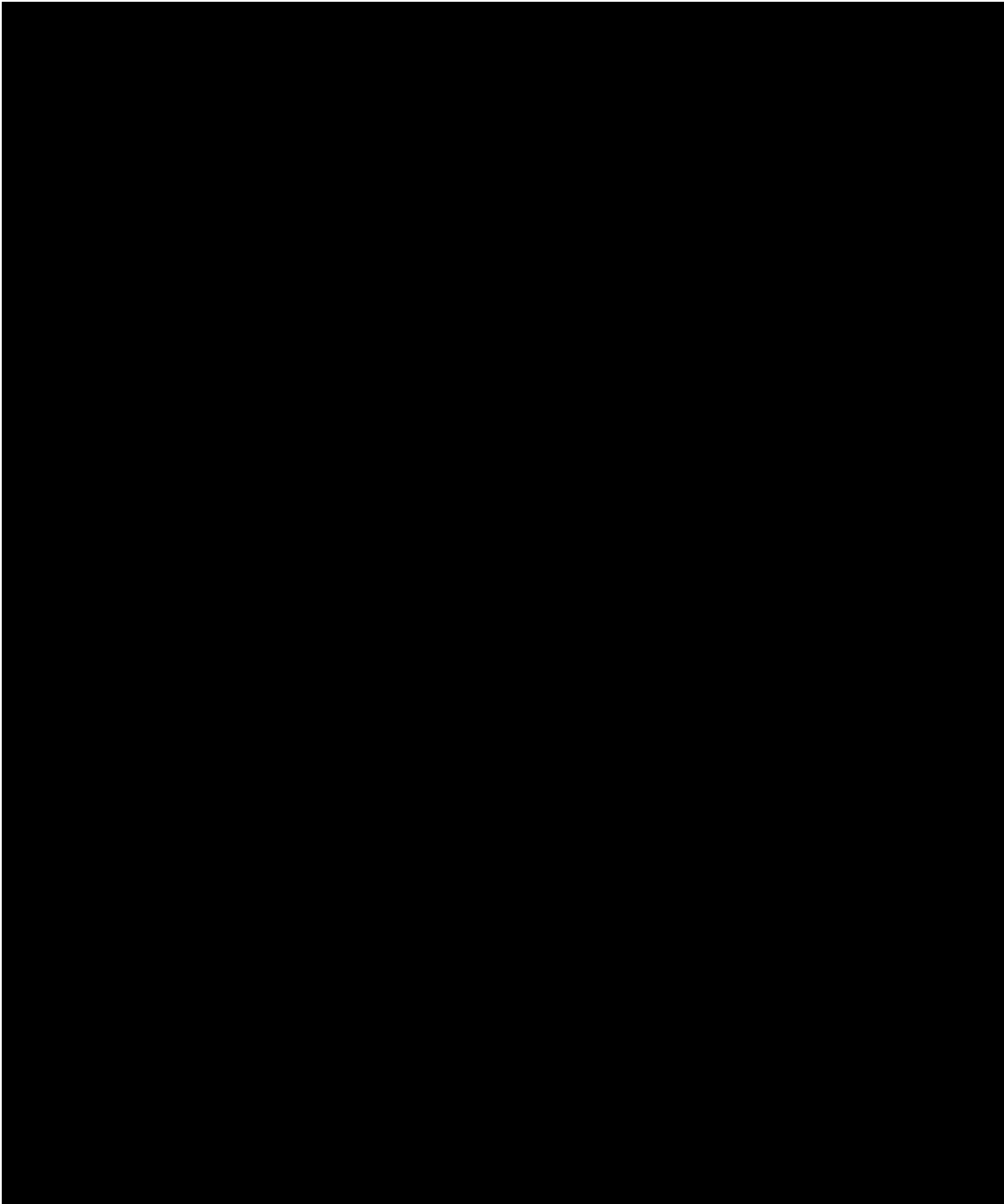
A la izquierda, Portrait of Ayu Ktut (c. 1934-1936). Óleo sobre lienzo (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 86): a la derecha, Retrato de Ayu Ktut (c. 1931-1934), Gouache (Colección particular).

Otro de los personajes más representados es el de la bailarina Ayu Ktut, cuyo retrato, tocado con un pañuelo rosa, sirvió para la célebre portada final de *Vanity Fair* en 1936. La bailarina es protagonista de, al menos, dos pinturas, en las que aparece con un característico turbante rosa, siempre anudado de la misma manera. Probablemente, debido a la menor serenidad de los trazos, el primero de ellos sea el que la bailarina aparece representada hasta la altura del pecho, en un interior doméstico, mientras que la mayor elongación del cuello –en unas proporciones menos realistas que las de la portada de *Vanity Fair*–, parece sugerir que el retrato ubicado en un exterior selvático sea algo posterior. Existen también una serie de bocetos relaciones con este popular retrato, así como una litografía del mismo.



A la izquierda, Head of Ayu Ktut (c. 1934-1936). Lápiz sobre papel (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 107); en el centro, Women with headcloth (c.1930-1936), Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias. Sketches: Bali – Shanghái, op. cit., p. 50); a la derecha, Ayu Ktut (c. 1936), carboncillo sobre papel (Colección Casa Museo Luis Barragán).

Muy pocos otros personajes aparecen identificados o lo suficientemente individualizados como para poder afirmar que se trata de retratos particulares. Una excepción es la balinesa Ni Chiblum, que aparece sentada en un interior; existe una versión muy colorida y serena, en la que la mujer lleva el cabello decorado con una flor y se aprecia el entramado del fondo, pero también una más esquemática y de coloración más pobre, en la que la mujer aparece ladeada y sin la flor en el cabello. Relacionados existen también varios bocetos, con mayor o menor detalle.



Arriba a la izquierda, Ni Chiblum, Bali (c.1932-1936). Acuarela sobre papel (Covarrubias in Bali, op.cit., p. 80); a la derecha, Sin título (c.1931-1936). Acuarela sobre papel (Colección particular). Debajo, a la izquierda, Untitled, seated Balinese woman (1937). Tinta sobre Papel. Harry Ransom Center, University of Texas at Austin; en el centro Market Woman II (c.1931-1937), Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias.

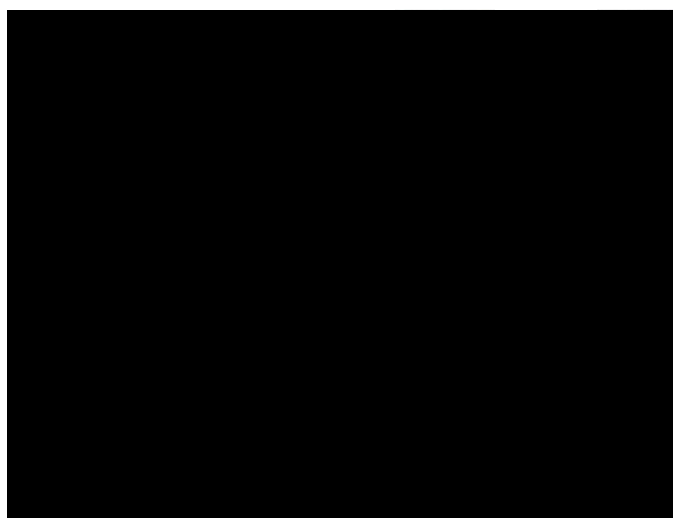
Sketches: Bali – Shangháí, op. cit., p. 40); *a la derecha*, Sin título (c.1931.1937), lápiz sobre papel (AMC, n° 5045).

Asimismo, existen otros retratos en los que se conoce la identidad de la retratada pero que se tratan, sin duda, de representaciones bastante individualizadas, como es el caso del gouache “Lady of high caste wearing gold subang”. Como indica su título, este representa a una joven de alta casta sobre un fondo azul, luciendo faja, una flor decorativa y grandes *subang* dorados en sus orejas, además de un elaborado peinado; relacionado se encuentra un boceto a tinta conservado en el AMC,⁶⁰⁷ que por su plástica pudo haber sido tentativo de inclusión en *Island of Bali*, y se trata, sin duda, de un retrato de la misma persona. Según Yu-Chee Chong, esta es una de las obras en las que Covarrubias demuestra una “extraordinaria síntesis de lo mexicano y lo balinés”, uniendo la herencia mexicana del artista con su inevitable amor por la caricatura.⁶⁰⁸



Lady of high caste wearing gold subang (c. 1937).
Gouache sobre papel (Colección particular)

Lo mismo podría decirse de la acuarela conocida como “Balinese woman face with headdress Gelung Agung”, en la que se representa, con gran detalle, a una mujer balinesa de ojos rasgados y entrecerrados (lo que nos lleva a datarla c. 1937), que porta el tocado conocido como *gelung agung* (literalmente, “gran moño”); se trata de una imagen idéntica, aunque coloreada, de la que se incluyó en *Island of Bali*.⁶⁰⁹ Aunque este tipo de tocados suelen ser muy elaborados, con múltiples piezas recubiertas de oro, y de gran tamaño, Covarrubias



Sin título (c.1937). Tinta sobre papel (AMC, n° 5022).

⁶⁰⁷ AMC, n° 5022.

⁶⁰⁸ Williams, Adriana y Chong, Yu-Chee, *Covarrubias in Bali*, op. cit., p. 59.

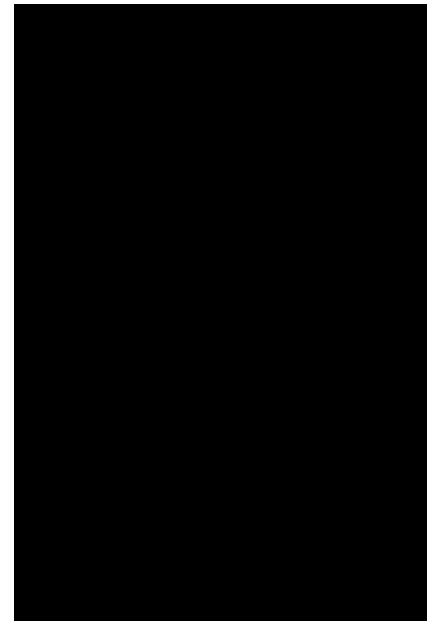
⁶⁰⁹ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 115.

representa aquí uno bastante sencilla, y lo colorea en colores naturales más que aludir al tradicional oro. En *Island of Bali*, Covarrubias describe detalladamente este tipo de tocado, describiéndolo como “la diadema que usan las novias de la nobleza”:

*La gelung agung es una enorme corona de flores frescas; ramitas de jardín, sandat y bunga gadung, combinadas con flores de oro batido monadas sobre resortes que vibran al menor movimiento de la cabeza- Con una mezcla de tizne y aceite, se obtiene una hermosa frente delineadas por un arco elevando que desciende sobre las sientes. Pequeños botones de acacia o pétalos amarillos se pegan cuidadosamente formando una hilera sobre el área teñida para acentuar el contorno del rostro. Se conocen como trangana, que quiere decir “constelación”.*⁶¹⁰

Balinese woman face with headdress Gelung Agung (c.1937). Lápices de colores, tinta, y acuarela sobre papel. (Museo del Estanquillo).

Como puede apreciarse, las mujeres son las grandes protagonistas de las pinturas balinesas de Covarrubias, y el artista realiza, a partir de sus cuerpos, rostros y movimientos, buenos estudios artísticos y anatómicos. Un tipo de figura que se repite bastante habitualmente dentro de este tipo de obras, y que se reiterará en su posterior obra sobre el istmo de Tehuantepec, es la figura de la bañista, que le permite ahondar en el motivo de la belleza femenina bajo una excusa etnográfica. Existen numerosas pinturas que abordan este tema, utilizando diferentes soluciones. Un ejemplo temprano es una escena selvática de baño, en la que un grupo de mujeres se largos cabellos se acicalan a la orilla de un río o lago, mientras que una cuarta nada en el fondo. Por la plástica utilizada, muy similar a la de *Typee*,⁶¹¹ debemos entender esta pintura como temprana (c.1931-1935); de hecho, la fisonomía de las mujeres, con un pelo esponjado y unas formas

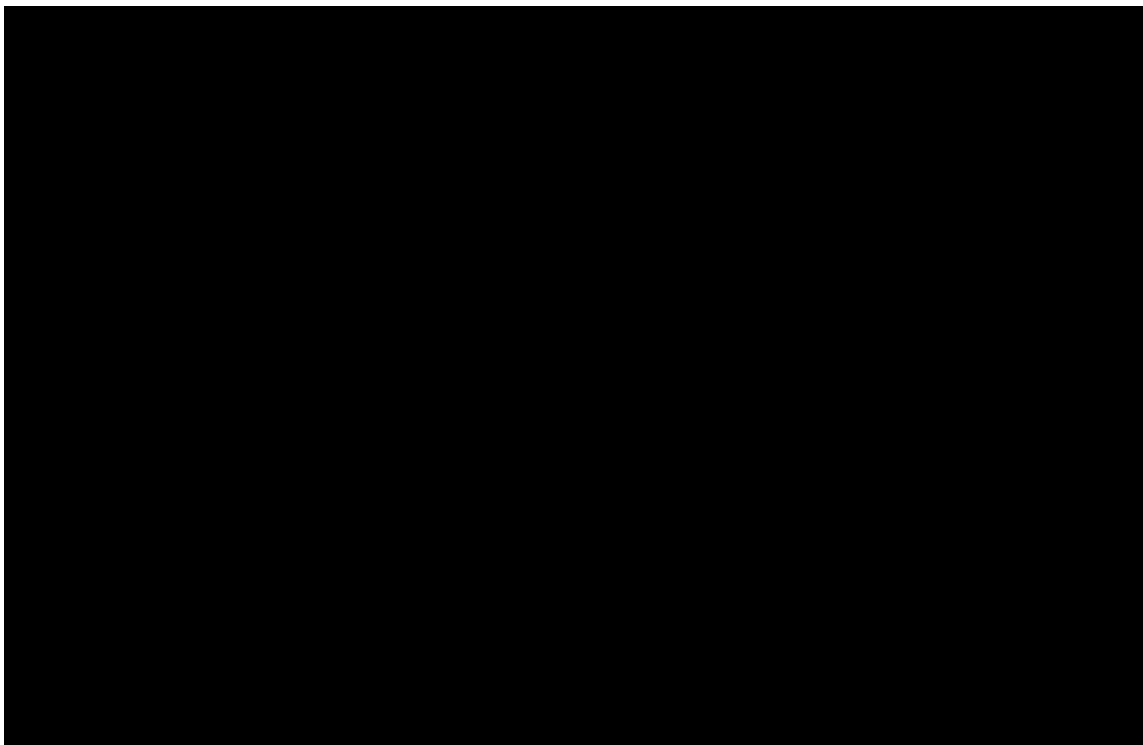


Two girls Bathing (c.1932). Óleo sobre lienzo sobre masonita. (Colección Sucesión de Robert Brady).

⁶¹⁰ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., pp. 116-117.

⁶¹¹ Melville, Herman. *Typee*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1935.

más rotundas, ha hecho que en muchas ocasiones se considere esta obra como una ilustración descartada de *Typee*; si bien no hay pruebas de lo contrario, un boceto relacionado, con formas más sinuosas, así como la vegetación del fondo, nos indica a pensar que esta pudo tratarse de una obra genérica,⁶¹² concebida como muestra de belleza femenina que finalmente se terminó como balinesa. Covarrubias realizó múltiples escenas de baño. En la mayoría de ellas, las bañistas aparecen de espaldas, destacándose sus perfiles a contraluz, pero existen algunas excepciones tempranas, que le permiten recrearse en las expresiones y aptitudes propias del baño, como la escena mencionada o el óleo *Two girls Bathing*. De similar cronología, en el que una joven se estira en un paisaje de laguna o río similar, mientras que otra aparece, en el fondo, representada de espaldas. Estos dibujos guardan relación con los estudios de desnudos frontales que Covarrubias realizará durante los últimos años de su vida, pero aquí la anatomía femenina está resuelta de una manera más caricaturesca que realista.



A la izquierda, *Bathing in the river* (c.1932-1935). Gouache y acuarela sobre papel. (Covarrubias in Bali, op.cit. p. 72); a la derecha, Sin título (c. 1932-1935). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5027).

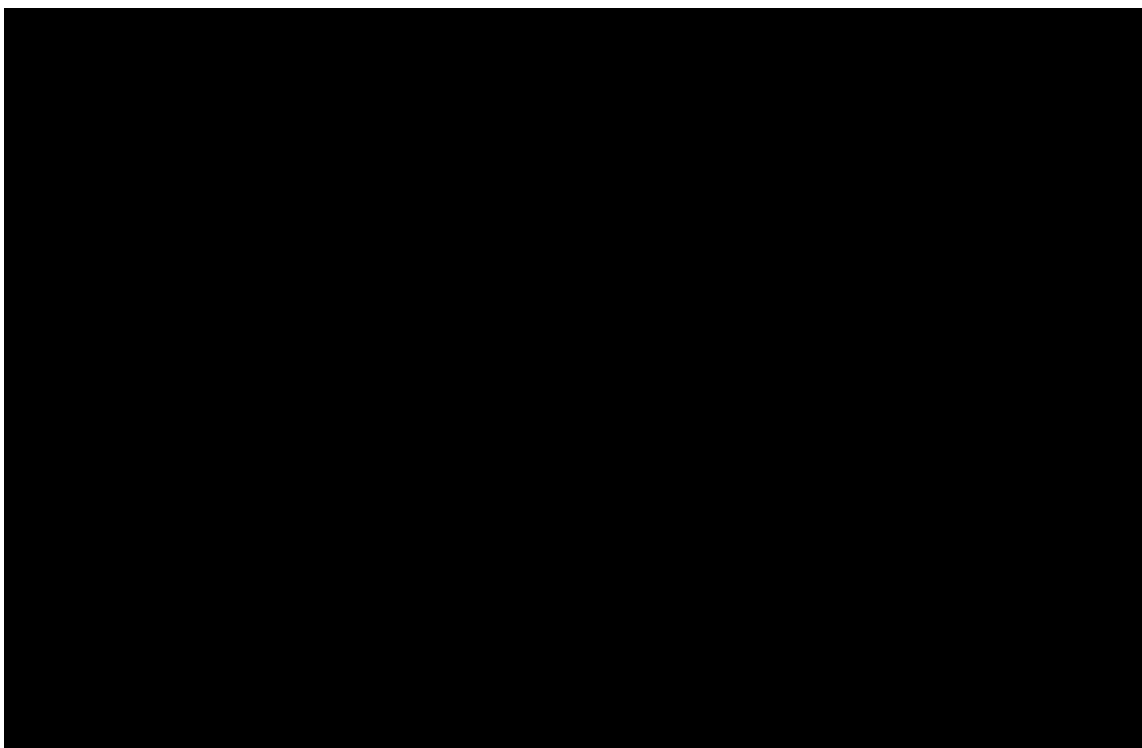
Como Covarrubias advierte:

El lugar destinado al baño generalmente es un paraje fresco a orillas del río, que fluye cerca de la aldea sombreadas por bambucales, donde hombres y mujeres separados en modestos grupos acuden a bañarse todo el santo día en sus pardas aguas. Algunas aldeas cuentan con lugares especiales para el baño, con

⁶¹² No debemos olvidar que Covarrubias realizó las ilustraciones de *Typee* durante su segunda estancia balinesa, y que es más que probable que nunca llegase a visitar las islas Marquesas y obtuviera la inspiración para este tipo de escena cotidianas directamente de la vida en Bali.

*surtidores de fantasía, paredes bajas de piedra labradas y compartimentos separados para hombres y mujeres.*⁶¹³

En sus obras, Covarrubias representa ambos tipos de lugares. Si bien la mayoría corresponden a la escena natural aldeana, existen un par de pinturas que representan estos “lugares especiales”, a juzgar por el muro del fondo. Una de ellas es la pintura que, precisamente, dio lugar al dibujo que acompaña al pasaje del libro dedicado al baño,⁶¹⁴ y del que existe también un boceto previo que ya nos detuvimos en describir. En la misma, aparecen tres bañistas acicalándose: dos cerca del surtidor y una en la orilla, atándose la falda. Existe otra versión con una bañista difuminada por el agua que cae del surtidor.



A la izquierda, Sin título (c. 1937). Acuarela (Colección particular); a la derecha, Three Bathers (c.1937). Gouache sobre papel (Covarrubias in Bali, op. cit, p. 67).

Pertenece a esta categoría la que es considerada como una de las obras maestras de la pintura de Covarrubias, *Bather holding up her Kemban*, en la que, según Yu-Chee Chong, Covarrubias combina lo balinés con lo mexicano, produciendo una figura que recuerda a las concepciones más volumétricas propuestas de Diego Rivera.⁶¹⁵ Por su volumetría, seguramente se trata de un óleo cercano a 1937, en donde Covarrubias adoptó unas soluciones plásticas corporales similares. En la escena –de la que existen diferentes variaciones en lápiz, acuarela, óleo y gouache-, aparece una joven bañista en uno de estos entornos naturales, poblado de abundante vegetación –que es diferente en cada versión de la escena-, sosteniendo entre sus brazos su *kemban* o *kanbem* –palabra genérica para falda-, mientras se baña, debido a que, como se indica en *Island of Bali*, “los órganos

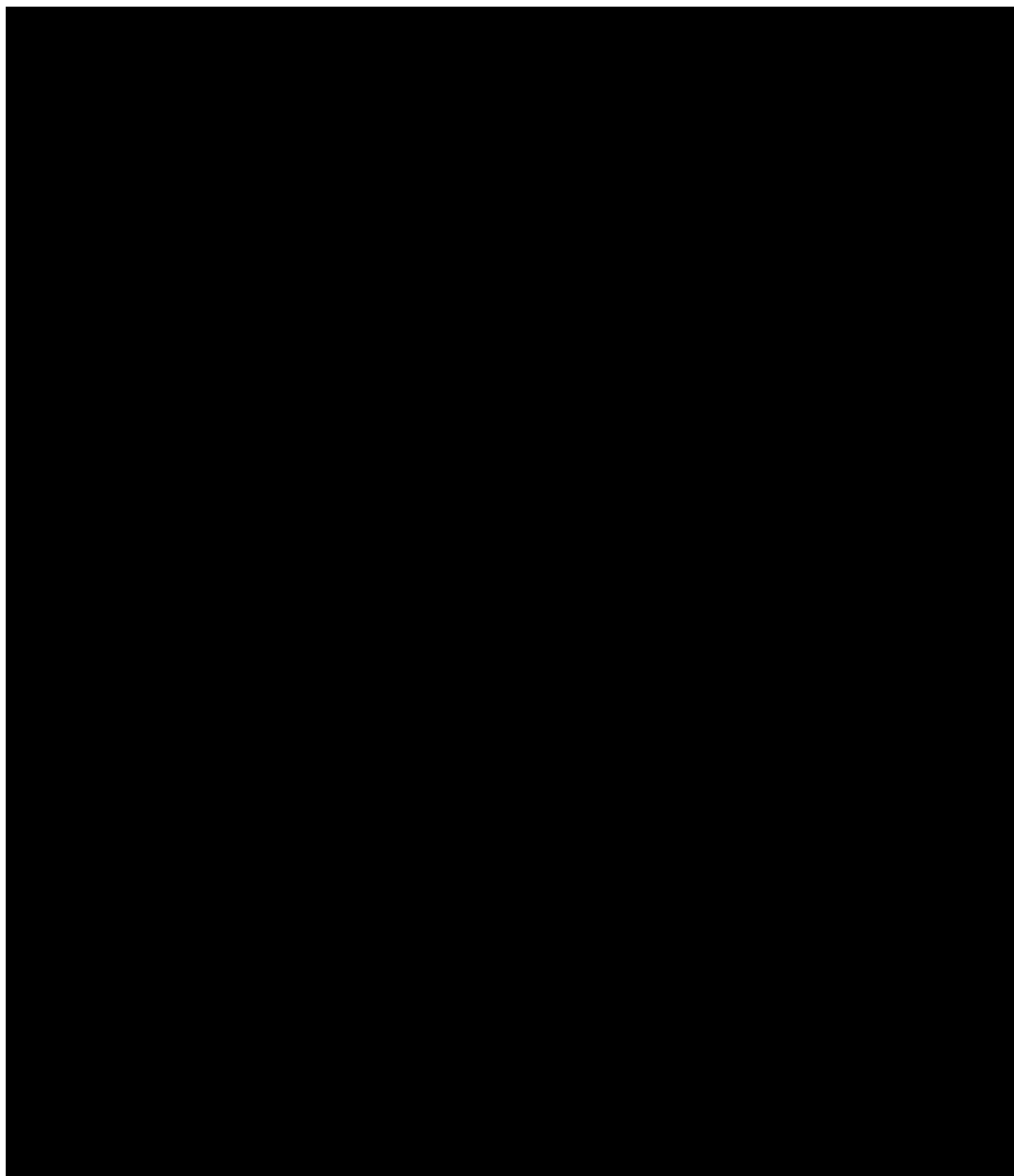
⁶¹³ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 46.

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 120.

⁶¹⁵ Williams, Adriana y Chong, Yu-Chee, *Covarrubias in Bali*, op. cit., p. 60.

sexuales deben ocultarse incluso entre personas del mismo sexo”.⁶¹⁶ Lo que aquí se aprecia es el proceso habitual en el baño de las mujeres, según Covarrubias:

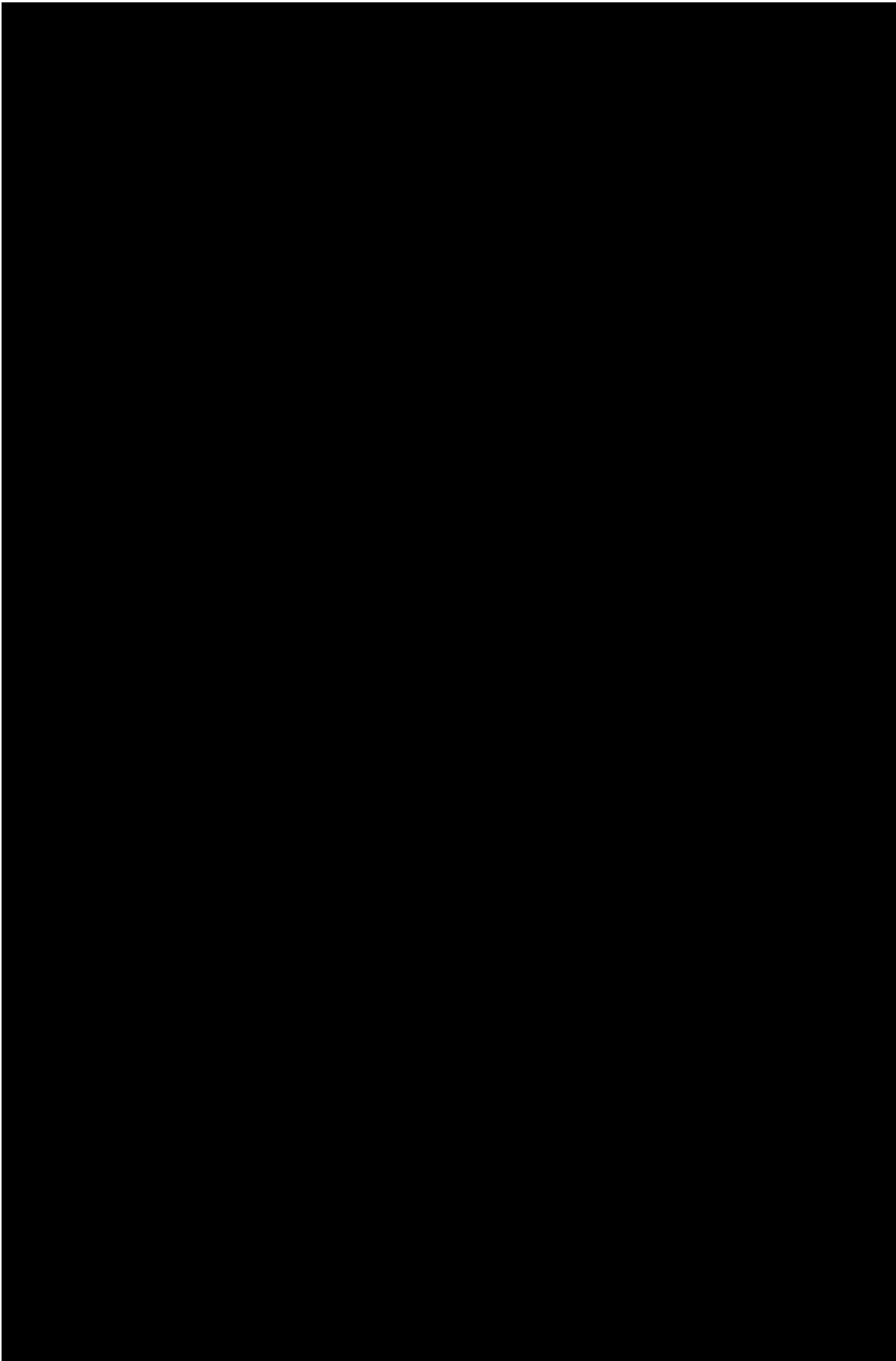
*Las mujeres se meten al agua vadeando, levantan sus faldas hasta la altura considerada respetable, ligeramente arriba de la rodilla y después de examinar las posibilidades del lugar, se sientan repentinamente en el agua, quitándose la falda en segundos. (...) la falda, que ha estado sobre una piedra o sostenida sobre una mano (...).*⁶¹⁷



Arriba a la izquierda, Bather holding up her kenbam (c. 1935-1937). Gouache sobre masonita (Colección particular, Yakarta); a la derecha, Sin título (c. 1935-1937). Lápiz (Colección particular). Abajo a la izquierda, Sin título (c.1935-1937). Acuarela (Colección particular); a la derecha, Bather holding up her kembangan (c.1936-1937). Óleo sobre lienzo (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 66).

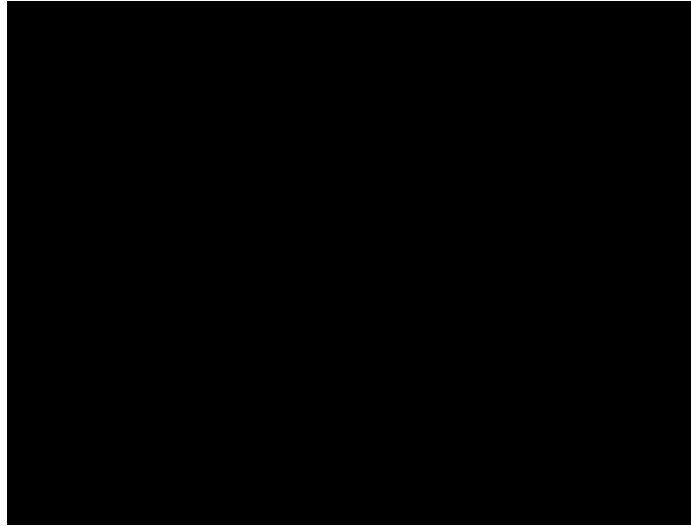
⁶¹⁶ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 118.

⁶¹⁷ *Ibidem*, p. 118.

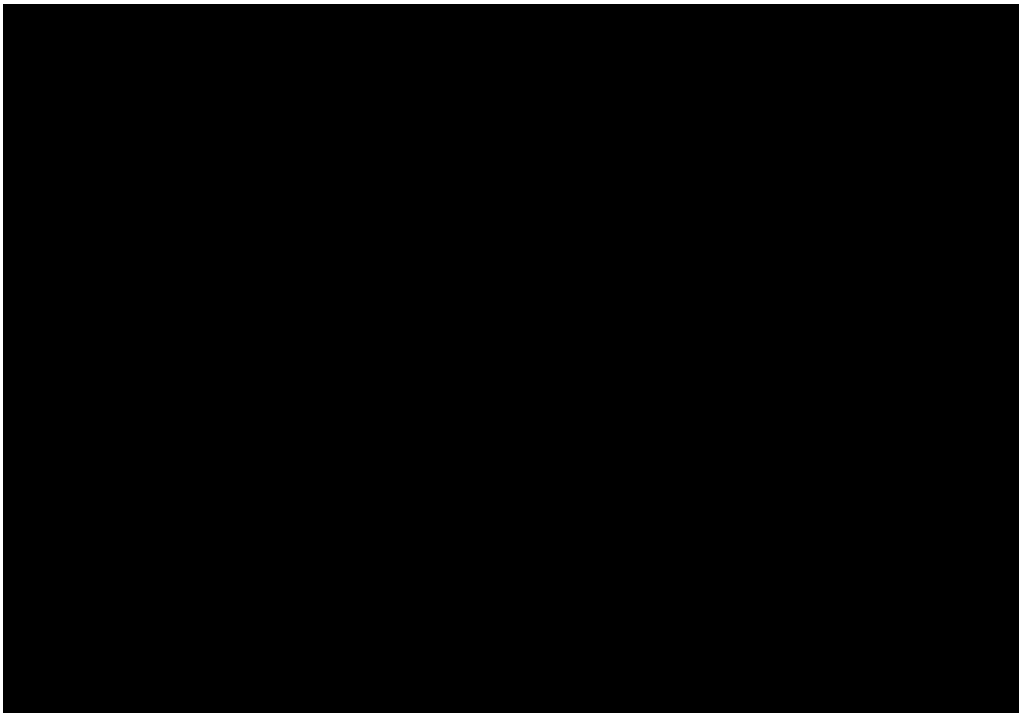


Arriba a la izquierda, Sin título (c. 1937). Acuarela y lápices sobre papel (Colección particular); a la derecha, Sin título (c. 1937), Gouache (Colección particular). Abajo, a la izquierda, Sin título (c. 1932-1937). Tinta sobre papel (AMC, n° 5024); a la derecha, Sin título (c. 1932-1937), Tinta sobre papel (AMC, n° 5026).

Existen también otros estudios de espaldas realizados con gran detalle, así como numerosos bocetos preparatorios. Pero estas no son las únicas escenas dedicadas al cuidado y acicalamiento o toilette, pues existen otras obras relacionadas. Por ejemplo, una de las obras que acompañó el artículo de Paul Morand en *Vanity Fair*,⁶¹⁸ *The Balinese women are the most vain in all Asia*, representa a una mujer que peina a otra en un interior doméstico, mientras que al fondo se observa una escena cotidiana en la que una mujer machaca el arroz ante la atenta mirada de un cerdo. En otra escena, también interior, conocida como *The Beauty Ritual*, una mujer sentada y arreglada peina a otra.

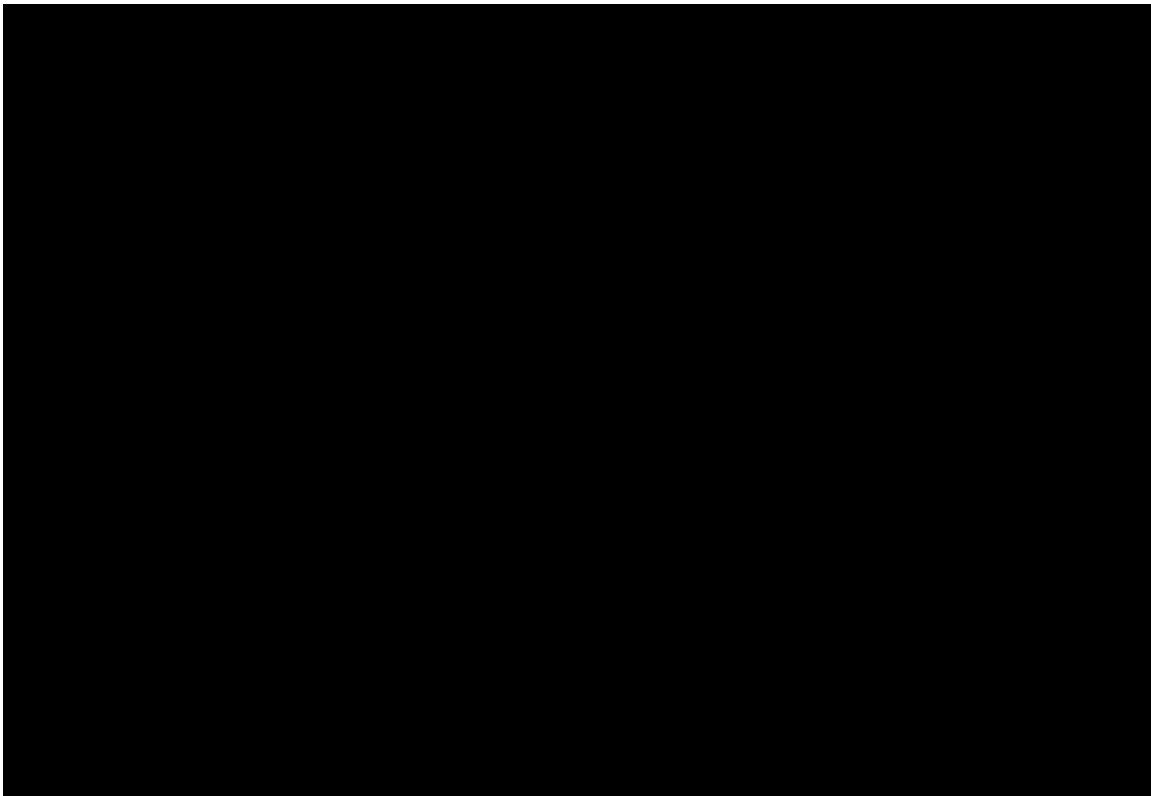


The Balinese women are the most vain in all Asia (c. 1932). Técnica desconocida (Colección particular)



A la izquierda, *The Beauty Ritual (c.1932). Gouache sobre papel (Miguel Covarrubias – Homenaje, p. 107); a la derecha, Sin título (c. 1933). Tinta sobre papel (Colección Casa Museo Luis Barragán).*

⁶¹⁸ Morand, Paul, “Bali, or paradise regained”, *op.cit.*



A la izquierda, *Mother and child at Angkul-Angkul gate* (c.1932). Óleo sobre papel sobre masonita. (Miguel Covarrubias – Artista y explorador, op. cit., p. 75); a la derecha, Sin título (c.1932). Tinta sobre papel (AMC, n° 5004).

Otro género que generó gran aceptación fue el de las madres con hijos, del que encontramos varios ejemplos. Uno de los más interesantes es el óleo *Mother and child at Angkul-Angkul gate*, que representa a una madre con su hijo ante de una de las características puertas de entrada habituales de los recintos domésticos. Es interesante destacar que Covarrubias realizó múltiples bocetos de niños balineses, que llevan su



característico peinado. Por este, sabemos que se trata de un niño de al menos un año balinés (210 días), pero lo suficientemente pequeño para no saber andar, ya que está mal visto que estos gateen o que toquen el suelo y por ello las madres los cargan a todas partes.⁶¹⁹ De esta, se conservan varios bocetos preparatorios, uno de ellos con sumo detalle. Existe otra escena de madre con hijo en un interior doméstico -*Balinese Mother Carrying baby on her hip*-, que deriva de un boceto algo diferente, pero sumamente interesante debido al *contraposto* en el que se presenta la madre.

Sin título (c.1932). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5008).

⁶¹⁹ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 131.



A la izquierda, Balinese Mother Carrying baby on her hip (1932-1936). Gouache y acuarela sobre papel (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 81); a la derecha, Sin título (1932-1936). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, nº 5013).

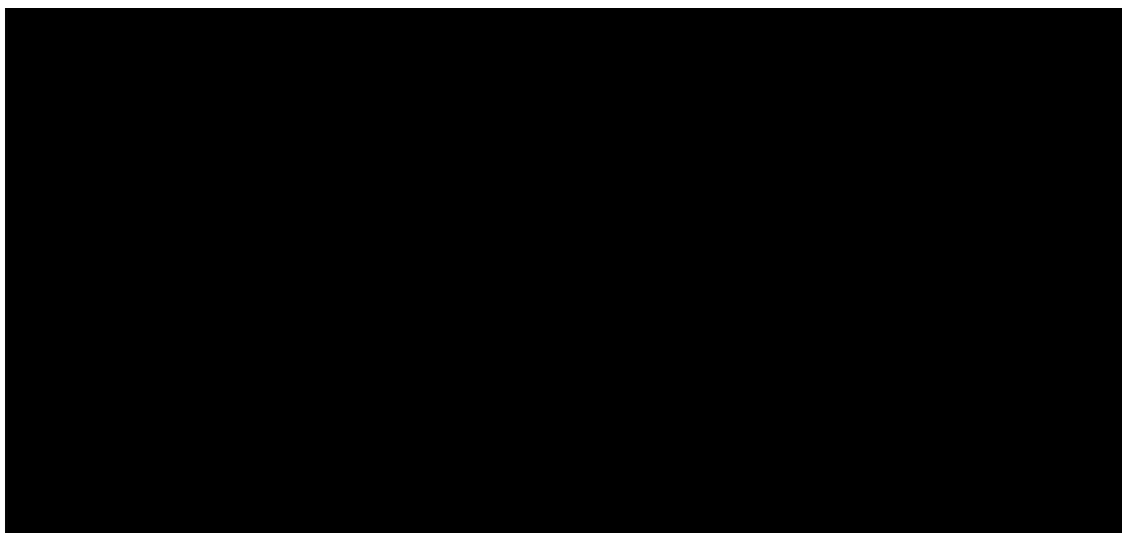
También son habituales otras escenas aldeanas en las que aparecen mujeres solas, como, por ejemplo, un gouache en el que aparece arrodillada una mujer de turbante rosa, frente a una casa y con una gallina picoteando; de esta escena se conservan numerosos bocetos precios, aunque bien pudieran haber sido realizados para otras mujeres que se representan en la misma postura. Otros ejemplos de retratos de mujeres solas, son, por ejemplo, el conocido como *The native women are beautiful*, que apareció en el artículo de Morand en *Vanity Fair*⁶²⁰ y que se trata de un retrato de plano medio de una mujer de turbante rosado y enormes *subang* delante de la puerta de una

Chica balinesa con gallina (c.1932-1937). Gouache (Colección particular).

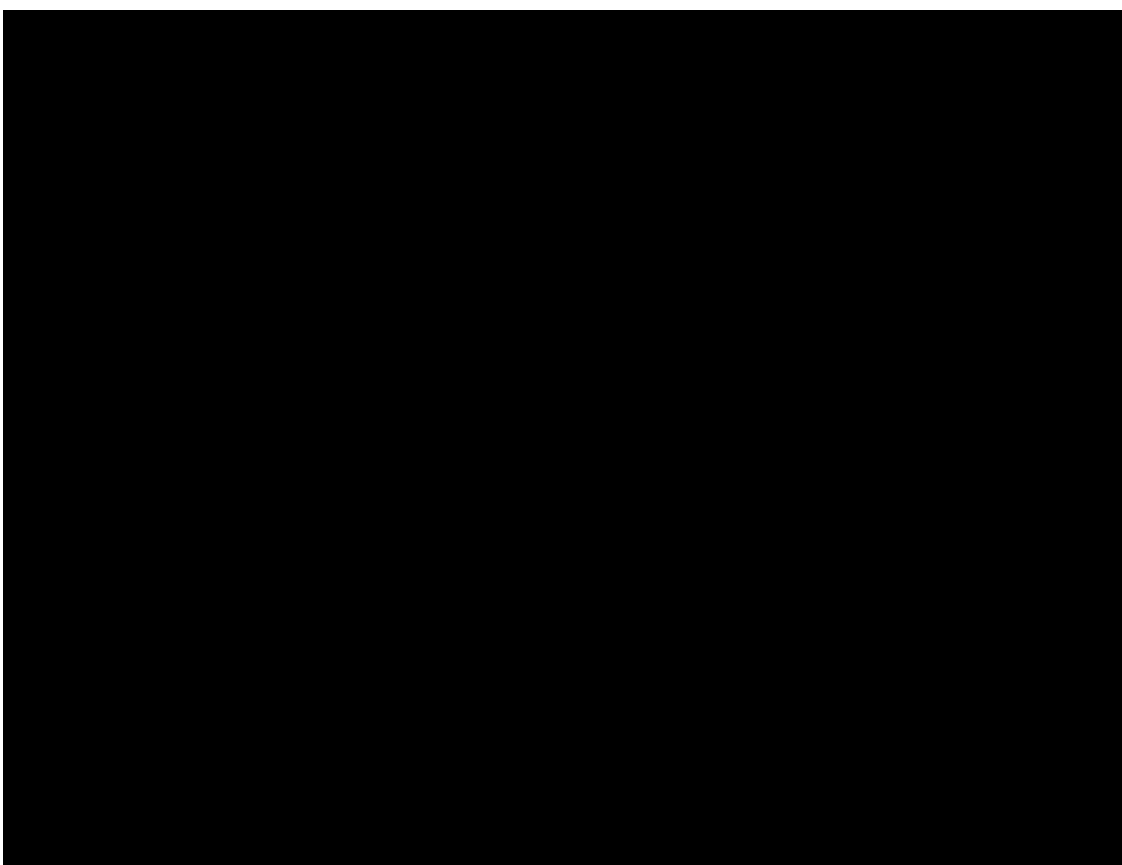


⁶²⁰ Morand, Paul, "Bali, or paradise regained", *op. cit.*

casa; se conserva un dibujo preparatorio de gran calidad de esta obra.



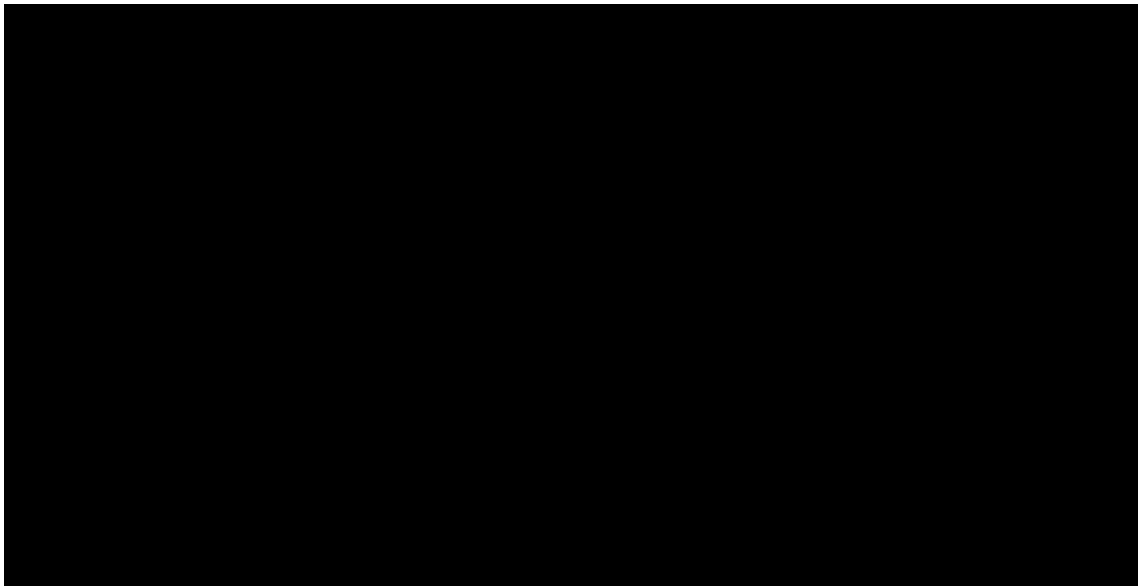
A la izquierda, Sin título (c.1932-1937). Lápiz sobre papel (AMC, nº 5054); en el centro, Sin título (c.1932-1937). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, nº 5011); a la derecha, Sin título (c.1932-1937). Tinta sobre papel. (AMC, nº 5005)



A la izquierda, The native women are beautiful (c.1932). Gouache (Colección particular); a la derecha, Sin título (c.1932). Lápiz sobre papel (Colección particular)

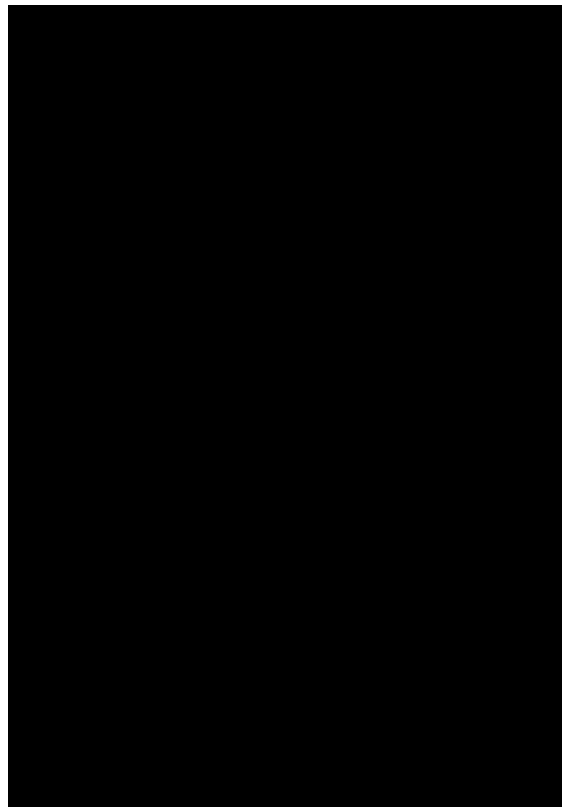
Otro ejemplo es el del óleo *Girl with basket of bananas*, en el que aparece, arrodillada y pensativa, una porteadora de plátanos, con una voluminosa cesta que destaca en el suelo;

en el fondo se aprecia el muro que rodea a una vivienda tradicional, apareciendo también la característica puerta, desde la que observa una mujer con un niño, probablemente la misma que Covarrubias representó en una de las pinturas previamente mencionadas. De esta imagen se conserva un boceto.



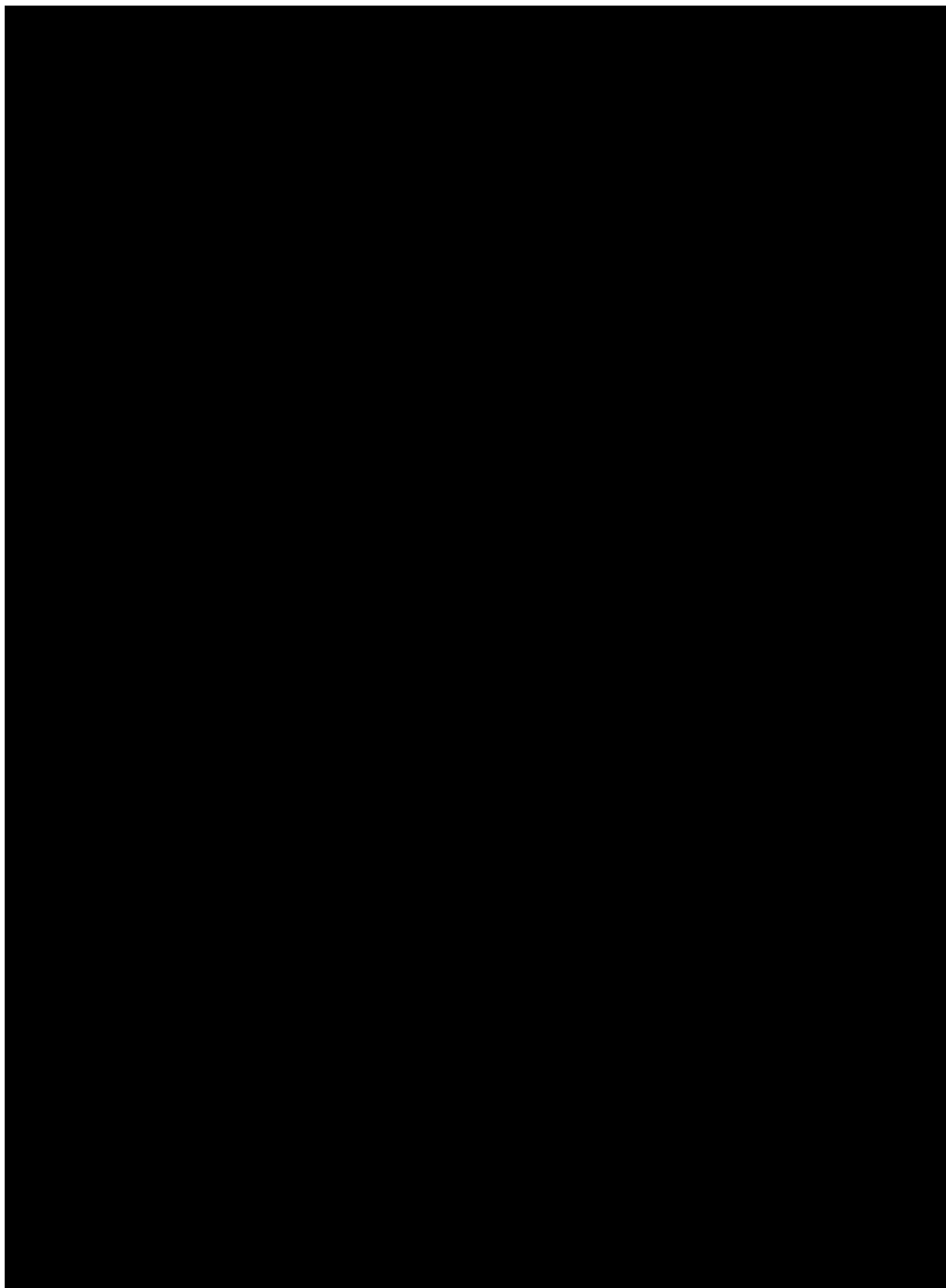
Girl with basket of bananas (c.1932). Óleo sobre masonita (Covarrubias in Bali, op. cit. p. 68); a la derecha, Sin título (C.1932). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5029).

Otro ejemplo muy interesante son las escenas en las que aparecen varias mujeres acompañadas de frutas, seguramente, en un mercado. En una escena que resulta sumamente interesante por su tratamiento geometrizable, casi cubista, conocida como *Selling jackfruit*, aparecen tres mujeres. Dos de ellas, y primer y segundo plano, están arrodilladas y acompañadas de grandes cestas repletas de panapenes –o frutos del árbol del pan-, algunos de los cuales aparecen, también cortados en primer término, conformando una especie de bodegón; la mujer del primer término, con el turbante rosa, parece ser la misma Ayu Ktut de otras pinturas, pues es idéntica –en facciones y posición- a otra escena que se considera un retrato de la misma. Por último, al fondo se observa a otra mujer de espaldas, cargando una voluminosa cesta troncocónica en su cabeza; el resto de la escena lo conforman volúmenes geométricos abstractos, que confieren a la



Selling Jackfruit (c.1932). Gouache sobre papel (Colección Carmen Armendáriz).

escena una gran modernidad. Existe otra pintura que muestra una escena similar, pero desde otro punto de vista, que toma como referencia la espalda de la protagonista – probablemente, Ayu Ktut de nuevo-. En este caso, se repite la figura principal, que está representada desde un perfil trasero, y vuelve a aparecer el fondo geométrico, pero se simplifican también las otras figuras, más abstractas –sin rostros- y geometrizadas; se trata de tres mujeres, cuyos cuerpos son esbozados solo en parte, una de las cuales porta una cesta troncocónica en la cabeza. De esta escena existe también un boceto a lápiz que presenta ya una disposición muy similar.



Arriba, a la izquierda, Tropical Fruit for sale (c.1932). Goauche sobre papel (Colección particular); a la derecha, Balinesa en el mercado (c.1930-1932). Lápiz sobre papel (AMC, nº 31143). Debajo, a la izquierda,

Sin título (c.1932-1937). Gouache (Colección particular); A la derecha, Offerings fruits for the temple (1932). Gouache y acuarela sobre papel (Colección particular).

Como puede apreciarse, Covarrubias fue muy devoto de las escenas de mercados –tanto como de los mercados en sí-, que constituyen para el artista la ocasión de reunir en una sola escena algunos de sus sujetos favoritos, como cestos, frutas –plátanos, cocos, panapenes...-, perros –que representó en muchas ocasiones a pesar ser lo que menos le gustaba de Bali- y toda una miríada de mujeres balinesas, en las más diversas posiciones y actitudes. Así, desarrollará toda una serie de imágenes, a las que precedieron numerosos bocetos, ambientadas en estos bulliciosos lugares. *En Island of Bali*, Covarrubias escribiría profusamente sobre los mercados balineses, advirtiéndole que:

*Todos los pueblos importantes tienen mercados funcionales que están hechos de cemento y lámina galvanizada (...) alberga al mercado a la sombra del waringing o bajo las esteras de paja que se usan como cuadrangulares sombrillas. (...) rara vez se ve un hombre en ellos salvo en ciertas ocupaciones o ayudando a transportar algo pesado (...) El mercado alcanza su apogeo al mediodía, cuando resulta difícil caminar entre la multitud de mujeres semidesnudas. A esa hora la animación es muy grande y el mercado retumba con el ir y venir de la gente, la excitación del regateo y los chillidos de los cerdos (...). En el aire se mezclan una infinidad de olores: aceite de coco, flores, especias, pescado seco, para componer el penetrante aroma tan propio de los mercados balineses. Los suaves tonos pardos y amarillos de las faldas de las mujeres y las fajas de vivos colores que lucen, sus movimientos llenos de gracia y la belleza natural de sus poses, hacen del mercado un espectáculo tan interesante como el de sus impresionantes y majestuosas festividades.*⁶²¹



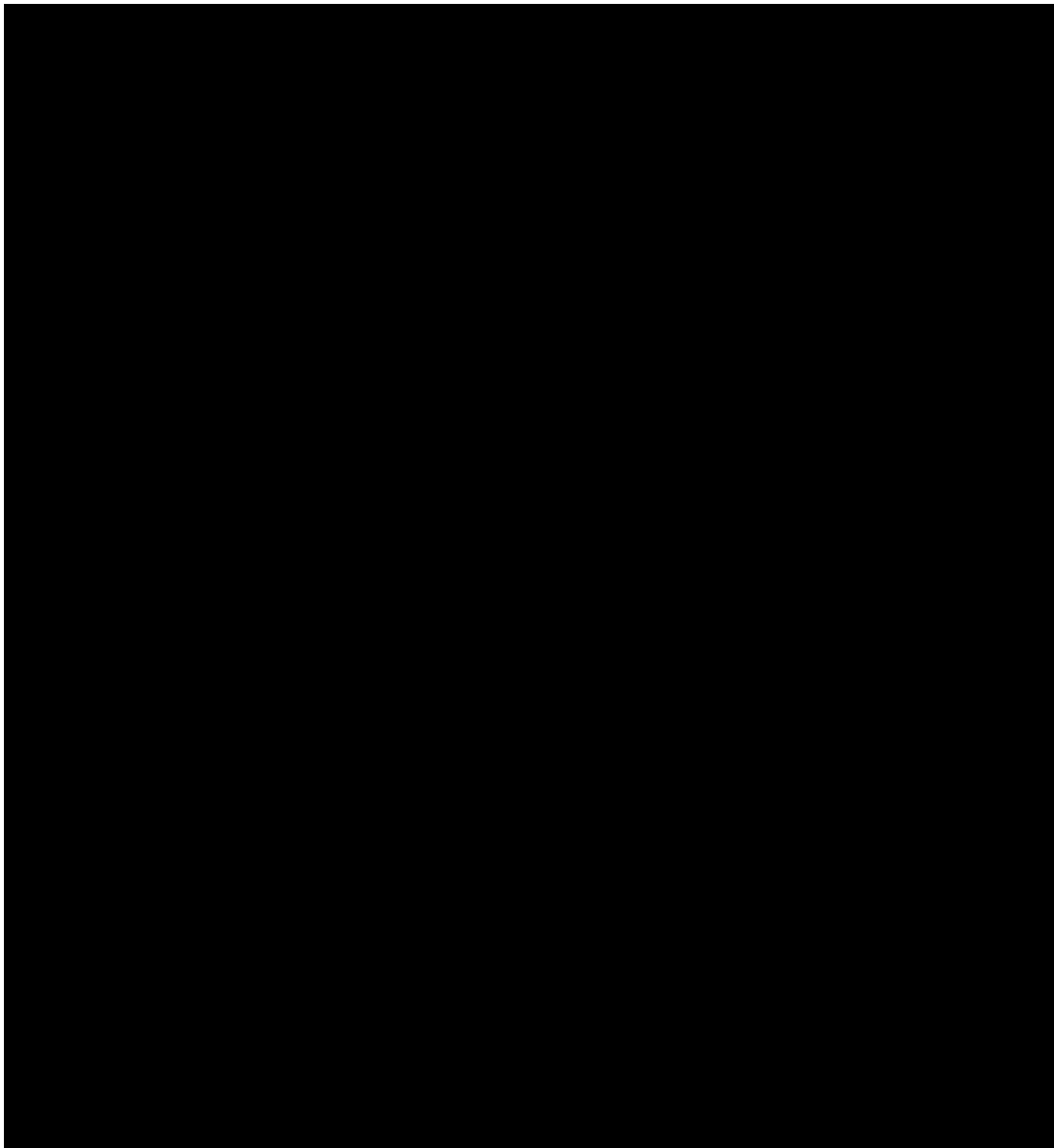
Mercado balinés (c.1931-1937). Técnica original desconocida, fotografía de la obra (AMC, n° 6559).

⁶²¹ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., pp. 46-47.



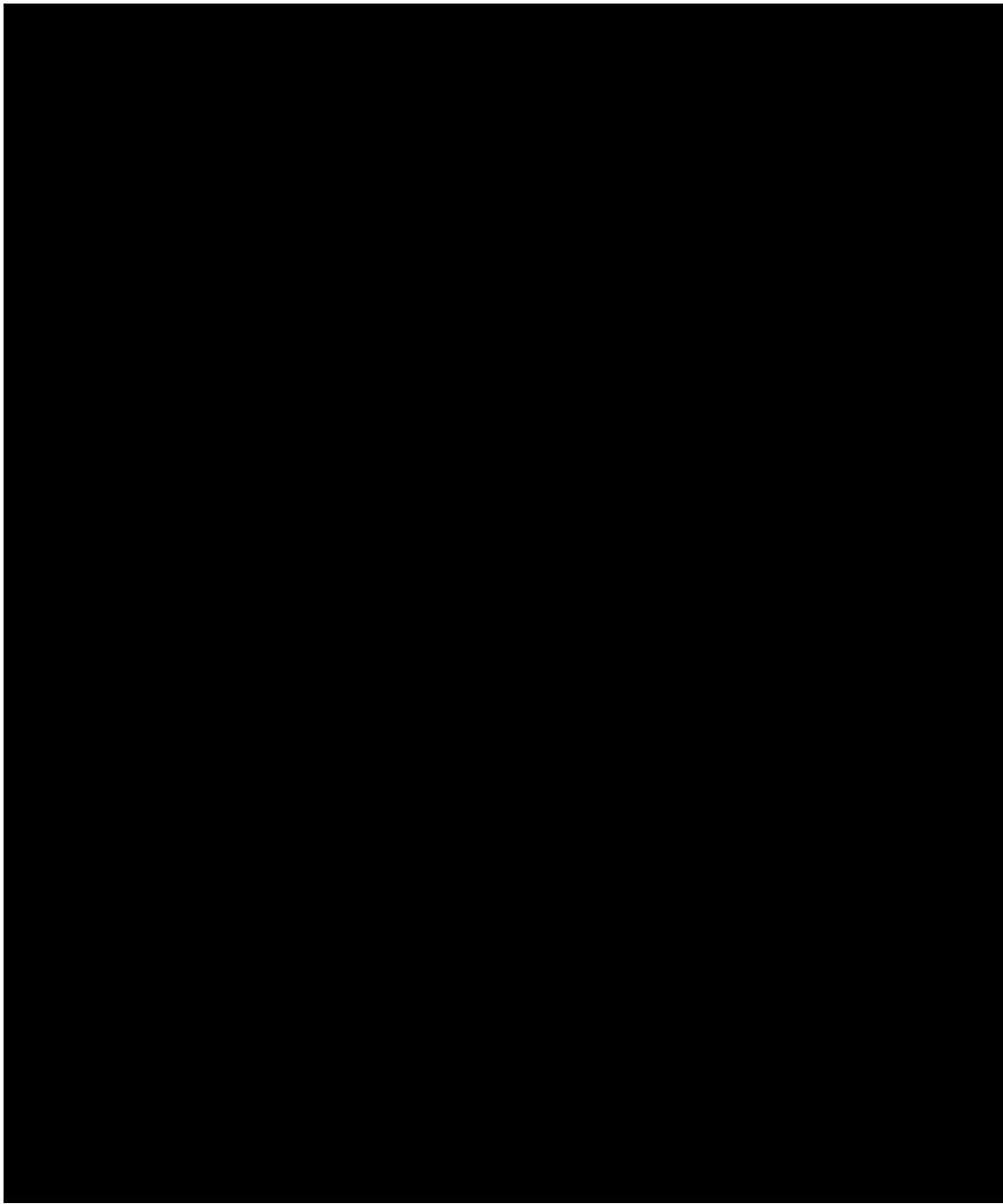
De izquierda a derecha: Mujer balinesa (c.1930-1937). Lápiz sobre papel (AMC, n° 4993); Sin título (C. 1930-1937), tinta sobre papel (AMC, n° 5002); Sin título (c. 1930-1937), Lápiz sobre papel (AMC, n° 5033); Estudio de balinesas (c. 1934), lápiz sobre papel (Colección Carlos Monsiváis)

Como puede apreciarse, Covarrubias realizará una gran cantidad de representaciones de mujeres que portan diferentes tipos de objetos en su cabeza, lo que le permitió realizar interesantes estudios anatómicos, prestando gran atención al busto femenino. Uno de estos ejemplos es un óleo de una porteadora de un fardo de arroz, que aparece representada delante de uno de los abundantes arrozales en terraza que pueblan los campos balineses en torno a los cuales se ha organizado tradicionalmente la vida. La escena se sitúa en un día lluvioso o nublado y, en una de las terrazas, puede apreciarse a un par de trabajadores balineses; de esta obra existe también una versión a tinta, más abocetada, y en la que no aparecen dichos trabajadores. Existen también pinturas que representan únicamente terrazas arroceras; en una de ellas aparece también un búfalo de agua o carabao.



Arriba, a la izquierda, The Rice (c.1931-1932). Óleo sobre lienzo (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 100); a la derecha, Sin título (c.1931-1932). Tinta sobre papel (Colección particular). Debajo, a la izquierda, Preparación de las terrazas para los campos de arroz en Bali (c. 1934). Lápiz sobre papel (Colección Jarrold Barnett y Sña); a la derecha, Terraced rice paddies with a water buffalo (c.1931-1934), Gouache (Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.).

En otra escena, Covarrubias representa a una porteadora de una gran cantidad de cocos, que se ayuda de sus manos para sostener la carga, y que se nos presenta ante un paisaje marino o lacustre, en tonos apagados. Existen numerosos bocetos de porteadores en posturas análogas –ya sea con cocos o con otras mercancías, que dan la excusa a Covarrubias para realizar estudios anatómicos centrados en el busto femenino.



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1931-1937). Acuarela sobre papel (Colección particular); a la derecha, Balinesas en el mercado (c. 1931-1937). Lápiz sobre papel (AMC, nº 31140). Abajo, a la izquierda, Sin título (c.1931-1937). Lápiz y lápices de colores sobre papel (AMC, nº 5048); a la derecha, Sin título (c.1931-1937). Lápiz sobre papel (AMC, nº 5050).

Igualmente interesante es una pintura, realizada en una gama de grises de un templo típico balinés que Covarrubias realizó para acompañar *Island of Bali*. Se trata de una vista aérea que nos permite observar la disposición de los diferentes elementos y niveles que conforman el templo, mientras que en la zona exterior se representa un árbol con gran detalle, a cuya sombra se encuentra un pequeño conjunto de *gamelán*. Relacionados con esta imagen, se conservan un par de bocetos de elementos arquitectónicos del templo, como puertas y remates. En *Island of Bali*, Covarrubias describirá los rasgos generales de estos templos:



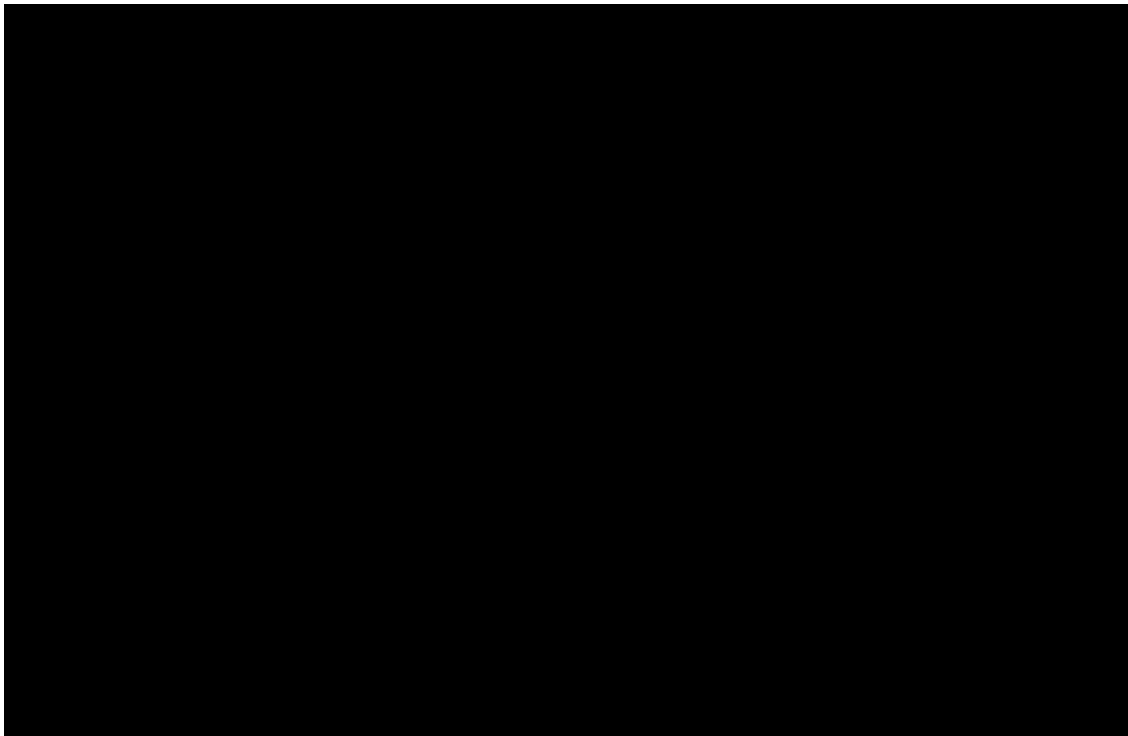
*A diferencia de los templos amenazadores y sombríos de otros países orientales, el templo balinés es un lugar alegre y al aire libre; uno, dos o tres patios abiertos rodeados por un muro bajo, cada uno de éstos comunicado con el siguiente por una entrada de piedra de mayor o menor elaboración y varios cobertizos vacíos, pabellones y santuarios en estilos variados, la mayoría con techos de paja, algunos con uno solo y otros hasta con once techos superpuestos como pagodas.*⁶²²

Más adelante, prosigue describiendo el templo, del que ofrece también el dibujo de su planta:

*El típico era el templo con dos patios: el patio exterior llamado djaban, “afuera”, y el otro el dalam, “adentro”. El acceso al primero de éstos era por el tjandí bentar, el “monumento hendido” o entrada hendida (...). En la mayoría de los templos cada mitad estaba elaboradamente tallada (...) En la esquina derecha del primer patio, o antes de la entrada, está la torre alta donde cuelgan los tambores de la aldea (kulkul). En el patio exterior hay varios cobertizos sencillos; una cocina (paon), donde se prepara la comida para los banquetes, el balé gong, cobertizo para la orquesta y otro balé que se usa como casa de descanso para la gente y para la elaboración de ofrendas. El patio exterior está generalmente exento de adornos (...) Otra entrada monumental, la padú raksa, conduce al segundo patio, el templo propiamente dicho. Esta entrada es una estructura masiva idéntica en forma y diseño a las mitades reunidas del tjandí bentar, pero levantada sobre plataformas de piedra (...). En el patio interior se erigen los altares y santuarios que sirven como casas de descanso para los dioses durante sus visitas a la tierra.*⁶²³

⁶²² *Ibidem*, p. 282.

⁶²³ *Ibidem*, pp. 282-284.



Boceto con detalles de arquitectura, por las dos caras, Sin título (c.1931-1934). Tinta sobre papel (AMC, nº 5133).

Además de imágenes de templos, Covarrubias también realizará dos impresionantes retratos de *pedanda*, o sumos sacerdotes brahmánicos. A pesar de que Covarrubias no sintió un gran aprecio por ellos –todo *Island of Bali* se encuentra plagado de sutiles críticas hacia su altanería-, este reconoció que “Desde el punto de vista balinés, el nivel más elevado de perfección en la evolución del hombre en este planeta es pertenecer a la casta brahmánica y ser ordenado *pedanda*, sumo sacerdote”.⁶²⁴ Covarrubias continúa:

Los pedandas todavía ejercen una poderosa influencia en la vida de los balineses a pesar de que sus relaciones con ellos nunca han sido estrechas; representan la ley, y actualmente los jueces de los más altos tribunales nativos (raadkerta) son en un mayoría pedandas Purifican personas o moradas, bendicen a los convalecientes de

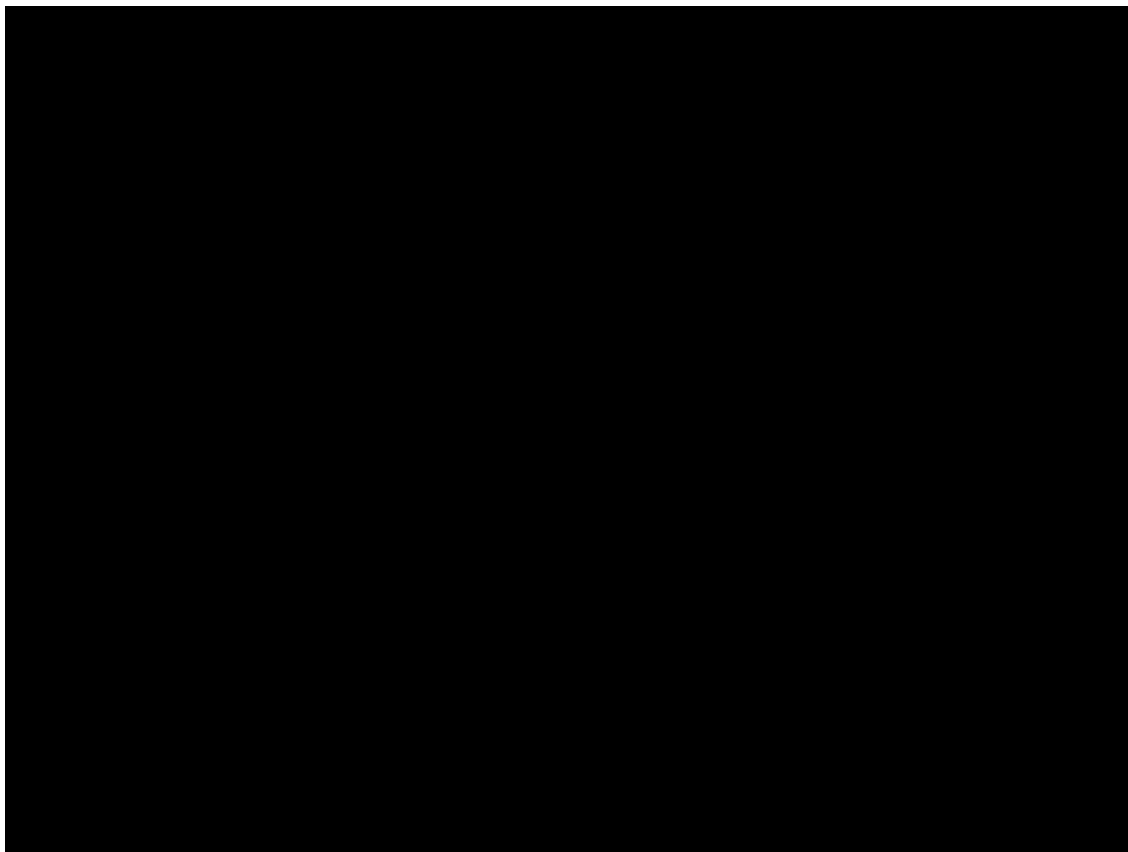


Sin título (c.1930-1937) Lápiz sobre papel (AMC, nº 50611).

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 310.

*enfermedades o accidentes y pueden conjurar maldiciones o hechizos (...) Los aldeanos de la montaña sencillamente no les hacen caso, pero su presencia es esencial para todas las ceremonias de la nobleza y hasta la persona más humilde hará grandes sacrificios para lograr que un pedanda oficie en sus ceremonias privadas.*⁶²⁵

En las pinturas de Covarrubias, los *pedandas* aparecen acompañados de toda una serie de elementos rituales, y aparecen representados según las convenciones de vestimenta y aspecto que dicta la tradición, con el pelo recogido en un moño y barba –solo los sacerdotes pueden llevarla-, vestidos austeramente de blanco.⁶²⁶ Se conserva, además, un boceto que, a juzgar por sus rasgos, se trata también del retrato de un *pedanda*.



A la izquierda, A brahman priest or pedanda. Óleo sobre cartulina (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 97); a la derecha. Priest with incense burner. Gouache sobre papel (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 97).

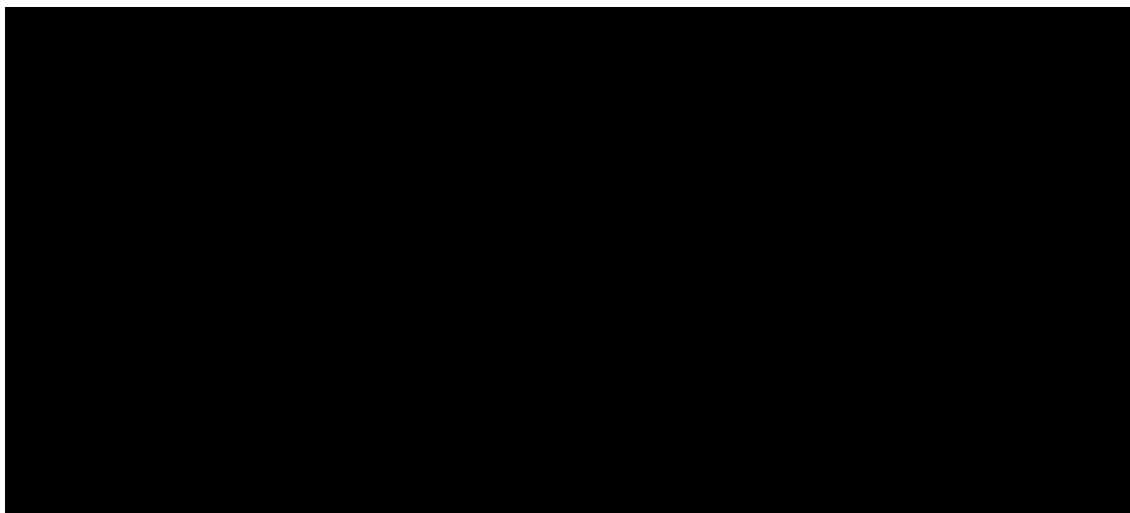
Covarrubias también realizará representaciones de sacerdotes corrientes, llamados *pemangku*, como por ejemplo en una pintura que representa el *sanghyang*,⁶²⁷ un tipo de exorcismo en que participan dos jóvenes que entrarán en trance, y que se realiza a finales del año balinés, para alejar a *leyaks*, demonios y otros malos espíritus. La escena muestra al sacerdote tras una pira de incienso, acompañado de numerosas jóvenes arrodilladas. De esta imagen, se conserva también un boceto preparatorio, aunque éste muestra únicamente

⁶²⁵ *Ibíd.*, pp. 310- 311.

⁶²⁶ *Ibíd.*, p. 112.

⁶²⁷ Este tipo de ritual es descrito con gran detalle en *Island of Bali*. Para más información, véase *Ibíd.*, pp. 351-357.

a las dos jóvenes. Como veremos más adelante, parte de esta obra será reutilizada en una pintura sobre la preparación para el espectáculo.



A la izquierda, *Into trance (C.1930-1932). Lápiz sobre papel* (Miguel Covarrubias. *Sketches: Bali – Shanghai*, op. cit., p. 78) A la derecha, *The Sanghyang is about to start (c.1932). Técnica desconocida* (Island of Bali, op. cit., p. 303)

Covarrubias también dedicó varias pinturas y numerosos bocetos a las festividades en los templos, prestando gran atención a las pintorescas portadoras de ofrendas, que sostienen las voluminosas y coloridas pirámides de ofrendas –de frutas, flores y otros objetos- en sus cabezas.⁶²⁸ Una de las escenas más complejas de Covarrubias, el gouache *Every night is festival night*, responde precisamente a esta categoría y muestra, “cierta influencia del amor balinés por crear patrones decorativos”.⁶²⁹ Según Chong, “la alegremente coloreada procesión se yuxtapone al patrón geométrico de tejados escalonados y *penyor*⁶³⁰ (largas varas de bambú decoradas)”.⁶³¹ En *Island of Bali*, Covarrubias describe una de estas escenas con gran admiración:

*Cuando hay fiesta en el templo de la aldea, las mujeres desfilan envueltas en sedas amarillas, verdes y magentas con fantásticas pirámides de frutas y flores, otras tantas ofrendas a los dioses, en medio de un espectáculo público de gran boato que habría matado de envidia a Diaghilev.*⁶³²

⁶²⁸ Esta tipología de ofrenda es conocida en la actualidad como *gebógan*, y consiste en una pila de frutas, flores y otros objetos –pasteles de arroz, incluso carne y aves cocinadas- que se entrelaza para adoptar una forma cónica, que remata en la parte superior con un pequeño *canang*. Toda la ofrenda posee un marcado simbolismo: la forma cónica alude al símbolo fálcio de Siwa, así como a la montaña cósmica: los diferentes alimentos que la componen también constituyen referencias a los dioses, mientras que las flores poseen una función profiláctica para alejar a los demonios. Para más información, véase Cocteau, Jean. “Food por the Gods” en Gocher, Jill. *Secret Bali: Behind the Tourist Facade*. Kuta, Now! Bali Publications, 2012, p. 81.

⁶²⁹ “Certain drawings reveal the influence of the Balinese love of patter-making” Williams, Adriana y Chong, Yu-Chee, *Covarrubias in Bali*, op. cit., p. 59.

⁶³⁰ En *Island of Bali*, Covarrubias describe estos objetos como “Estandartes (*penyor*), largas varas de bambú con adornos colgantes de encajes de hoja de palmera (...)”. Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., pp. 81-82.

⁶³¹ “(...) Every Night is Festival Night where the brightly-colored procession is juxtaposed with the geometric pattern of tiered roofs and *penjor* (long decorated bamboo poles).” Williams, Adriana y Chong, Yu-Chee, *Covarrubias in Bali*, op. cit., p. 60.

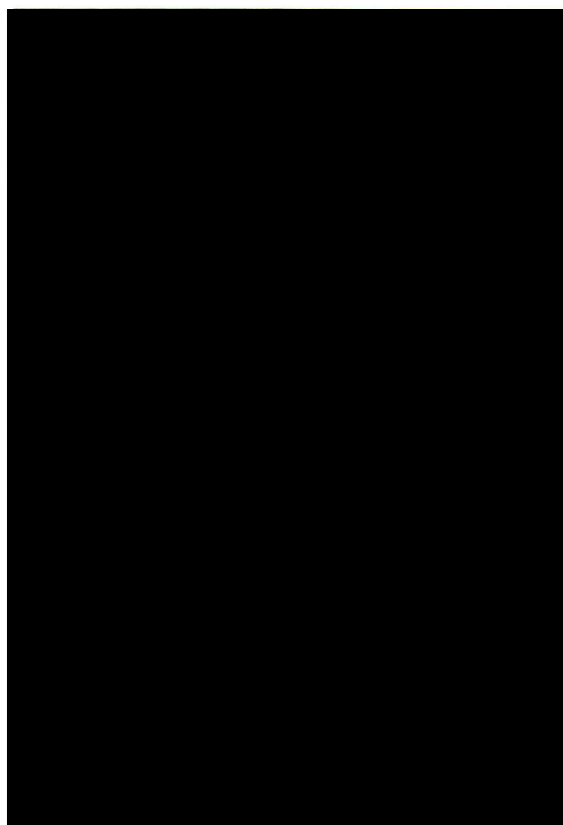
⁶³² Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 42.

Como se ha comentado, los colores y las pintorescas formas de las ofrendas balinesas llamaron enormemente la atención de Covarrubias, quien realizó al respecto una infinidad de aclarativos bocetos, así como numerosas escenas de la aldea en días de festival, decorada con *penyor* y otros objetos. Este tipo de escenas fueron muy bien recibidas por la crítica debido a su vistosidad: gouache *Every night is festival night* apareció en el artículo de *Life*,⁶³³ *Penjor on Festival Day* participó en la Exposición Internacional de Acuarelas de Chicago de 1936 y *Balinese Girls and their offerings* fue adquirida para el palacio presidencial de Yakarta.

Covarrubias llegaría a dedicar también toda una serie de pinturas –que se conserva en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos- a las mismas ofrendas, representando con gran detalle diferentes modelos de ofrenda, indicando también su tipo y procedencia.

Otra escena propia de los días de festival es *Food stall*, un gouache en la que aparece una *dagang*, acompañada de un molesto pretendiente, muy similar a una ilustración incluida en *Island of Bali*.⁶³⁴ En el libro, Covarrubias describe con minuciosidad este tipo de escena:

*Una atracción que no puede faltar en los festivales son las hermosas dagang, muchachas que tienen pequeños puestos de comida, bebida, cigarros y sirih. Se sientan tras mesitas iluminadas por lámparas de petróleo, rallando cocos, moliendo salsas y sirviendo bebidas, siempre rodeadas de un séquito de admiradores que se acuclillan en el suelo, bromeando con ellas bajo el pretexto de comprar un puñado de cacahuates o un paquete de cigarros. Algunas chicas saben que es mejor comportarse con indiferencia atendiendo en el negocio, mientras que otras son alegres, simpáticas y saben contestar hábilmente las pullas de los muchachos.*⁶³⁵



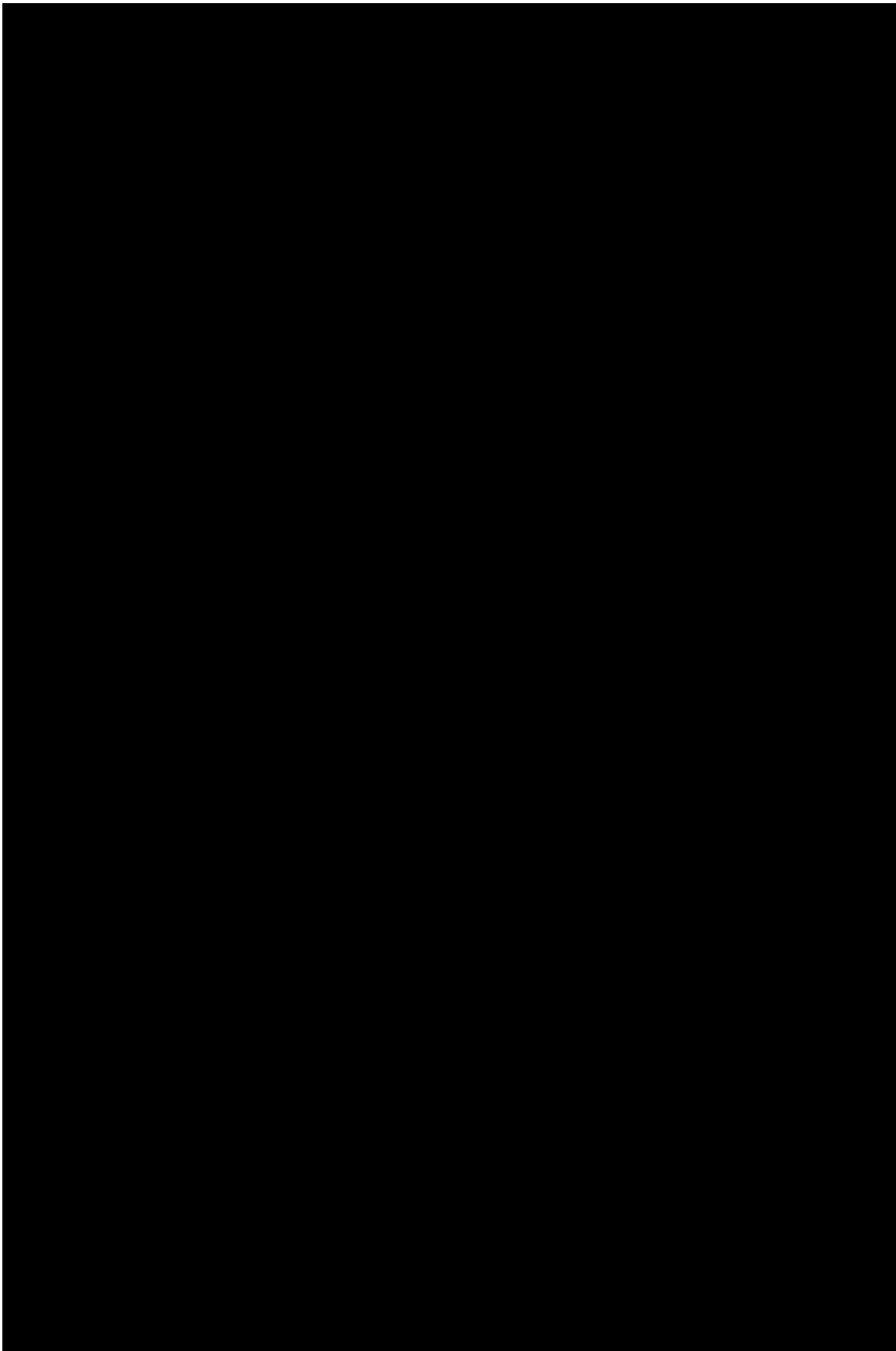
Food stall (c.1932). Gouache (Colección Carmen Armendáriz)

En la obra, ubicada bajo el cobijo de un árbol- seguramente, una higuera de Bengala- se observa a la atenta muchacha, que ralla coco sobre una mesa en la que aparecen frutas, pequeñas porciones triangulares de *sirih* o betel, así como unas pequeñas botellas de refresco; la escena la completa un hombre de camisa rosada, al que la muchacha mira con desdén, pues se éste se ha colocado a su lado para importunarla.

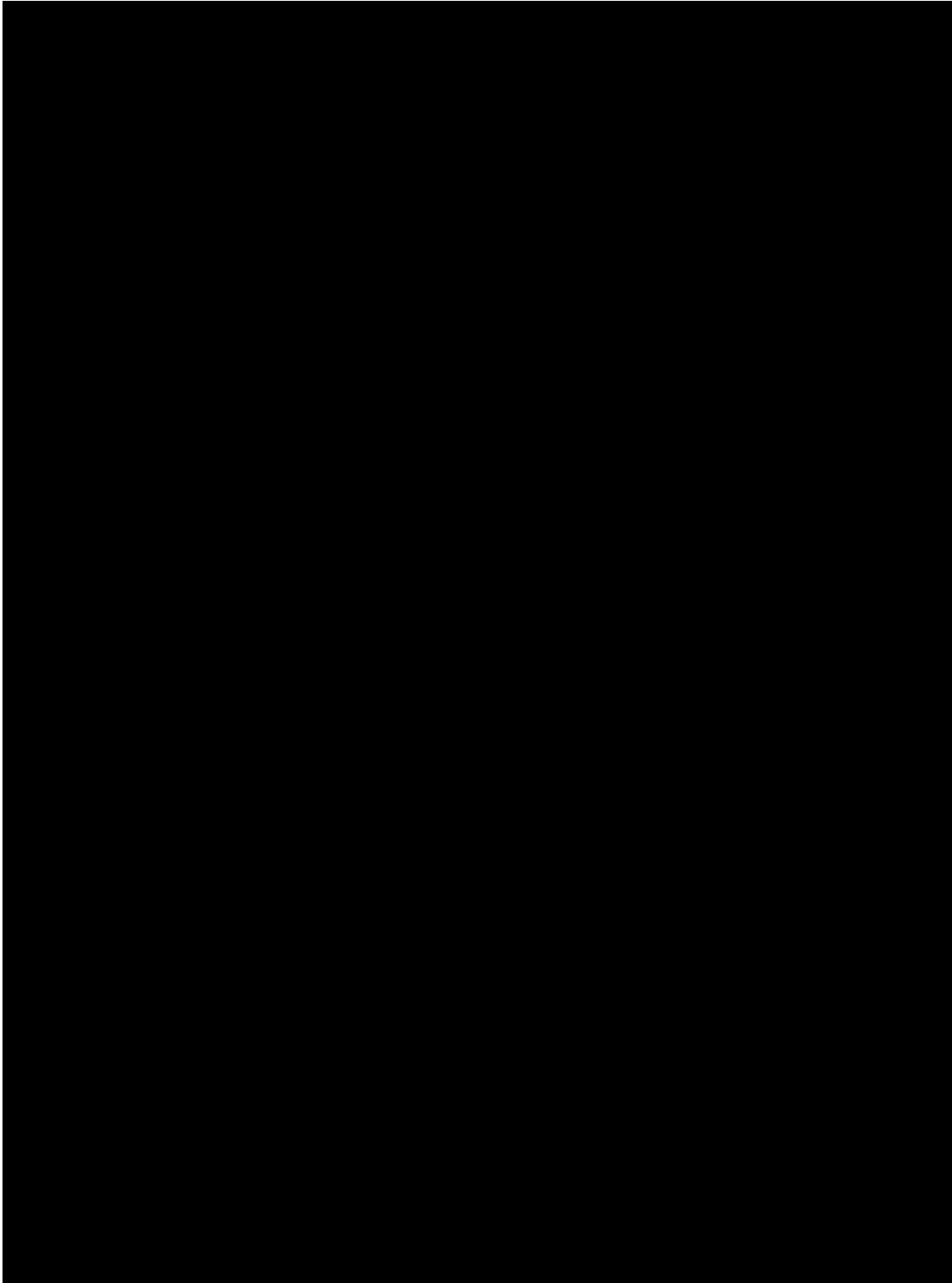
⁶³³ “Mexican Covarrubias in Dutch Bali”, *op. cit.*

⁶³⁴ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, *op. cit.*, p. 116.

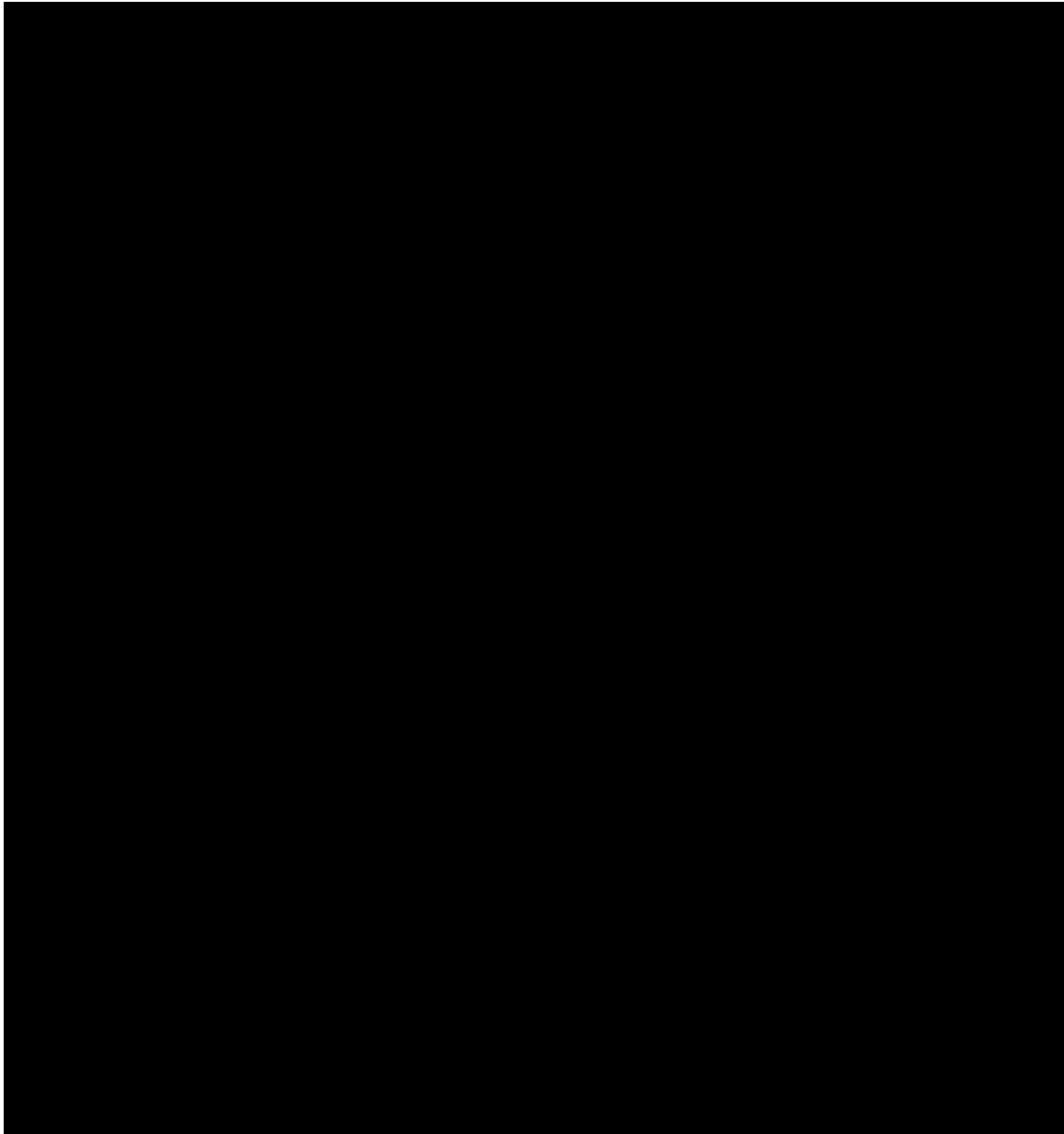
⁶³⁵ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, *op. cit.*, p. 140.



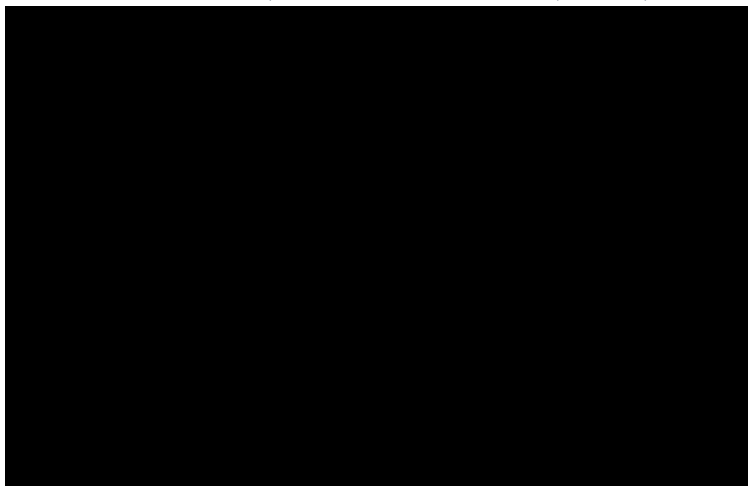
Every night is festival night (c.1932-1937). Gouache y acuarela sobre papel (Colección Adriana Williams).



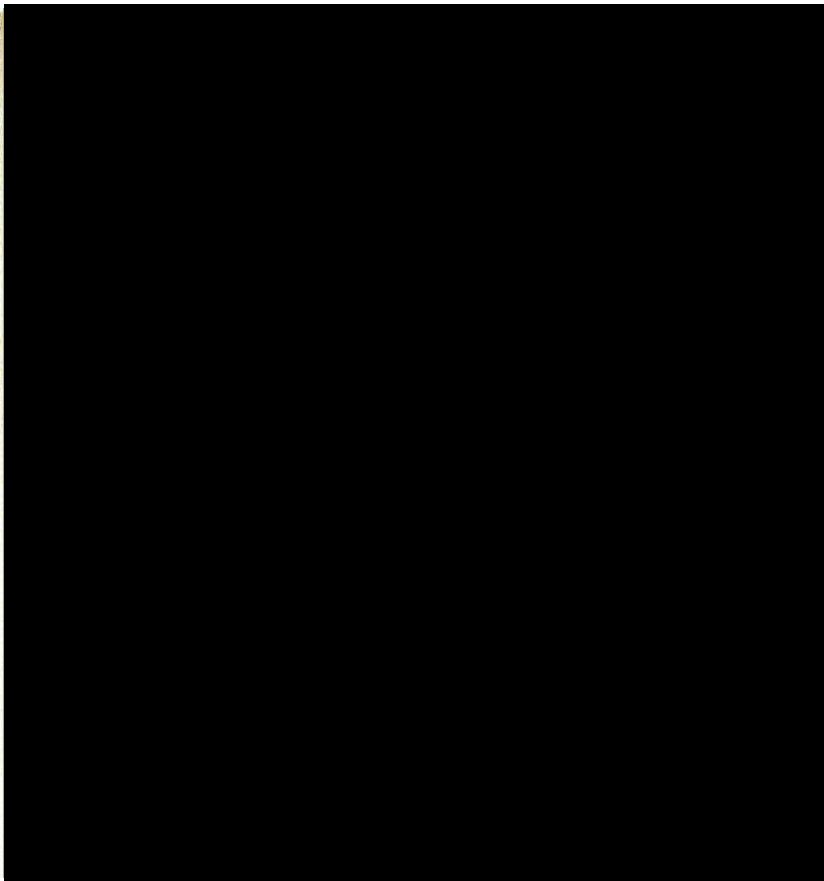
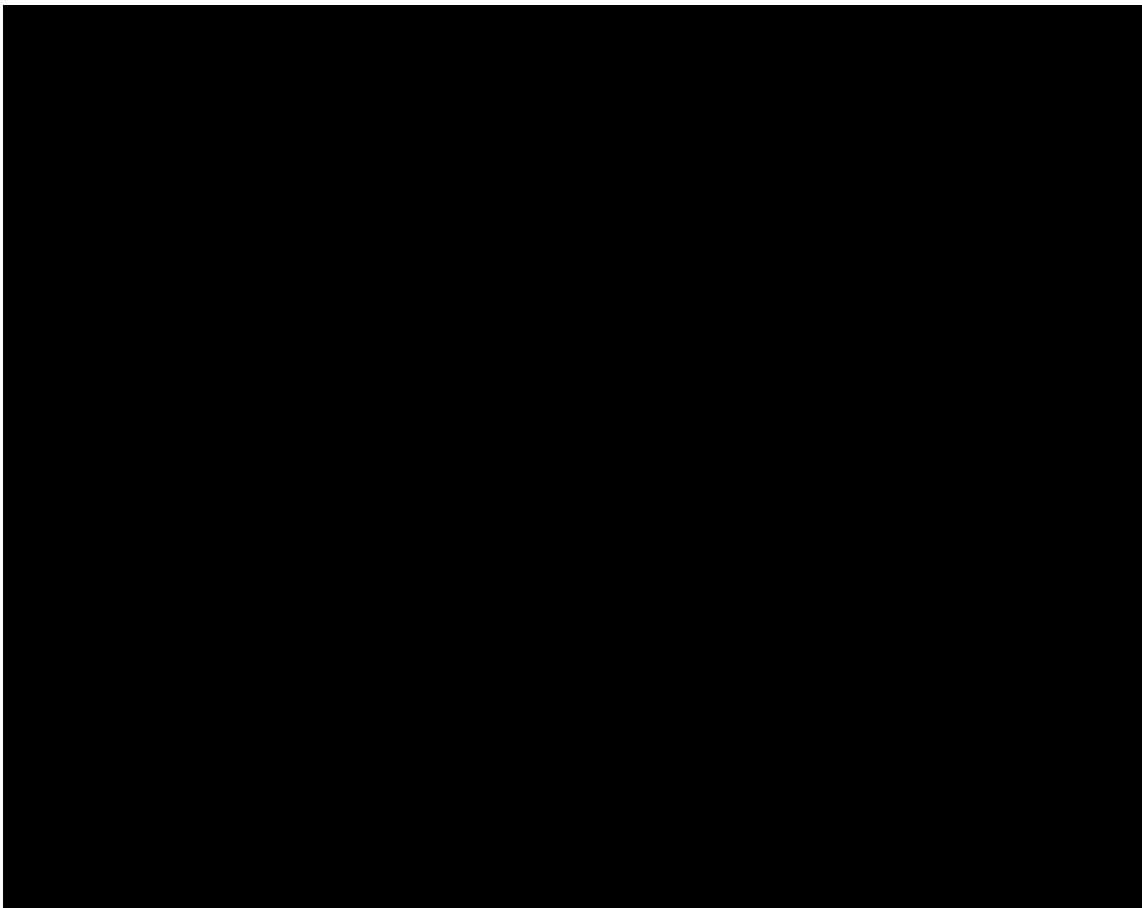
Arriba, a la izquierda, Penjor on Festival Day (c.1931-1936). Técnica y ubicación desconocida (fotografía conservada en el AMC, nº 6550); a la derecha, Sin título (c.1930-1934). Tinta sobre papel (AMC, nº 5128). Abajo a la izquierda, Sin título (c.1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, nº 5129); a la derecha, Sin título (c.1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, nº 5126).



Arriba, a la izquierda, Balinese Girls and their offerings (c.1931-1937). Óleo sobre lienzo (Palacio Presidencial, de Yakarta); en el centro, Sin título (c. 1934). Técnica mixta (Colección particular), a la

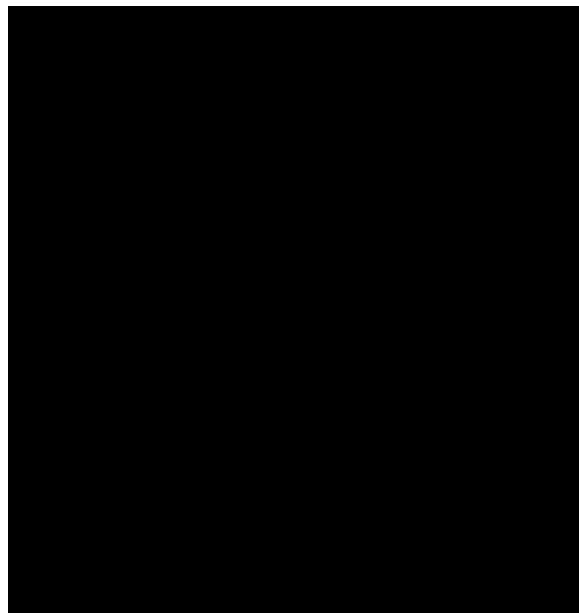


derecha, Mujeres hacia el templo (c.1930-1937). Lápiz sobre papel (AMC, n° 4994). En el centro, a la izquierda, Sin título (c.1930-1934). Tinta sobre papel (Colección particular); a la derecha, Sin título (c.1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5044). Abajo, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Tinta sobre papel (AMC, n° 5009); a la derecha, Sin título (c.1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5047).



De izquierda a derecha y de arriba abajo: Offering (Sanur) (c. 1931-1934). Gouache y acuarela sobre papel; Kbo'ogan (c. 1931-1934). Gouache y acuarela sobre papel; Offering (Bebitera) (c. 1921-1934). Gouache, acuarela y lápiz sobre papel; Tegal Sibang (c. 1931 -1934). Gouache y acuarela sobre papel y Djerimpeng (c. 1931-1934). Gouache y acuarela sobre papel. Todos ellos se conservan en Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540.

Covarrubias también realizará representaciones de otros objetos propios de la espiritualidad balinesa, como las *cilí* o los *patulangan*. Como hemos mencionado previamente, la *cilí* es un tipo de figura que representa a la diosa Dewi Sri, deidad balinesa hinduista del arroz y ligada a las cosechas y a la fertilidad,⁶³⁶ y que es siempre –como en los casos que aquí encontramos– representaciones femeninas estilizadas, con largos brazos y un gran tocado de flores.⁶³⁷ Además de las muchas representaciones que incluyó en su libro, Covarrubias realizó también un par de pinturas de *cilíes*, que ilustran algunos de los diferentes tipos de figuras que existen en Bali. La primera de ellas, que aparecerá en *Island of Bali*,⁶³⁸ se trata de un sencillo ejemplo realizado en hoja de palma trenzado, representado sin demasiado detalle, posiblemente porque Covarrubias lo tenía desde un principio destinado a servir de imagen en blanco y negro para el libro. Además, Covarrubias realizó una acuarela de otro tipo de *cilí*, más plana, que corresponde a rostros de esta figura realizado en hoja de palma sin trenzar (*lontar*), muy similar a las que aparecen en otra ilustración de *Island of Bali*.⁶³⁹



A la izquierda, Lontar Adegan Bueleleng (c.1934-1937). Acuarela y tinte sobre papel (Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.); a la derecha, Tjilí, madre del arroz tejida en hoja de palma (c.1934-1937). Tinta y acuarela (Colección particular).

Como adelantábamos, Covarrubias realizó también una pintura en la que aparecen, sobre un fondo amarillo, dos *patulangan* o sarcófagos balineses, destinados a las ceremonias de cremación. Este tipo de pieza era llevada a cabo por artesanos especializados, que recubrían el alma de madera con fieltro o terciopelo y pan de oro.⁶⁴⁰ Por su forma e iconografía –de toros–, podemos saber que están destinados a la nobleza.⁶⁴¹ Covarrubias describe estas piezas en *Island of Bali*:

⁶³⁶ Dewi Sri o Shridevi es una deidad pre-hinduista venerada en las culturas javanesa, sondaesa y balinesa, considerada como una Diosa Madre asociada al arroz –alimento básico de las islas de la Sonda. Su veneración apareció por primera vez en la mitología sondaesa –extendiéndose después a las zonas limítrofes– y su historia, asociada al origen del arroz, está recogida en el *Wawacan Sulanjana*. Debido a su relación con el arroz, es considerada como una Diosa Madre con amplias competencias, ligada a la luna, la abundancia, la prosperidad, la riqueza, la vida y el nacimiento, así como a sus opuestos (hambre, muerte, etc.). Aunque su iconografía varía según la zona, siempre es representada como una mujer muy femenina, joven y bella, y con curvas, aunque estilizada. En el Bali hinduista, esta diosa se asimiló como una amalgama de las diosas hinduistas Lakshmi, Devi y Shri.

⁶³⁷ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., p. 170.

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 145.

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 149.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, pp. 372-373.

⁶⁴¹ Antiguamente, los sarcófagos con forma de este animal estaban reservados a la casta brahmán. Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 391.

*Las vacas están espléndidamente labradas en madera y el cuerpo hecho de un tronco ahuecado; la espalda se abre como tapa. El animal está cubierto en su totalidad con fieltro o terciopelo de color; profusamente ornamentado con hoja de oro, algodón en rama y chales de seda. En este aspecto, la casta es también lo que determina si el animal debe ser negro, blanco, moteado, amarillo anaranjado o morado.*⁶⁴²

Two cremation bulls of Bali (c.1934-1937). Gouache y acuarela sobre papel (Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.)

Es otro animal —en este caso, mitológico—, la *gadja-mina* (un ser mitad elefante, mitad pez) el que da forma a las características barcas balinesas de pescadores, figura que fue recogida y representada con gran atención por Covarrubias. Con la excepción de un

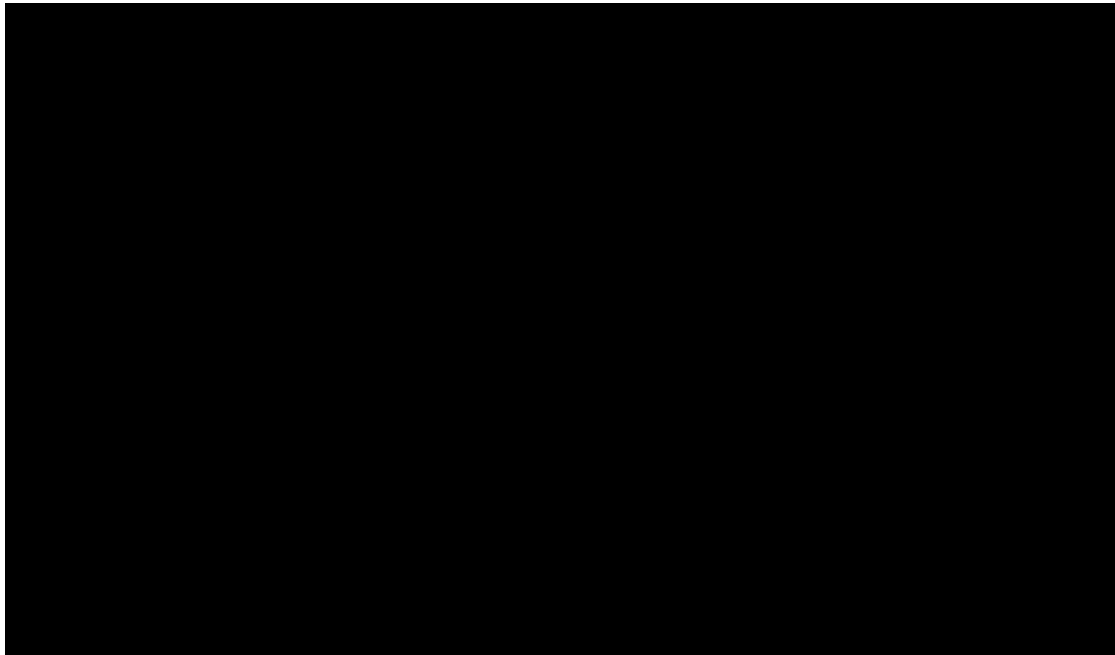
Sin título (c.1931-1937). Acrílico sobre lienzo (Colección Casa Museo Luis Barragán).

tosco paisaje marino de tormenta, de aspecto inacabado, que se conserva en la Colección Casa Museo Luis Barragán, este tipo de barca aparece en todas marinas balinesas que realiza Covarrubias, conservándose también un boceto-ensayo de esta figura. Un ejemplo de escena en la que la barca balinesa aparece en el fondo es el llamado Retrato de Ayu Ktut, en el que la joven aparece en idéntica posición que en una obra anterior en la que aparecía vendiendo fruta, con su turbante rosa, solo que en esta ocasión lo hace ante un nublado

Sin título (c.1930-1937). Lápiz sobre papel (AMC n.º 5040).

⁶⁴² *Ibidem*, p. 392.

paisaje marino, en cuyo fondo puede apreciarse de barca; de esta obra se conservan, asimismo, varios bocetos.



A la izquierda, Retrato de Ayu Ktut (c.1932). Técnica mixta (Colección particular); en el centro, Sin título (c.1931-1932). Lápiz sobre papel (Colección particular). A la derecha, Sin título (c.1931-1932), Lápiz sobre papel (AMC, n° 5130).

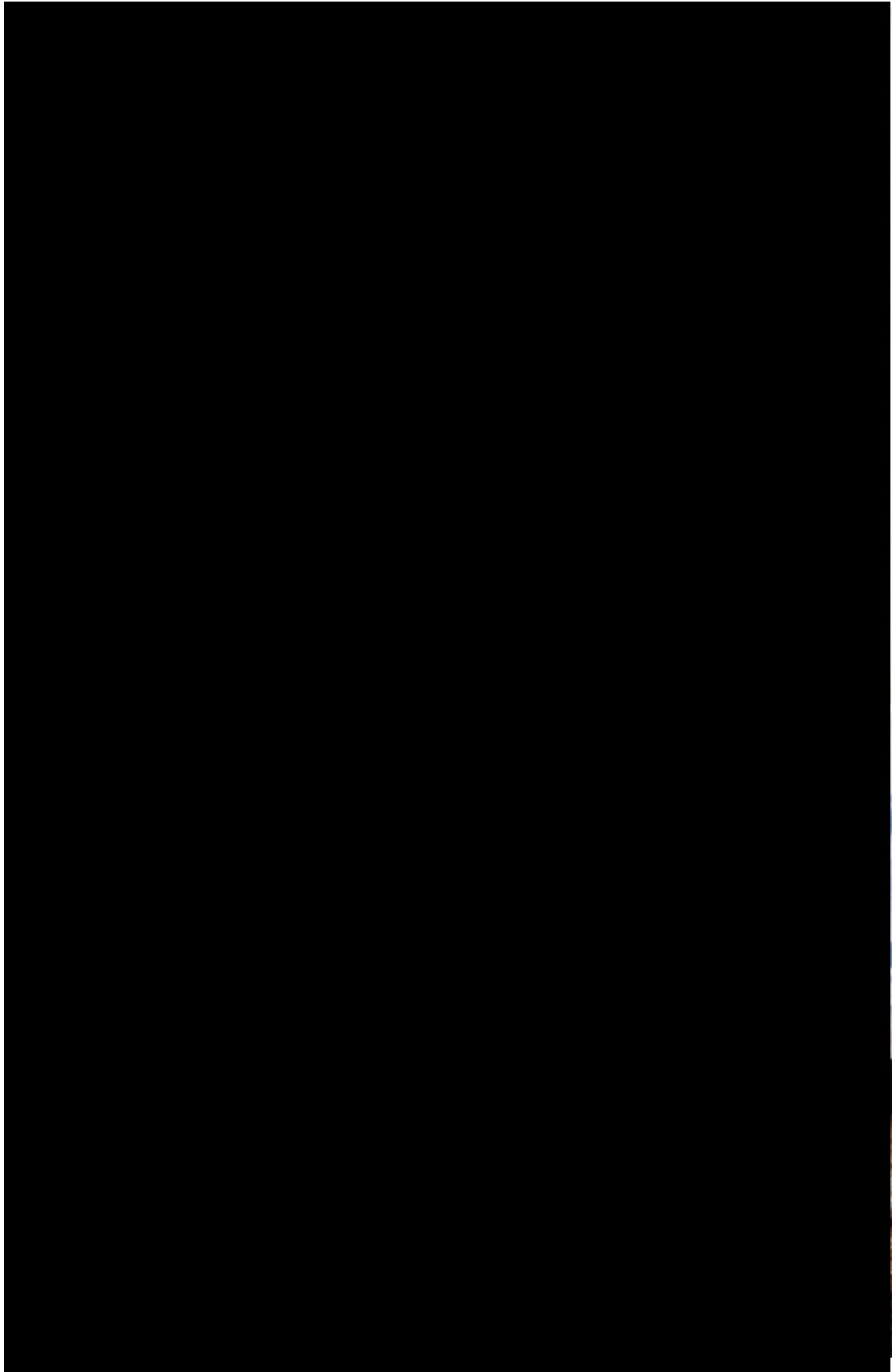
Otras escenas muy interesantes –y, según Yu-chee Chong, las únicas en las que Covarrubias desarrolla un verdadero concepto espacial-,⁶⁴³ son aquellas en las que este tipo de barca aparece en primer plano, como *The beach in Sanur* o *Balinese fishermen with outriger*. En el primer caso, se presenta a una a una bella joven descansando en la arena de la playa, acompañada de una de estas características barcas, mientras que, en el fondo, ya en el mar, se aprecia a un pescador con sombrero que pesca con atarraya. En el segundo de los casos, la protagonista es una barca con su vela izada, trasladada por cuatro pescadores ante la atenta mirada de un par de hombres en las rocas de la orilla, mientras que un tercero pesca con red; este óleo es una versión más soleada y con algunos cambios de la que fue publicada en el artículo de *Life*.⁶⁴⁴ En este caso, al fondo del paisaje aparece una tormenta, y figuran también un par de barcas similares, además de haber ligeras variaciones en los aldeanos y en las rocas. En la introducción de *Island of Bali*, Covarrubias describe una escena similar:

Hay pequeños poblados de pescadores que desafían la malaria de las costas de Kuta, Sanur, Benua y Ketewel, pero la pesca por lo general se realiza en pequeña escala, con atarrayas o desde bellas embarcaciones cuyas proas poseen la forma de míticos “peces-elfante” (gadja-mina), dueños de estilizadas trompas y ojos que pueden ver durante la noche. Al atardecer, con el vértice de sus velas triangulares apuntando hacia abajo, se internan mar adentro (...).⁶⁴⁵

⁶⁴³ Williams, Adriana y Chong, Yu-Chee, *Covarrubias in Bali*, op. cit., p. 60.

⁶⁴⁴ “Mexican Covarrubias in Dutch Bali”, op. cit.

⁶⁴⁵ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 11.



Arriba, *Balinese fishermen with outrigger* (c.1932-1937). Óleo sobre lienzo. (Covarrubias in Bali, p. 73);
debajo, *The Beach in Sanur* (c.1931-1937). Gouache y acuarela sobre papel (Island of Bali, p. 12)

Como ya destacó Yu-chee Chong, Covarrubias pintó muy pocos paisajes, siendo uno de los pocos ejemplos a destacar sus escenas aldeanas.⁶⁴⁶ Covarrubias produjo varias versiones de una misma escena, que nos muestran una aldea típica desde el exterior, y que varían en sus detalles. En *Island of Bali*, Covarrubias describió escenas semejantes al ocuparse de las aldeas balinesas:

*Bajo la fresca obscuridad, penetrada únicamente por los haces de la luz solar que se filtran entre la urdimbre de hojas se alzan las casas ocultas a la vista por interminables paredes de barro que interrumpen a intervalos regulares altas y angostas entradas.*⁶⁴⁷

Tres de las escenas son muy similares, y la representación de las aldeas que realiza en las mismas coincide con la somera descripción que de ellas realiza en el libro, advirtiendo únicamente que:

*Una aldea entera consta de las viviendas familiares, circundadas por completo por un muro y dispuestas a ambos lados de una avenida amplia y bien construida que corre de la montaña hacia el mar, el equivalente balinés de dos de nuestros puntos cardinales: el norte y el sur.*⁶⁴⁸

En estas escenas, sobre un telón de fondo conformado por una densa vegetación tropical se alza la pequeña y circundada aldea, a la que se aproximan un grupo de mujeres –dos en un caso, tres en los otros-, que portan pesados cestos de arroz y frutas en sus cabezas; la escena la completan un cerdo balinés, un campesino de sombrero descansando –que aparece en una de las versiones- y un niño –que aparece en dos de las versiones- que observa a las mujeres desde el vano del portón. Otra de las escenas es completamente diferente, ya que en ella aparece el interior de la aldea: a la izquierda, junto al portón, aparecen un par de mujeres con gruesas pértigas, machacando arroz en un mortero de piedra; a su lado, a la derecha, un hombre –de camisa, quizás extranjero a pesar de su piel morena- y una mujer descansan en el porche de un *balé*, en el que también se encuentra un cesto de arroz. Intensa vegetación –tanto dentro como fuera del recinto- completa la escena, así como un cerdo balinés un par de gallinas, que aparecen alimentándose.

Como bien indica en *Island of Bali*, los graneros son una de las construcciones principales de la aldea, y su forma y tamaño indican el nivel económico de una familia, siendo el más importante el *lumbung*;⁶⁴⁹ de ellos nos dice que “son construcciones altas con empinados techos de paja (...) Un granero reposa en cuatro pilares de madera con grandes capiteles para evitar que trepen las ratas”.⁶⁵⁰ Además de en una ilustración del libro,⁶⁵¹ Covarrubias también utilizó uno de estos graneros como telón de fondo para una de las pinturas que incluiría en el libro, en el que aparecen son muchachas ante un *lumbung* y un pequeño

⁶⁴⁶ Williams, Adriana y Chong, Yu-Chee, *Covarrubias in Bali*, op. cit., p. 60.

⁶⁴⁷ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 41.

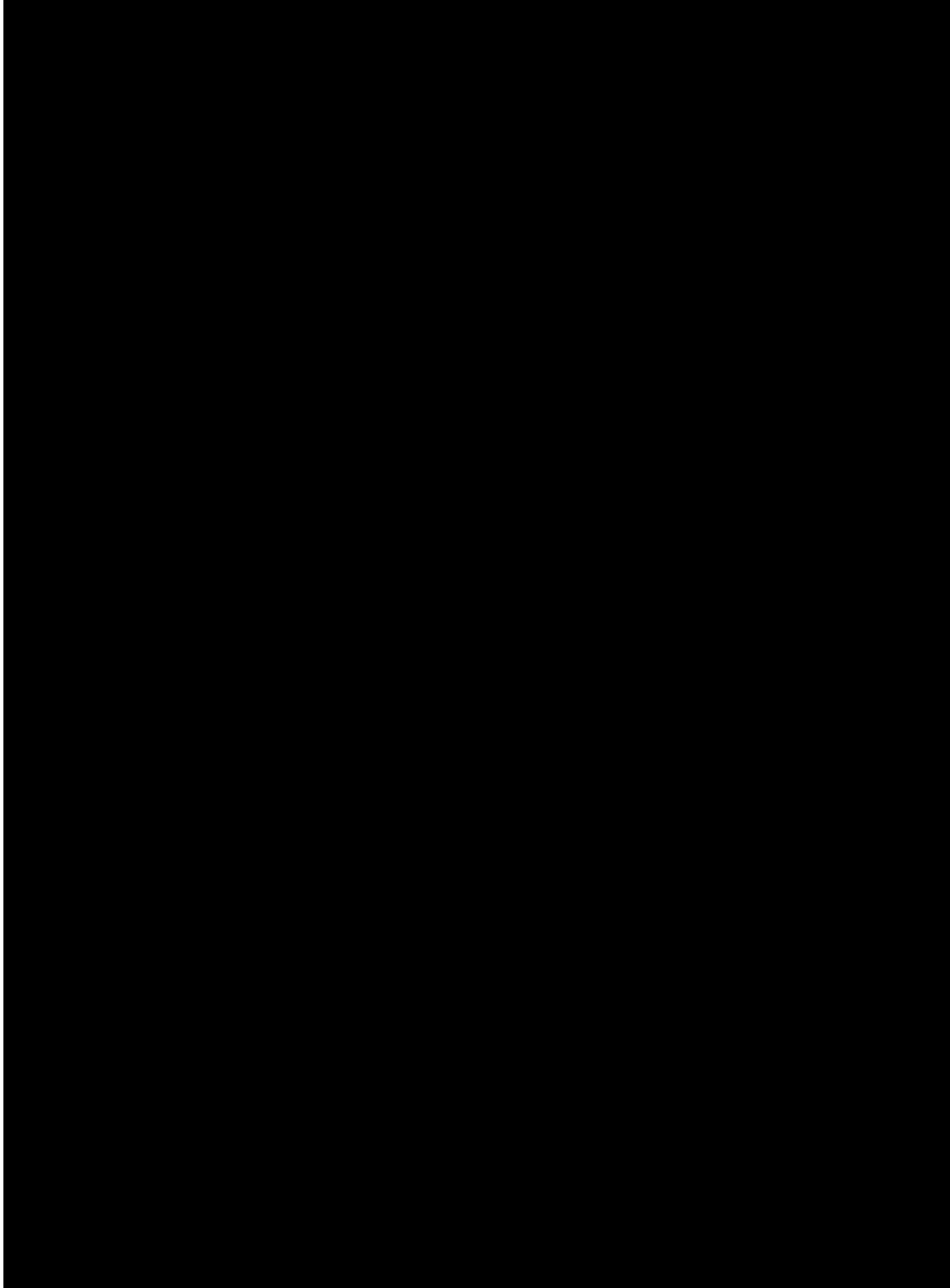
⁶⁴⁸ *Ibidem*, p. 42.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, p. 83.

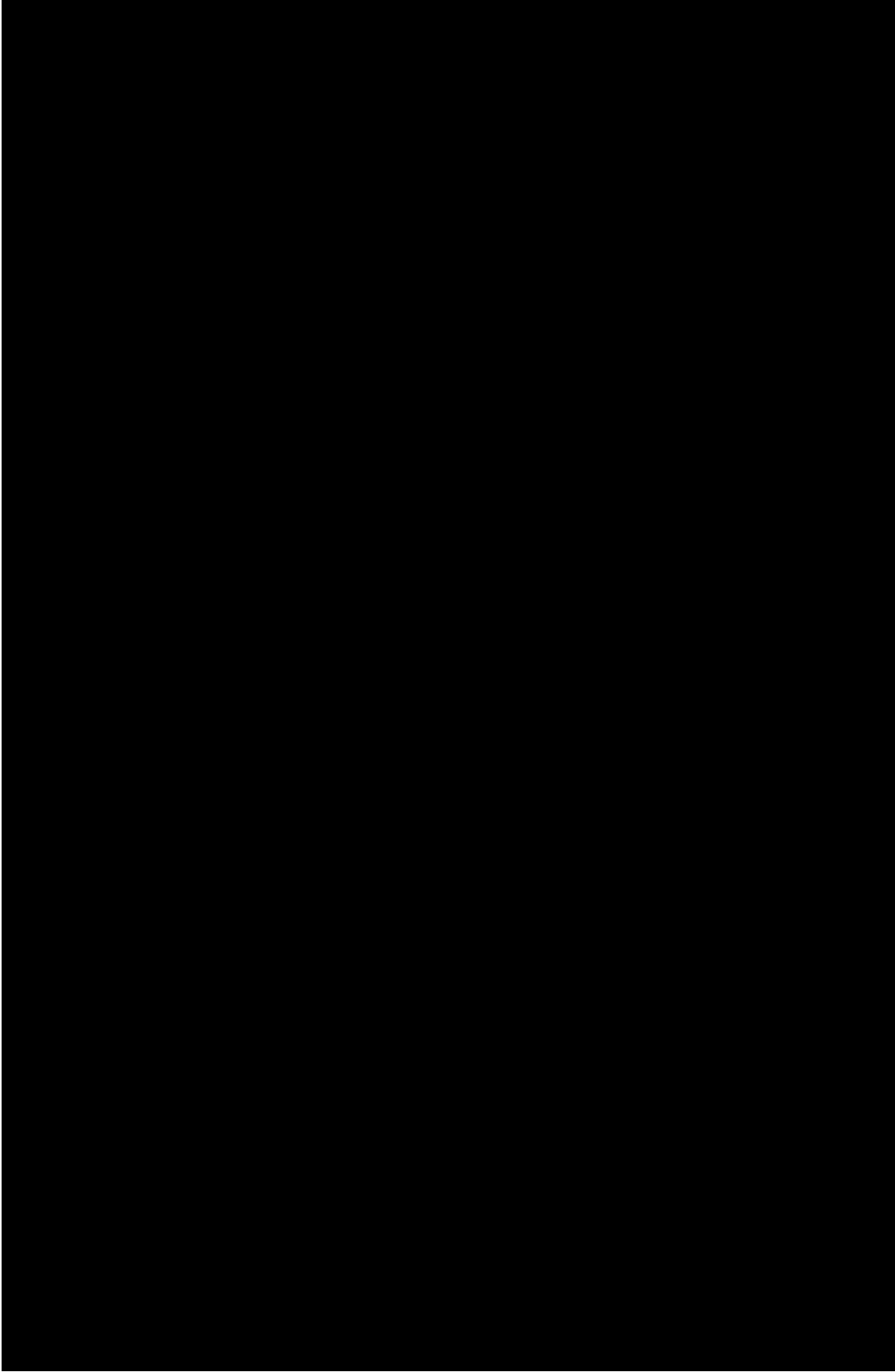
⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 83.

⁶⁵¹ *Ibidem*, p. 68.

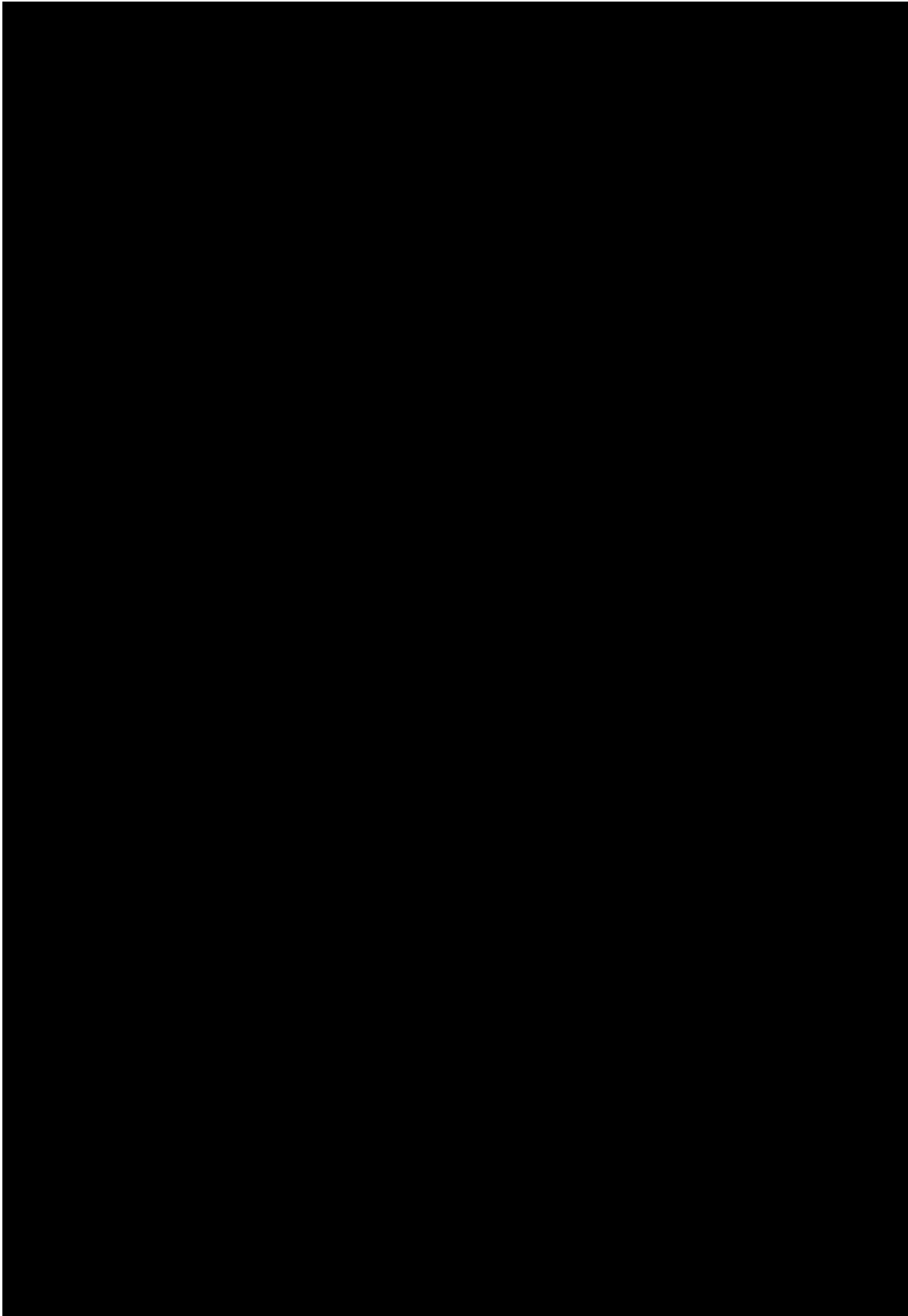
mortero para el arroz; esta pintura apareció en la Exposición Internacional de Acuarelas de Chicago de 1936.



Arriba, a la izquierda, Two Balinese girls in front of a rice granary (c.1931-1936). Gouache y lápiz sobre papel (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 64); a la derecha, Sin título (c.1931-1932). Gouache (Colección particular). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1931-1932). Litografía y acuarela (Colección particular); a la derecha, Sin título (c.1931-1932). Litografía (Colección particular).



Arriba, Sin título (c.1931-1937). Lápices de colores sobre papel (Colección particular). Debajo, The Village. Óleo sobre lienzo (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 75).



Arriba, Returning to the village on sunset (c.1932-1937) Gouache sobre papel (Museum Pasifika); debajo, The Balé (c.1931-1937). Gouache y acuarela sobre papel (Colección Museo Casa Estudio Luis Barragán).



A la izquierda, *Sitting under the breadfruit tree* (c.1932-1935). Gouache sobre papel (Colección Rocío Sagaón); a la derecha, Sin título (c.1931-1934). Acuarela sobre papel (Colección particular).

Existen también otras escenas aldeanas que podemos destacar, como una acuarela sin título protagonizada por una enorme higuera de Bengala, a las puertas de un templo. En *Island of Bali*, Covarrubias nos habla de la importancia de este árbol en la vida balinesa:

*Para la vida de la aldea también es muy importante la infaltable waringin, una gigante higuera de Bengala, árbol sagrado de los hindúes, plantado en la plaza. A la sombra de la higuera se llevan a cabo los espectáculos y las danzas asociadas con las frecuentes festividades; las aldeas que no tienen un recinto especial también se sirven de su sombra para montar allí el mercado. En las aldeas antiguas el waringin crece hasta alcanzar dimensiones gigantescas, dando sombra a la plaza entera (...).*⁶⁵²

Existe una escena parecida, protagonizada por un árbol del pan, que tradicionalmente ha sido descrita como balinesa, en incluso Yu-chee Chong encuentra similitudes entre esta y los textiles de la isla,⁶⁵³ pero, a nuestro parecer, debido al aspecto que presentan los aldeanos de la misma y las vivienda, se trata en realidad de una escena ambientada en las

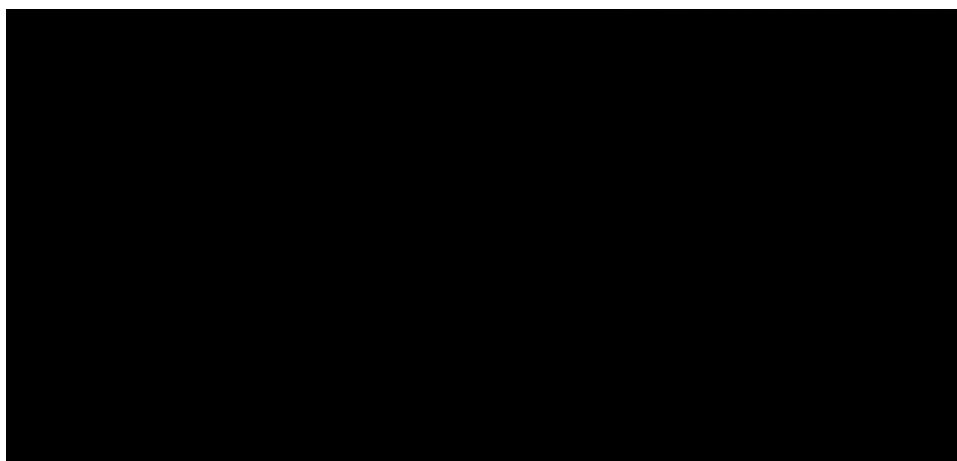
⁶⁵² *Ibíd.*, p. 45.

⁶⁵³ “In *Sitting under the breadfruit tree*, the motif formed by the variegated leaves calls to mind textile design.” Williams, Adriana y Chong, Yu-Chee, *Covarrubias in Bali*, *op. cit.*, p. 60.

islas Marquesas, realizada durante este mismo periodo pero para el libro *Typee*, que por algún motivo quedaría fuera de las ilustraciones del mismo.

Existió también una pintura dedicada a una escena, en un arrozal, protagonizada por dos búfalos de agua y sus jóvenes guardianes, muy similar a una ilustración que apareció en *Island of Bali*,⁶⁵⁴ aunque con disposición a la inversa; similar a estas, existe también un boceto a la tinta, en el que aparecen únicamente los búfalos, uno de ellos sumergido. En *Island of Bali*, Covarrubias nos habla de estos animales tan importantes para la economía balinesa y nos describe, asimismo, una escena parecida:

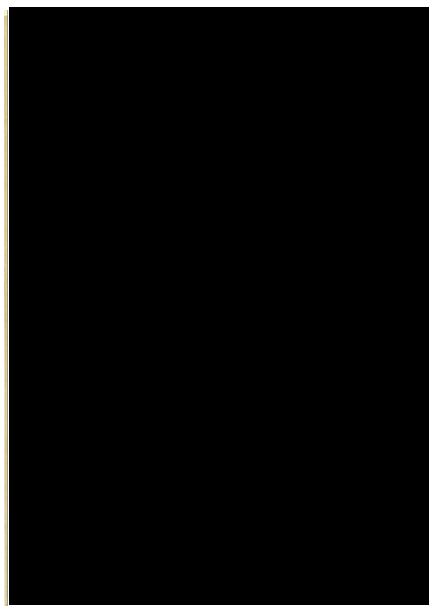
*El más pequeño niño balinés puede manejar a estos grandes cuadrúpedos. Les encanta tumbarse en el agua y dejarse frotar por sus pequeños guardianes, que se les encaraman por todas partes y se guindan de sus cuernos cuando los llevan a tomar su baño vespertino.*⁶⁵⁵



A la izquierda, Comunidad, Bali (c.1931-1937). Técnica original desconocida, fotografía de la obra (AMC, n° 6549); a la derecha, Sin título (c.1930-1937), Tinta sobre papel (Colección particular).

Como puede apreciarse, Covarrubias realizó pocas representaciones masculinas, y, en la mayoría de los casos, sus representaciones de balineses aparecen integradas en escenas grupales. No obstante, existen algunas excepciones de retratos individuales, como las acuarelas *Squatting man with hat* y *A moment of reflection* –retratos de hombres sentados que descansan- o el gouache *Portrait of a man wearing hibiscus*, un retrato facial de un hombre adornado únicamente por un hibisco tras su oreja, como era habitual.⁶⁵⁶

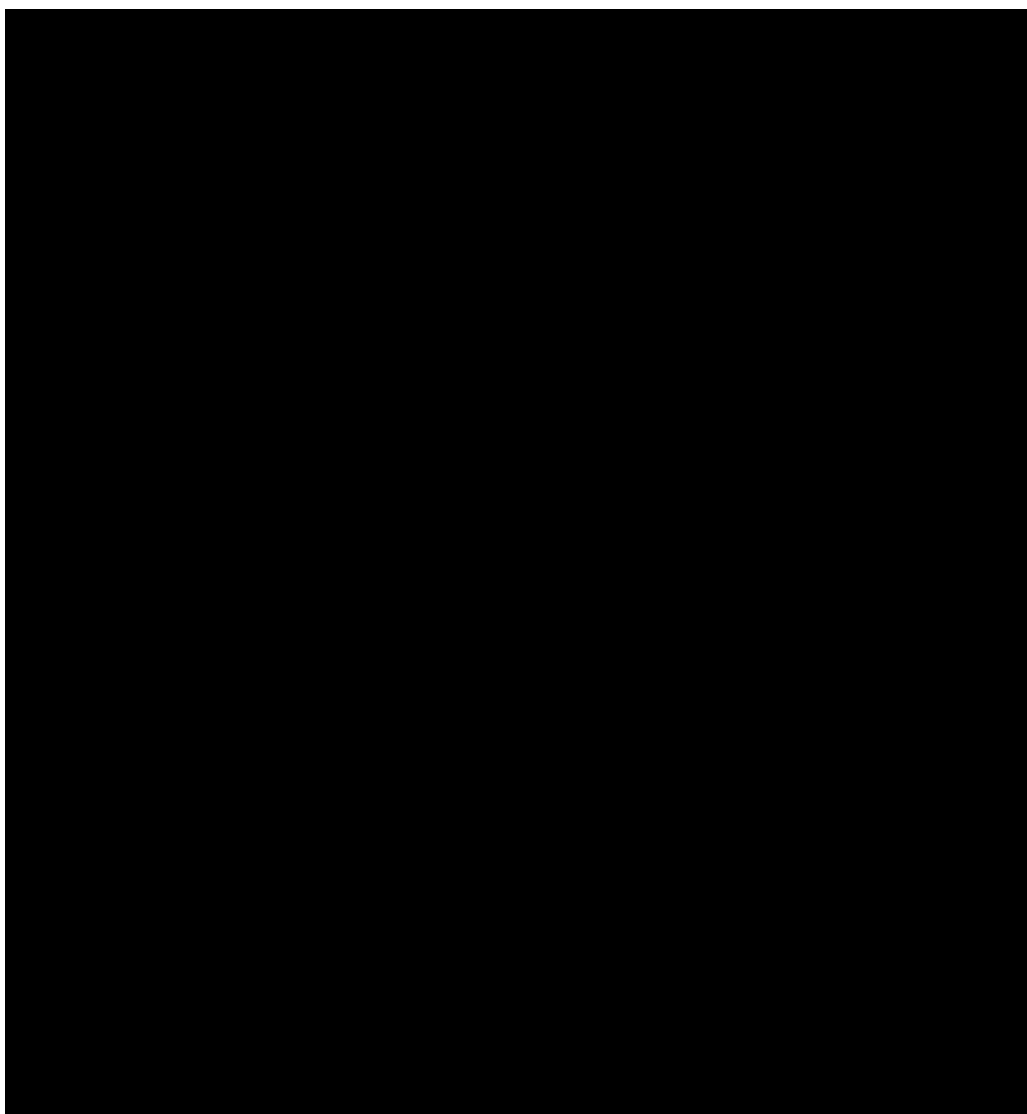
Portrait of a man wearing hibiscus. Gouache sobre papel (The Covarrubias Circle, op. cit., p. 170).



⁶⁵⁴ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., p. 33.

⁶⁵⁵ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 43.

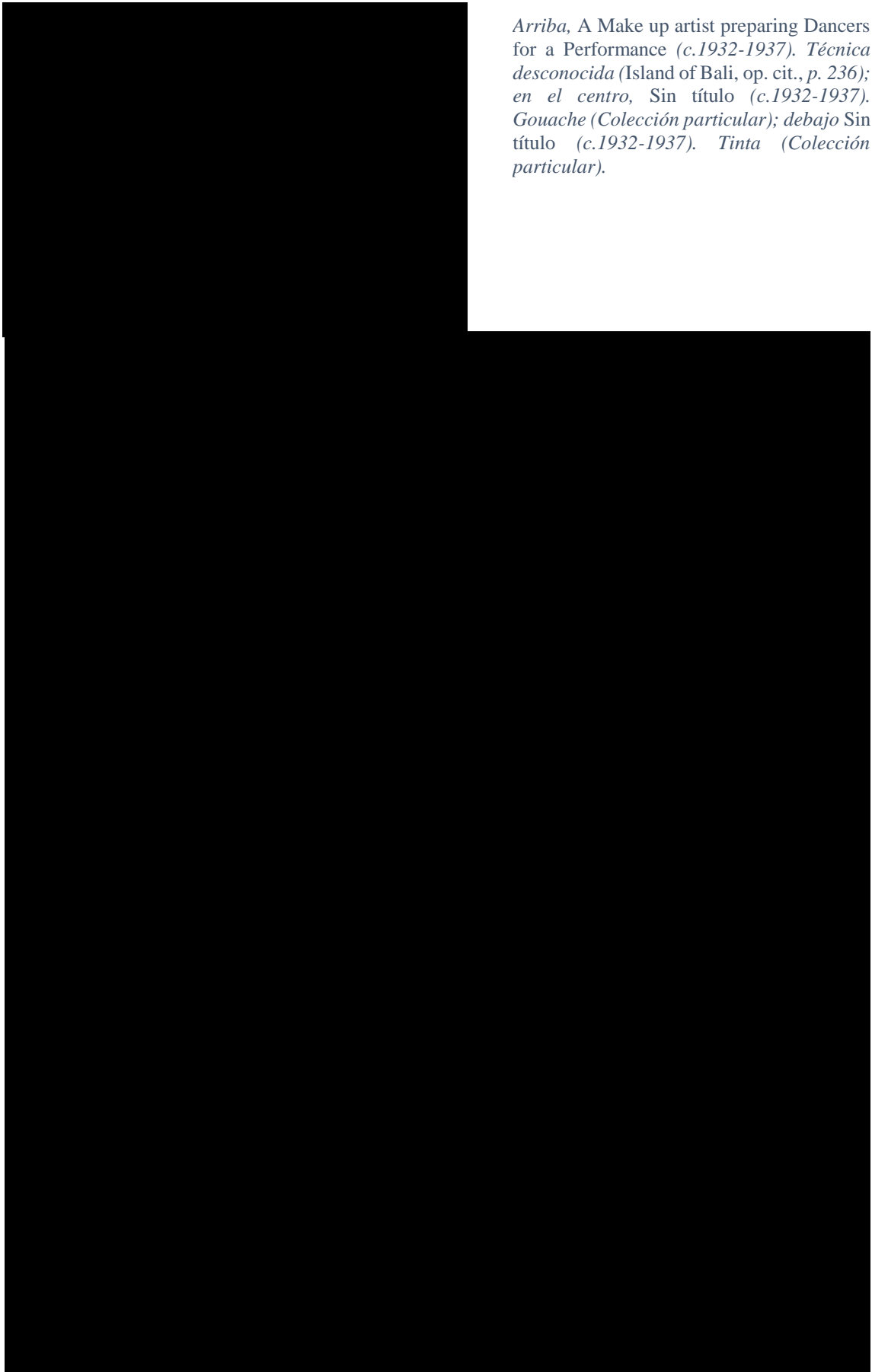
⁶⁵⁶ “los hombres no usan ningún ornamento excepto flores”. *Ibidem*, p. 117.



Arriba, a la izquierda, Squatting man with hat (c.1931-1937), Acuarela sobre papel (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 77); a la derecha, A moment of reflection (c.1931-1937). Acuarela y tinta sobre papel (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 83). Debajo, a la izquierda, Squatting farmer (c.1931-1937). Acuarela y tinta sobre papel (Miguel Covarrubias. Sketches: Bali – Shanghái, op. cit., p. 33); en el centro, Sin título (c.1931-1937). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5059); a la derecha, Sin título (c.1931-1937). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° 5068).

Además de las escenas aldeanas, Covarrubias realizó una gran cantidad de bocetos y pinturas sobre las diferentes artes teatrales balinesas. Aunque habitualmente han sido consideradas como escenas de danza, lo cierto es que, como bien advirtiera Covarrubias, “en Bali la danza no puede ser considerada un arte distinto del teatro”.⁶⁵⁷ Además de las escenas de baile y teatro propiamente dichas, Covarrubias incluyó en *Island of Bali* –de la que se conocen varias versiones- que representa el momento de la preparación para el espectáculo, en la que un hombre aplica el pesado maquillaje a una de las bailarinas, mientras que una mujer mayor arregla el cabello de otra joven, ante la atenta mirada de un niño y de un grupo de jóvenes.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 229.



Arriba, A Make up artist preparing Dancers for a Performance (c.1932-1937). Técnica desconocida (Island of Bali, op. cit., p. 236); en el centro, Sin título (c.1932-1937). Gouache (Colección particular); debajo Sin título (c.1932-1937). Tinta (Colección particular).



A la izquierda, Legong performance under banyan tree (c.1930-1937). Gouache (“Bali Love Song”, op.cit.); a la derecha, Legong Performance Under Banyan Tree (c. 1930-1937). Tinta, lápices y gouaches sobre celuloide (Colección particular).

Las más numerosas de estas pinturas son las dedicadas a la *legong*, igual que son muy numerosas las páginas que Covarrubias dedica a la descripción de esta danza:

*Como arquetipo de lo delicado y lo femenino, la legong es la más refinada de las danzas balinesas (...) Se ejecuta durante las fiestas, generalmente al caer la tarde, cuando amaina el calor. Al primer rumor de que va a haber una legong en la plaza central o en una fiesta privada, la multitud empieza a reunirse en medio de la calle (...) las niñas seleccionadas deben tener entre cinco y ocho años de edad y, si acaso las escogidas tienen parecido físico, se da por sentado que conformarán un magnífico legong (...) En uno de los extremos del “escenario”, la orquesta entretiene con preludios a la multitud (...) Tres bailarinas pequeñas, con aire de infinito aburrimiento, se sientan en esteras frente a la orquesta. De pies a cabeza están vestidas de seda recubierta de brillantes hojas de oro y en su cabeza portan grandes yelmos de oro ornamentados con hileras de súchiles frescas (...) Dado el tratamiento de la historia y las fórmulas convencionales de baile para representar las acciones y emociones que explica el narrador, uno puede deducir que la legong es una elaboración del arcaico teatro de sombras, el wayang kulit. Sugiere el intento de seres humanos de ejecutar historias dramáticas como las representadas por marionetas... o por actores que actúan al estilo wayang..*⁶⁵⁸

Una de las escenas más completas es la que años más tarde aparecería reproducida en un artículo de *The American Magazine*,⁶⁵⁹ y que presenta el momento principal del baile,

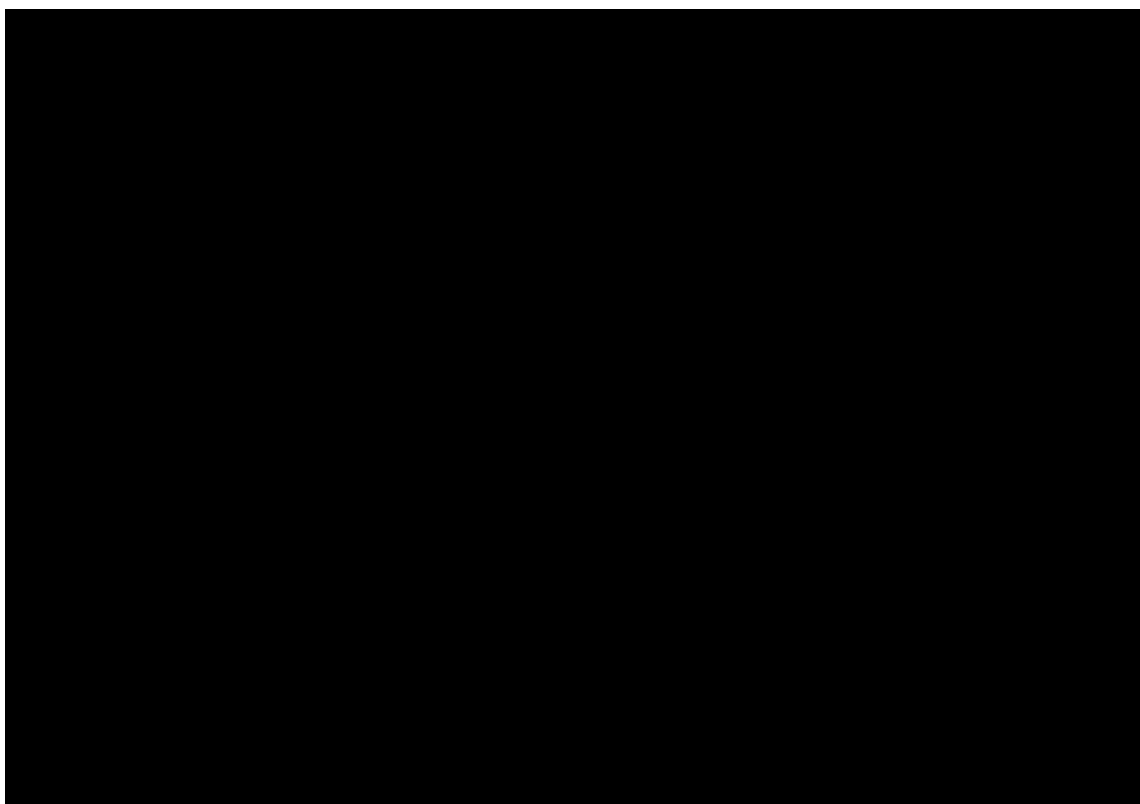
⁶⁵⁸ Ibídem, pp. 231-237, 242.

⁶⁵⁹ Dixon, Harry Vernor. “Bali Love Song”, *op. cit.*, pp.41-43.

ante una gran multitud que se ha congregado en la plaza de la aldea a observar a la pareja de bailarinas protagonistas, mientras que escuchan la música de la orquesta *pelegongang*.⁶⁶⁰ De esta escena se conserva también una versión preparatoria, más sencilla, realizada con acuarela y lápices de colores. El resto de pinturas corresponden a bailarinas más o menos individualizadas, que son representadas en el momento de la actuación y portando vestimenta y tocados ceremonias, que en muchos casos son representados con todo lujo de detalles. Una excepción la constituye la acuarela *The dance lesson*, que corresponde a una clase o ensayo, algo fácilmente apreciable ya que la bailarina se encuentra desnuda de cintura para arriba.



The dance lesson (c.1931-1937). Acuarela y lápices de colores sobre papel (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 90).



A la izquierda, *Kneeling Legong Dancer with Headdress* (c.1931-1937). Gouache y acuarela sobre papel. (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 82); a la derecha, *Pusung Gondjer* (c.1932). Tinta sobre papel (AMC, n° 31150).

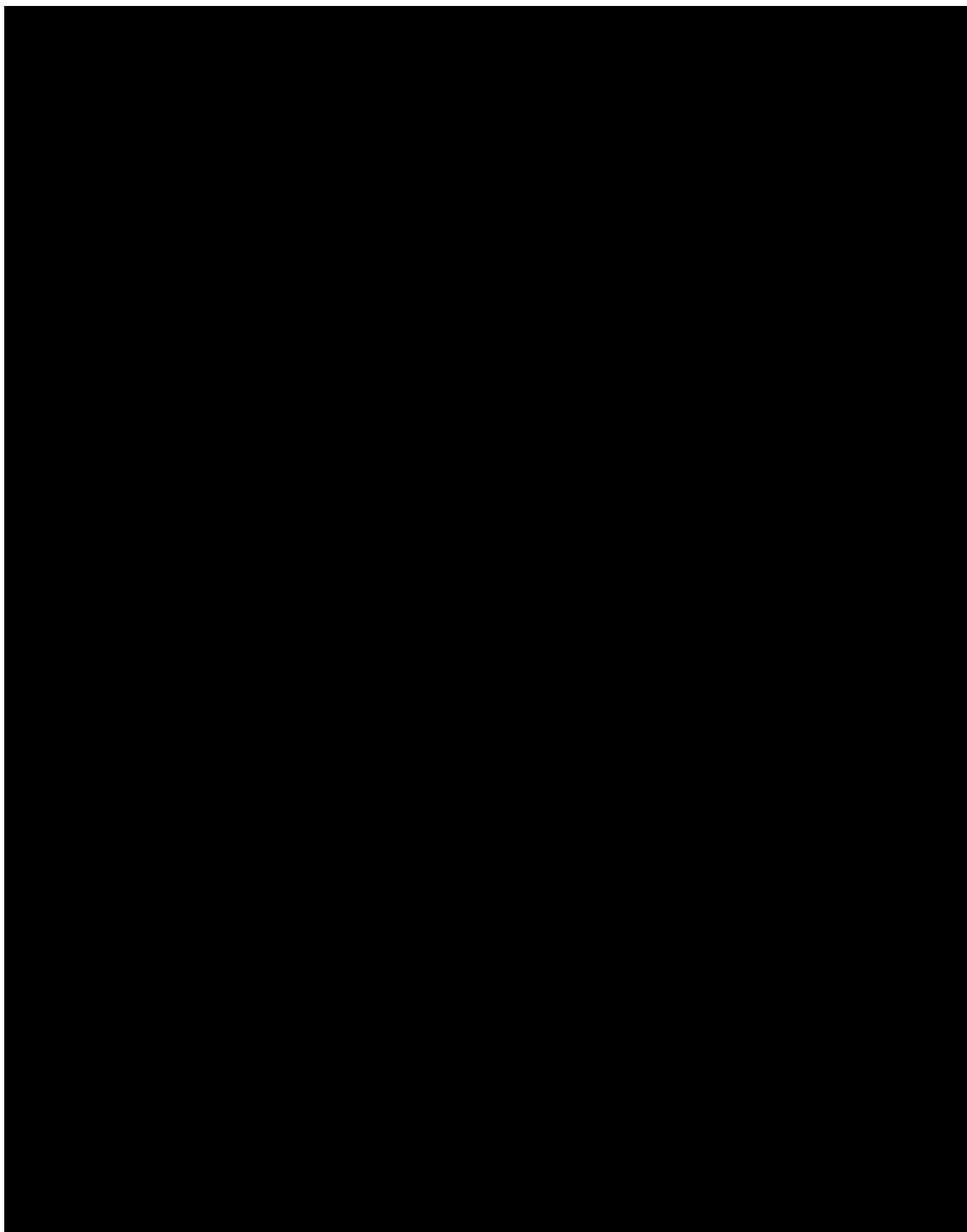
⁶⁶⁰ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 229.



Arriba a la izquierda, Legong dancer (c.1932). Acuarela sobre papel (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 93); a la derecha, Sin título (c.1932). Acuarela sobre papel (Colección particular). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1932). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); en el centro, Sin título (c.1932). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5101); a la derecha, Sin título (C.1932). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5086).

En estas imágenes, Covarrubias se concentra en aportar un tono sinuoso a sus figuras, más que en representar con veracidad la vitalidad y ademanes de los movimientos de la *legong*, como bien hará en sus ilustraciones de *Island of Bali*. Además de este baile, Covarrubias también representará varias escenas de la *ardja* u ópera balinesa. En *Island of Bali* describe minuciosamente una representación de este género a la que tuvo ocasión de asistir; en una definición más escueta, nos explica que este género posee un tipo de orquesta de *gamelán* propio (con flautas y percusiones), y que es “un *gambúh*

modernizado en que se interpretan historias románticas”.⁶⁶¹ Así, Covarrubias representará dos escenas de este género. La primera nos presenta dos figuras casi idénticas, que corresponden a una princesa y a su criada, ejecutando una danza similar a la *legong*; en el fondo se observa el telón e incluso se perfila parte del público en la oscuridad.

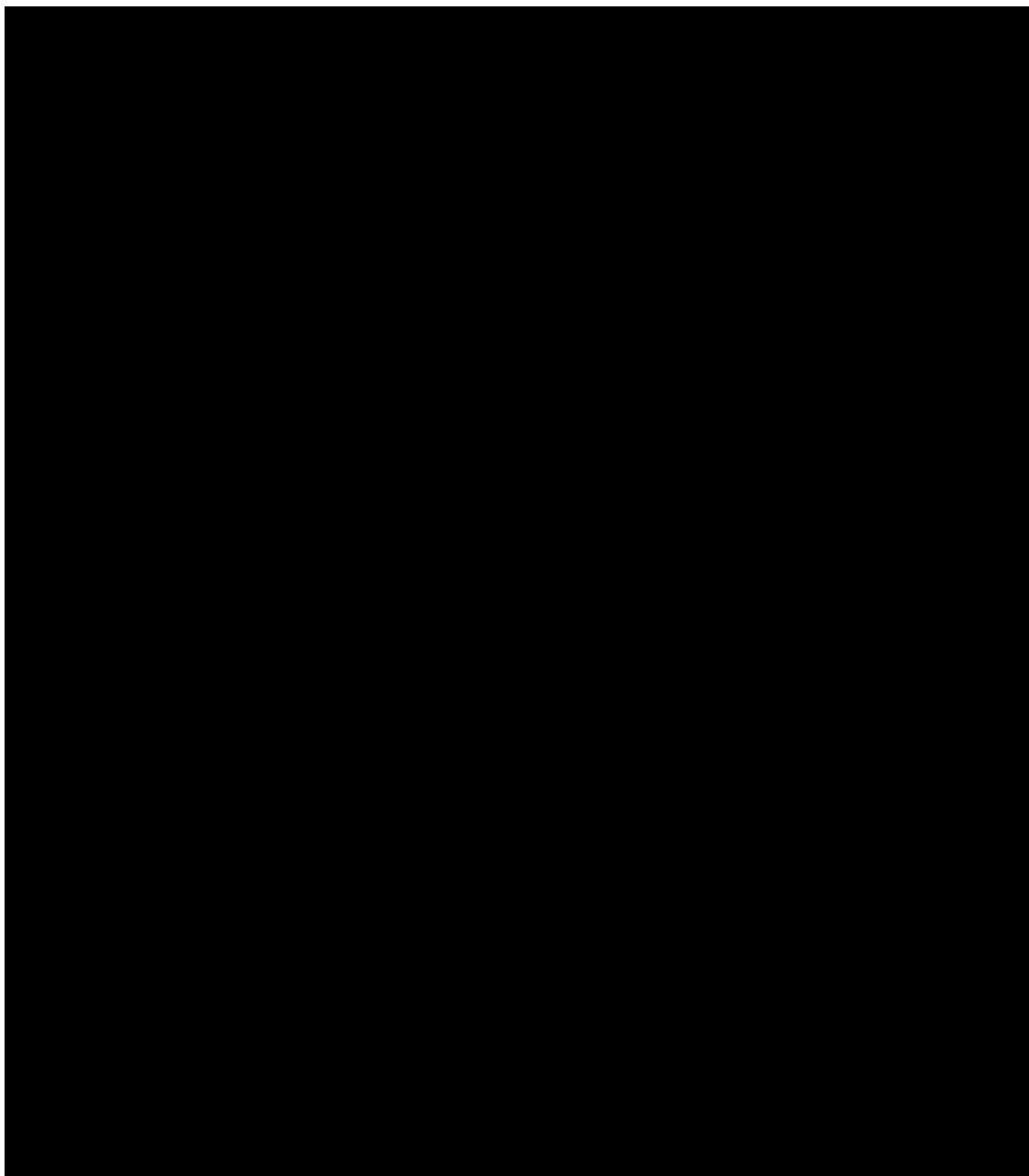


Arriba, a la izquierda, *Princess and attendant (A Scene from the Ardja, Balinese Opera)* (c.1932-1937), Óleo sobre lienzo (Covarrubias in Bali, op. cit., p. 92); a la derecha, Sin título (c.1930-1934). Lápiz sobre

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 230.

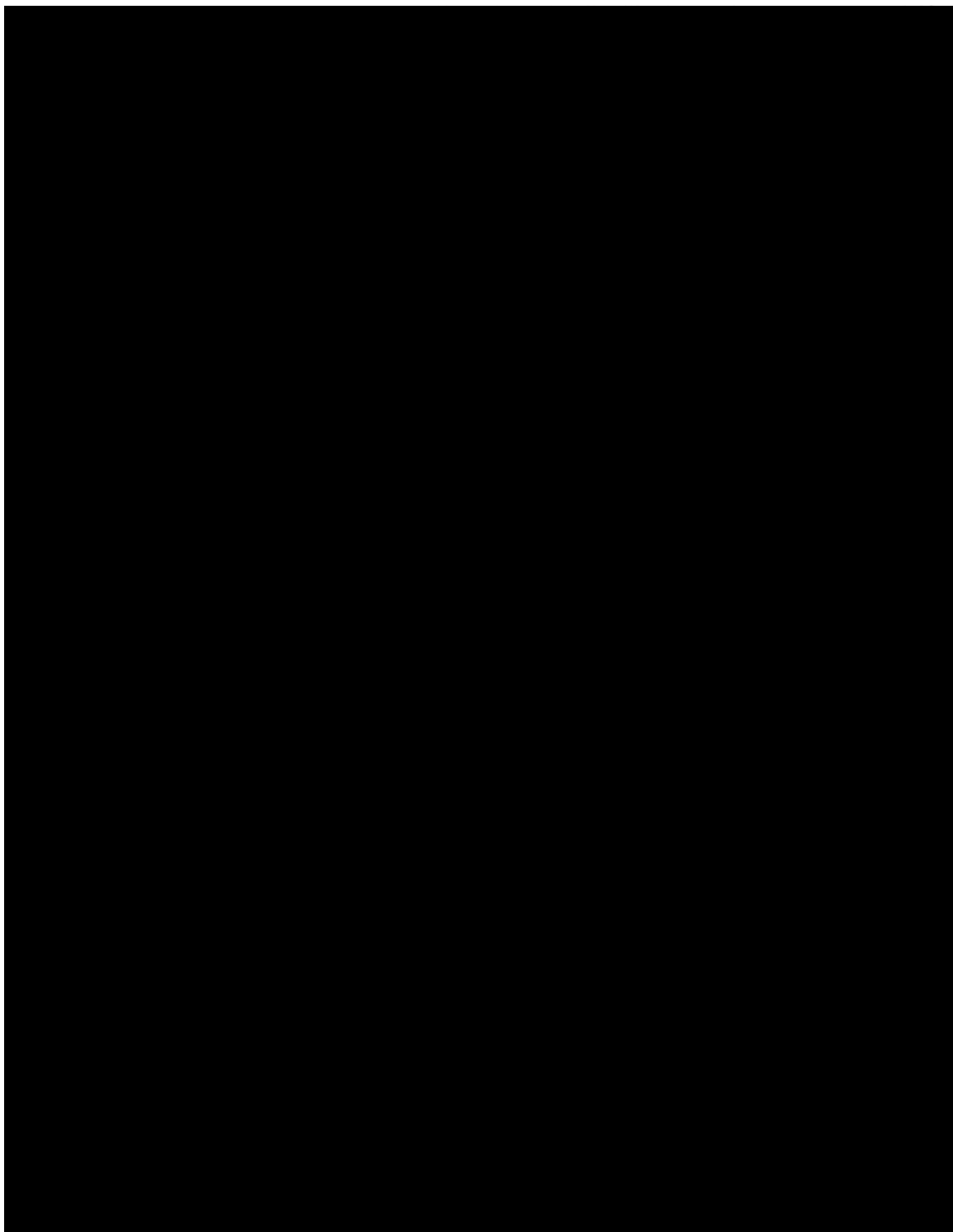
papel (AMC, n° 5099). Abajo, a la izquierda, Sin título (c.1930-1934). Tinta sobre papel (AMC, n° 5157); a la derecha, Sin título (c.1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5013).

De esta escena existen múltiples bocetos preparatorios, que se concentran en transmitir los peculiares movimientos de las figuras, así como los detalles de sus tocados. En la otra escena, Covarrubias presenta a otros personajes clásicos de este tipo de obra: el príncipe –que posee un aspecto y adopta unos ademanes muy similares a los de la princesa- y el *patih* o Primer Ministro, personaje cómico que llamó enormemente la atención de Covarrubias por su carácter cómico y sus movimientos exagerados. Covarrubias presentó a la pareja en una escena principal, tras el telón de fondo, que incluyó en su libro, pero antes de ello, realizó numerosos bocetos de ambas figuras.



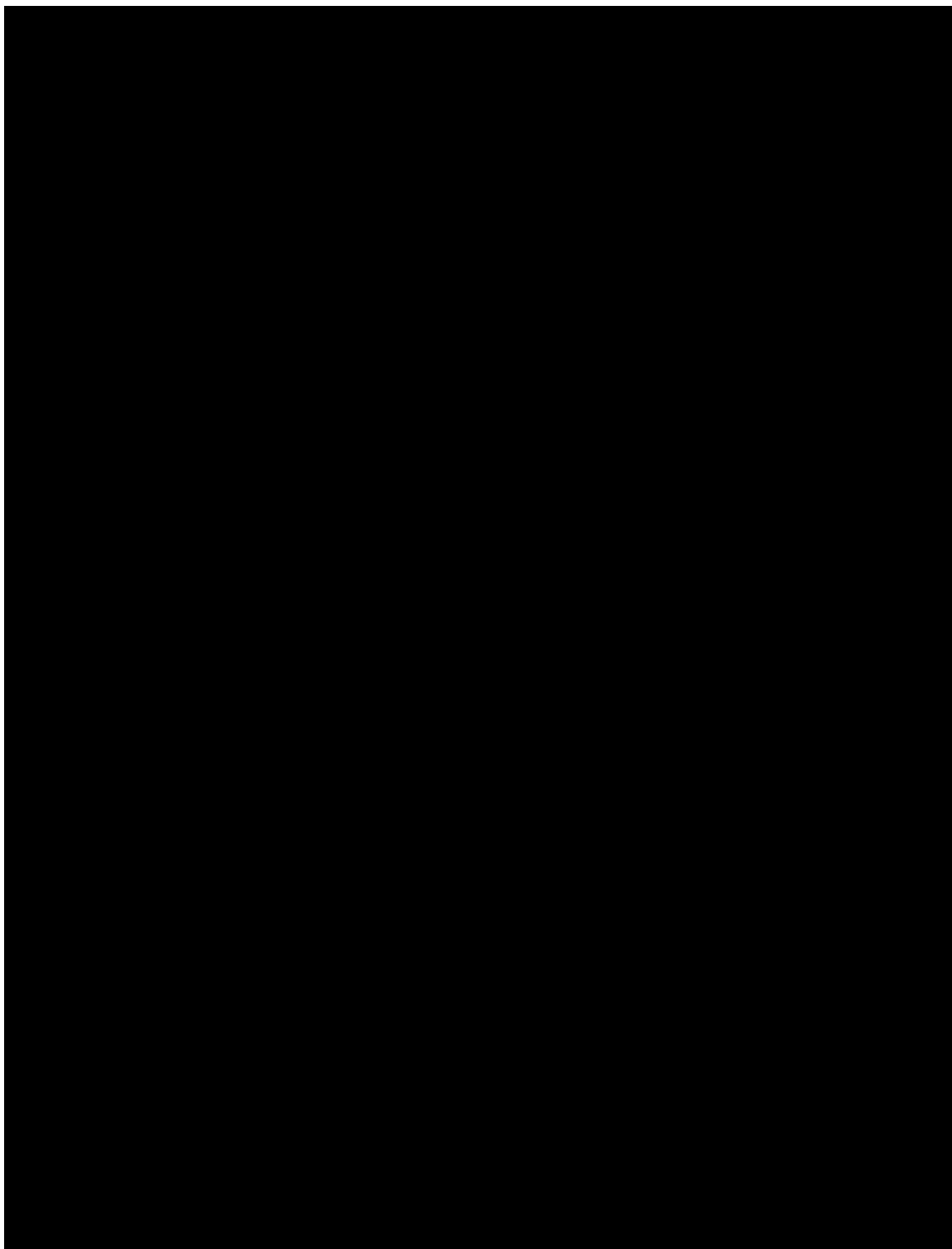
Arriba, a la izquierda, The Ardja, Romantic Balinese Opera. The prince is instructing his prime minister, the patih (1932-1937). Acuarela (Island of Bali, op. cit.); a la derecha, Arja Dancer (c.1930-1934). Lápiz

sobre papel (Miguel Covarrubias. Sketches: Bali – Shanghai, op. cit., p. 61). *Abajo, a la izquierda*, Sin título (c.1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, n° 5113); *a la derecha*, Legong study I (c.1930-1934). *Lápiz sobre papel* (Miguel Covarrubias. Sketches: Bali – Shanghai, op. cit., p. 66).



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, n° 5089), *a la derecha*, Sin título (c.1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, n° 5088). *Abajo, a la izquierda*, Sin Título (c.1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, n° 5089); *a la derecha*, Sin Título (c.1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, n° 5120).

Si bien en los que consta el príncipe son bastante esquemáticos, y se concentran esencialmente en los pliegues de su angulosa vestimenta, estos son mucho más numerosos en el caso del *patih*; Covarrubias prestaría gran atención a la correcta reproducción de su rostro y sus ademanes.



Arriba a la izquierda, Personaje cómico topeng (c.1930-1937). Lápices de colores sobre papel (AMC, n° 5036); a la derecha, Personaje cómico topeng (c.1930-1937), Lápices de colores sobre papel (AMC, n°

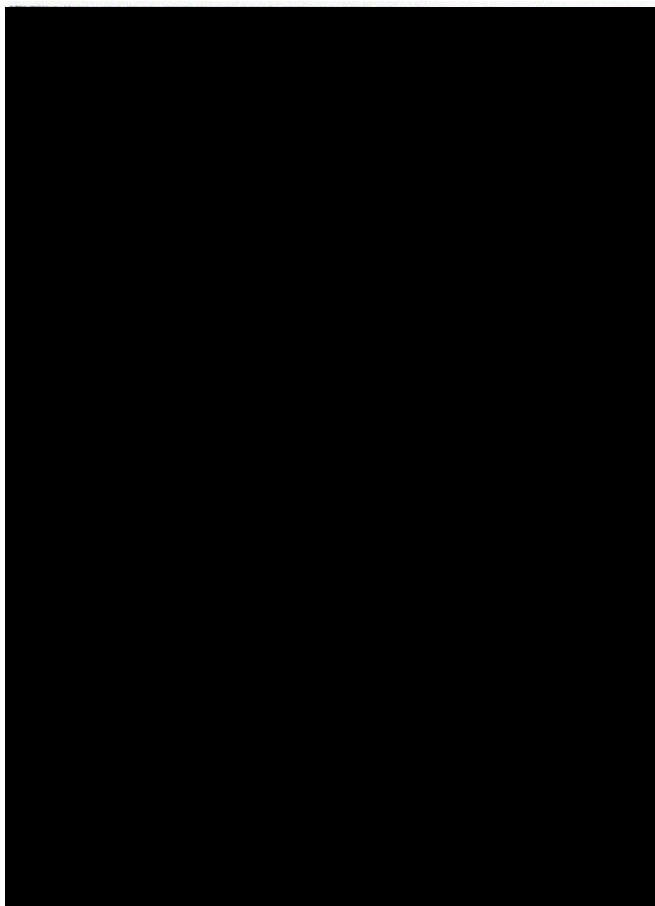
5035); Abajo, a la izquierda, Personaje cómico topeng (c.1930-1937). Lápiz sobre papel (AMC, n° 4994); a la derecha, Sin título (c.1930-1937), tinta sobre papel (AMC, n° 5108).

Lo mismo sucede en el caso de los bocetos y las pinturas preparatorias de los actores del *topéng*, en los que Covarrubias prestó gran atención a los detalles faciales. De este tipo de entrenamiento cómico reciente, Covarrubias advierte, en primer lugar, que se trata de “actores enmascarados que representan obras históricas locales (*babad*); principalmente pantomima, pero con diálogo de los personajes cómicos”.⁶⁶² En *Island of Bali*, Covarrubias describe detenidamente este tipo de representación:

*El entretenimiento vespertino (matinée) más popular, especialmente entre los hombres que pudieran llamarse serios es el topéng, obra de máscaras que relata las proezas de los reyes y guerreros de la isla, episodios de guerras e intrigas de la historia balinesas (babad). Dos o tres actores, generalmente hombres de edad avanzada, interpretan todos los papeles (...).*⁶⁶³

Más adelante continúa, para describir a los personajes principales, que representa con todo lujo de detalles en sus pinturas, prestando gran atención a los ojos saltones y al labio leporino; una imagen semejante, de la cual estas pinturas y bocetos parecen ser material preparatorio, aparece como ilustración en *Island of Bali*.⁶⁶⁴ Así, Covarrubias relata que:

*En las representaciones de topéng únicamente los payasos hablan y llevan máscaras como antifaces que les dejan libre la boca, mientras que los personajes más refinados se valen de la pantomima. Los absurdos payasos son torpes, de cabellos hirsutos y nariz abultada: uno de ellos es un hombre pequeño, tímido y de ojos saltones, que tartamudea y se mueve como pájaro; el otro, un personaje burdo con aterradores ojos huecos, grandes agujeros practicados en su máscara a través de los cuales se ven los ojos del propio actor. Luce un bigote desgredado y un monstruoso labio leporino.*⁶⁶⁵



Baris Gedé. Ceremonial War Dance (c.1932-1937). Gouache (Island of Bali, op. cit.).

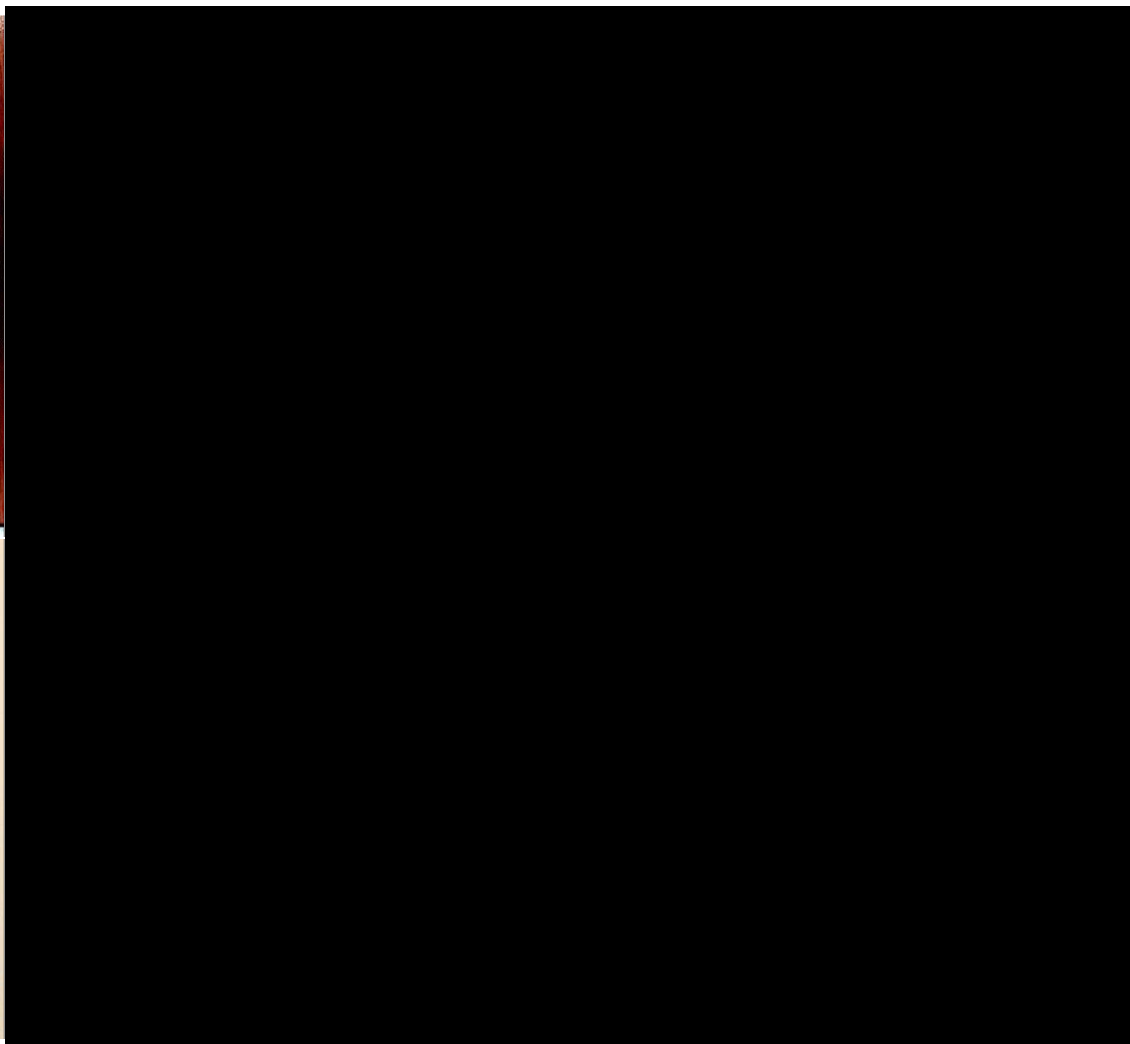
⁶⁶² *Ibidem*, p. 230.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 263.

⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 227.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, pp. 265-266.

La representación de bailarines masculinos se completa con aquellos que realizan la *baris*, de la que Covarrubias advierte que “tipifica la fuerza elegante del macho y es fuente de material para todas las danzas masculinas” y que “No hay en el mundo danza más viril que la *baris*”.⁶⁶⁶ Covarrubias describe la *baris* como “danzas rituales de guerra con lanzas”,⁶⁶⁷ advirtiendo que “tiene un carácter exorcizante y se baila invariablemente en las cremaciones importantes y en las fiestas de las aldeas carentes de influencia javanesa”⁶⁶⁸ y que “parece ser que es nativa de Bali”.⁶⁶⁹ Según Covarrubias, “todo príncipe con una buena educación deberá ser capaz de bailar la *baris* cuando llegue a los cincuenta años y después de someterse a un riguroso adiestramiento que le dará la destreza y flexibilidad necesarias”.⁶⁷⁰



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5150); en el centro, Personaje ejecutando la danza (Baris Gdé) (c.1930-1934). Tinta sobre papel (AMC, n° 5028), a la derecha, Sin título (c.1930-1937). Tinta sobre papel (Colección particular). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1930-1937).

⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 245.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 230.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, p. 248.

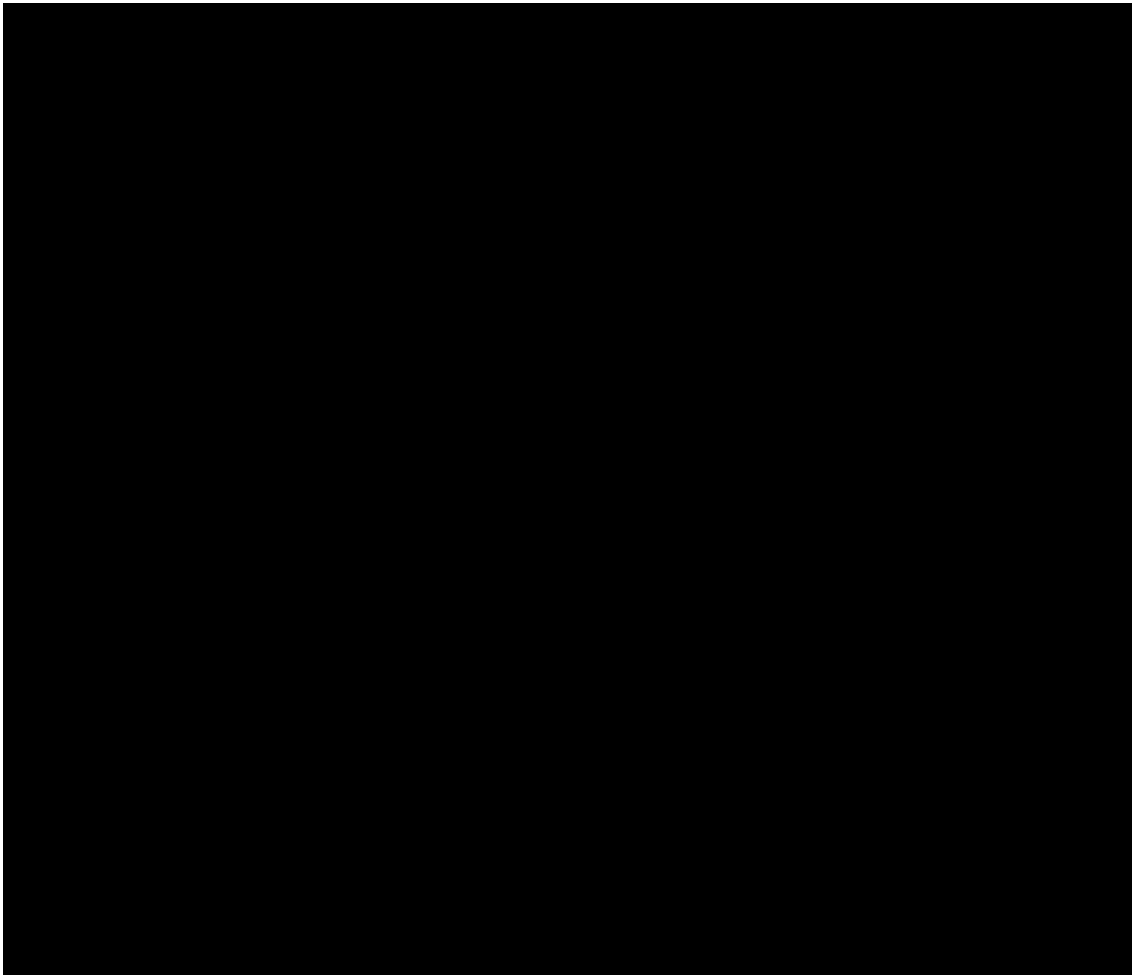
⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 248.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 247.

Tinta sobre papel (Colección particular); en el centro, Sin título (c.1930-1937). Tinta sobre papel (Colección particular); a la derecha, Sin título (c.1930-1937). Tinta sobre papel (Colección particular).

Covarrubias incluyó una pintura dedicada a la *baris* en *Island of Bali*,⁶⁷¹ además de numerosas ilustraciones; de la misma existen numerosos bocetos relacionados. En este caso, en vez de esforzarse en intentar reproducir los movimientos de los danzantes –como sucede en las ilustraciones–, en su pintura Covarrubias intenta reproducir el aspecto concreto de un grupo real; probablemente, se trate de un grupo de Sanur, del que nos dice que “bailan todos vestidos de blanco”.⁶⁷² En ella, describe una escena de *baris* arquetípicamente clásica:

*(...) imponente danza de guerra en la cual diez a doce guerreros de edad madura con la cabeza cubierta de flores, chalinas mágicas y altas lanzas con plumas de pavo real en la punta, bailan en doble línea gesticulando y asumiendo posturas heroicas hasta que la música se torna violenta, momento en el que ejecutan el simulacro de una batalla con sus lanzas negras y plateadas.*⁶⁷³



Arriba, a la izquierda, Three old women performing the Mendét (c.1932-1937). Tinta sobre cartón (Island of Bali, op. cit., p. 230); a la derecha, Sin título (c.1932-1937). Acuarela sobre papel (Colección particular).

⁶⁷¹ *Ibídem*, p. 231.

⁶⁷² *Ibídem*, p. 248.

⁶⁷³ *Ibídem*, p. 245.

Debajo, a la izquierda, Mendet (c.1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (Miguel Covarrubias. Sketches: Bali – Shanghai, op. cit., p. 62); en el centro, Mendet Offering (c.1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (Miguel Covarrubias. Sketches: Bali – Shanghai, op. cit., p. 73); a la derecha, Sin título (c.1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (Colección particular).

Además, Covarrubias realizó también pinturas de otras danzas menos habituales y conocidas, como el *mendét* (“una danza tributo de las mujeres casadas”)⁶⁷⁴—que incluyó en *Island of Bali*—,⁶⁷⁵ o el *abuang*, parte de un ritual de cortejo propio de los aga de Bali, que es descrito con detalle en *Island of Bali*.⁶⁷⁶ En este caso, la acuarela dedicada al *abuang* resulta idéntica a la ilustración publicada en el libro,⁶⁷⁷ añadiéndole únicamente unos ligeros toques de color. En el caso de la pintura sobre el *mendét*, se conservan varios bocetos relacionados.

Por último, Covarrubias también representó objetos relacionados con las representaciones teatrales, es decir, diferentes tipos de títeres. En primer lugar, se conserva una acuarela, realizada con gran detalle, en la que aparecen dos marionetas de *Barong landong* (también llamado *Barong landung*), sobre un fondo neutro oscuro. Este género teatral-musical, cuyo nombre significa literalmente “Gran Barong”, utiliza un tipo de marionetas gigantes (pueden llegar a medir dos metros y medio), que representan—como en la imagen— siempre a una pareja conformada por un hombre negro y una mujer blanca, que en ocasiones van acompañadas de otras marionetas que representan a sus hijo; ⁶⁷⁸ existen varias interpretaciones sobre sus identidades:



Barong landong puppets (c. 1931-1937). Acuarela sobre papel (Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.).

⁶⁷⁴ En *Island of Bali* consta también una definición un poco más completa: “*Mendét* y *redjang*. Orquesta: *semar pegulingan* o *pelegongang*. Dos danzas de ofrenda ejecutadas por ancianas y sacerdotes durante las festividades del templo”. *Ibidem*, p. 230.

⁶⁷⁵ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., p. 334.

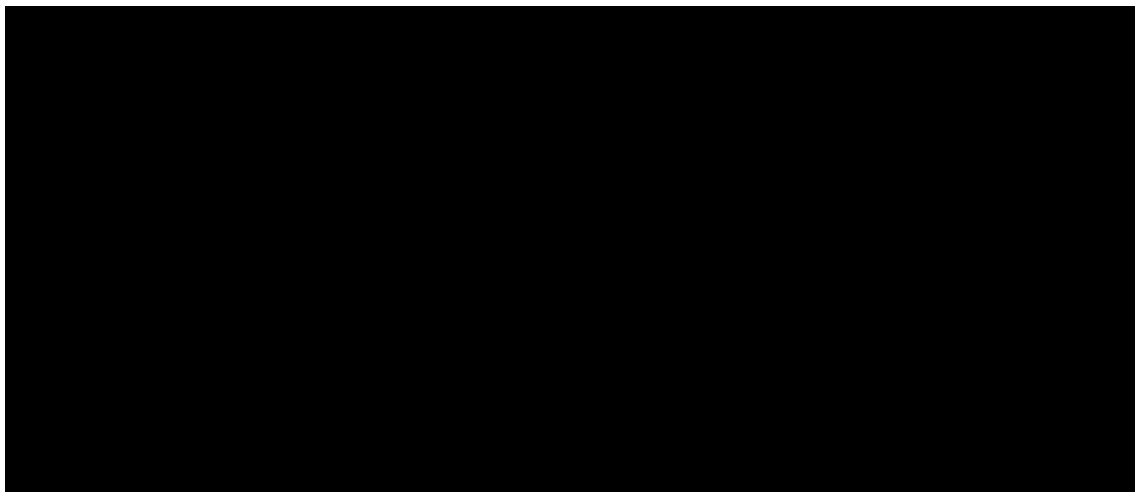
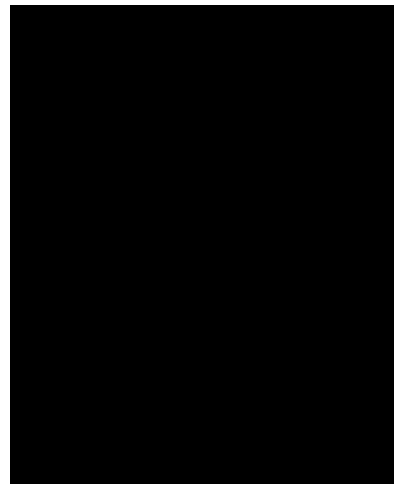
⁶⁷⁶ “Poco después muchachos ataviados con sus mejores ropas y portando crises comienza a aparecer hasta formar un grupo al otro extremo del área de baile, observando a las muchachas (...) La música se reanuda tocando el tema para el *abuang*, una danza en que los niños manifiestan sus preferencias. De una en una, las niñas dan un paso al frente para mostrarse durante una breve danza llena de poses, con la vista baja y los brazos extendidos rígidamente.” Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 23.

⁶⁷⁷ Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*, op. cit., p. 18.

⁶⁷⁸ Existen varias versiones sobre su significado, pero las más completas las relacionan con una historia que data del siglo XII, identificando las figuras con la del rajá Sri Jaya Pangus y su esposa china Kang Ching

Covarrubias los describe como “una anciana (*djero lúh*) y un gigante negro (*djero gedé*)”.⁶⁷⁹ En esta versión del *Calon Arang*, la novedad consiste en estos dos personajes, que interpretan historias humorísticas,⁶⁸⁰ y que una única vez al año son paseados por las calles gracias a su función profiláctica.

Asimismo, Covarrubias también representó en unas detalladas, aunque más planistas, acuarelas, unas marionetas de *wayang klitik*,⁶⁸¹ que erróneamente son descritas en la bibliografía previa como “deidad de Indonesia”.⁶⁸² Como pudimos ver en un capítulo anterior, Covarrubias coleccionó algunos ejemplares de este tipo de marionetas; a juzgar por el detalle con el que están representados, seguramente se trata de ejemplares del artista, o al menos, de piezas que pudo tener a su alcance durante un tiempo considerable. La precisión en los detalles formales y en el colorido, nos permite conocer en todo su esplendor el tipo de marionetas de este periodo, ya que los ejemplares que se conservan han perdido buena parte de su policromía.



Arriba, a la izquierda, Deidad de Indonesia (c.1934). Acuarela, gouache y tinta (Colección M^a Elena Rico Covarrubias); a la derecha, Deidad de Indonesia (c.1934). Acuarela, gouache y tinta (Colección M^a

Wie, quienes fueron convertidos en estatuas por la diosa Dewi Danu. Darmawiguna, I Gede Mahendra, Sunarya, I Made Gede et al “The Augmented Reality Story Book Project: A Collection of Balinese Myths and Legends” en De Paolis, Lucio Tomasso y Mongelli, Antonio (eds.), *Augmented and Virtual Reality*. Cham, Springer, 2015, pp. 72-74.

⁶⁷⁹ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 230.

⁶⁸⁰ *Ibidem*, p. 230.

⁶⁸¹ El *wayang klitik* es muy similar al *wayang kulit*, siendo también un teatro de sombras que cuenta historias parecidas, pero en él, las marionetas están realizadas en madera –más frágiles, pero también más sencillas de realizar que sus predecesoras. Este tipo de teatro se originó en el este de Java y la mayoría de las historias que se interpretan en este tipo de teatro tienen su origen en los antiguos reinos de la región, como Jenggala, Kediri y Majapahit.

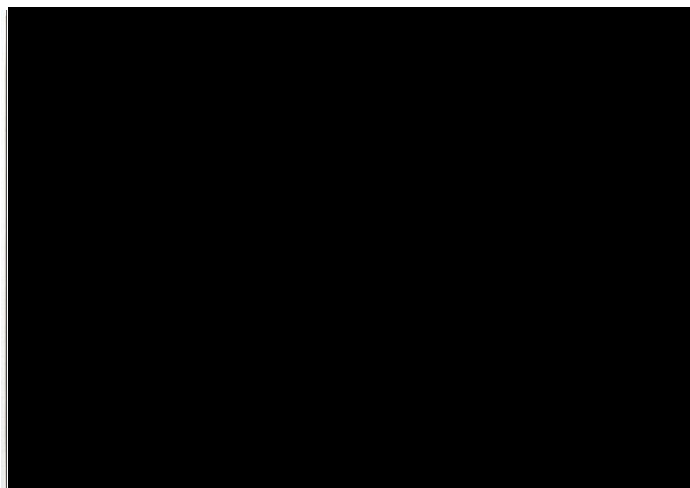
⁶⁸² García-Noriega y Nieto, Lucía. (coord.). *Miguel Covarrubias: homenaje*, op. cit., pp. 112-113. No obstante, cabe recordar que, si bien las marionetas no son en absoluto deidades o imágenes de la divinidad, muchas de ellas representan personajes clásicos de las grandes épicas del Hinduismo, siendo Ardjuna uno de los más populares.

Elena Rico Covarrubias). Abajo, a la izquierda, Deidad de Indonesia (c.1934). Acuarela, gouache y tinta (Colección M^a Elena Rico Covarrubias); a la derecha, Deidad de Indonesia (c.1934). Acuarela, gouache y tinta (Colección M^a Elena Rico Covarrubias).

Java

Además de las pinturas balinesas, durante su periodo como viajero alrededor del mundo Covarrubias también realizaría pinturas sobre otros lugares visitados, como es el caso de la isla de Java, situada al oeste de Bali. Como ya tuvimos ocasión de analizar, Covarrubias visitó la isla en al menos dos ocasiones: una en invierno de 1930 -acompañado por el escritor francés Marc Chadourne, que había realizado una visita a los Covarrubias en Java- y otra en verano de 1934, a la vuelta de su segunda estancia balinesa.

De su primera visita parecen datar una serie de bocetos relaciones con bailarines y bailarinas cortesanas javanesas, pues sabemos que, acompañado de Chadourne, Covarrubias visitó al sultán de Surakarta, Pangeran Ario Mangku Ngoro –quien había sido empleador de Walter Spies-, con la intención de disfrutar de la danza cortesana. Así, de esta estancia derivan una serie de pinturas y bocetos que representan a bailarinas de *srimpi* y actores/bailarines de *wayang wong*, respectivamente.



A la izquierda, Sin título (c.1930-1931). Lápiz sobre papel (Colección particular); a la derecha, Sin título (c.1930-1931). Lápiz sobre papel (Colección particular).

Así, encontramos varios bocetos de perfiles femeninos que sabemos que derivaron en una delicada acuarela de tonos dorados, en la que una bailarina javanesa es representada en todo su esplendor.⁶⁸³ Además, existe un dibujo con lápices de colores que representa a una pareja de bailarines masculinos, enfrentados, dedicado a Rosa. Esa obra, que se conserva en el Museo Casa Estudio Luis Barragán, ha sido desafortunadamente conocida como “Boceto de bailarinas orientales” y se trata de la imagen que dio lugar, previas modificaciones, a la portada que Covarrubias realizó para el número de junio de 1937 para la revista Asia, comentaba en un apartado anterior.

Además, existe otra pintura que, aunque ha sido también descrita como balinesa, representa indudablemente a una pareja de muchachas javanesas, con moño y portando una sombrilla; esto resulta identificable gracias a la idéntica a apariencia de las mismas a las que aparecen en una foto de mujeres javanesas que fue tomada personalmente por Rosa o Miguel.⁶⁸⁴ De la misma, existe también un boceto, en el que aparece también un

⁶⁸³ Desafortunadamente, esta imagen ha sido referida en buena parte de la bibliografía previa como “balinesa”.

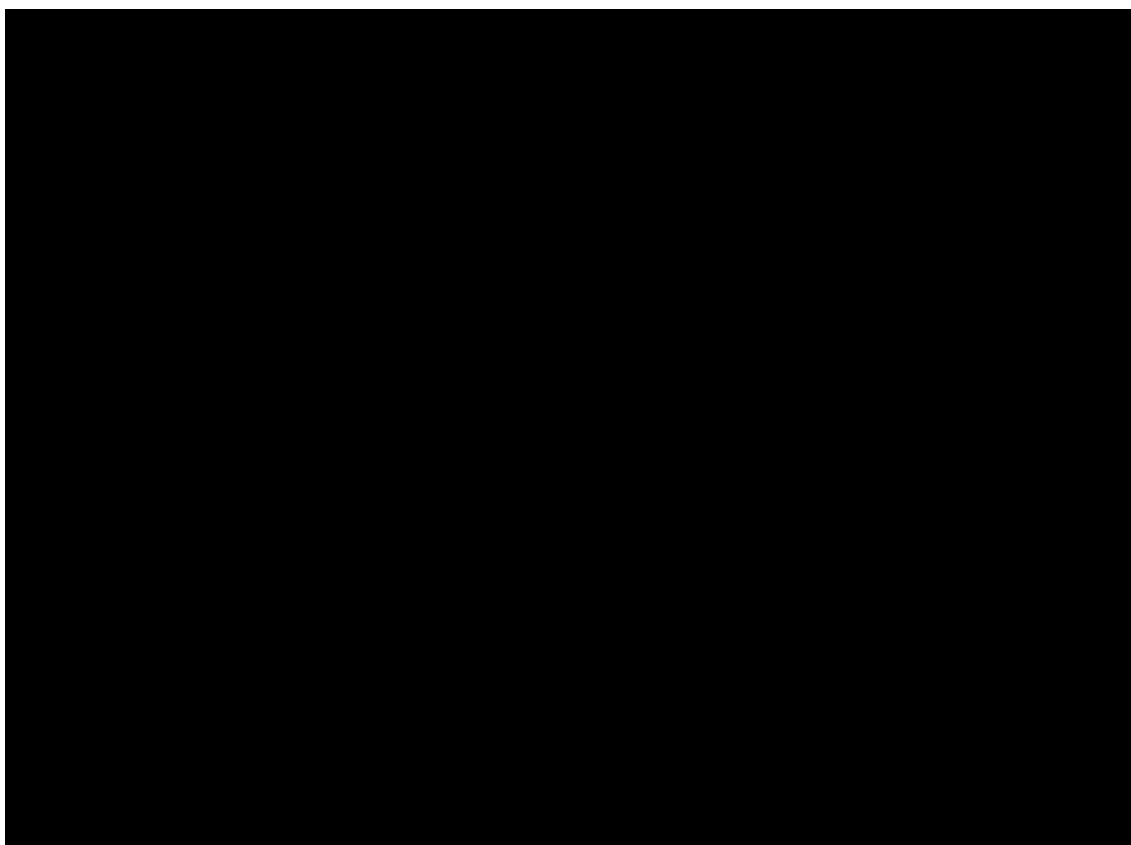
⁶⁸⁴ AMC, n° 5520.

rostro balinés, por lo que sabemos que fue realizada durante uno de los viajes o estancias, sin que haya otros datos que nos permitan concretar cuál.



Arriba a la izquierda, Female Dancer, Bali (C.1930-1931). Acuarela sobre papel (Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.); a la derecha, Javanese dancer (c.1930-1931). Tinta

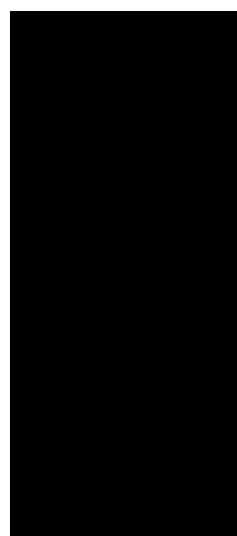
sobre papel (Colección Particular). Debajo, Boceto de bailarinas orientales (c.1930-1931). Lápices sobre cartón (Colección Museo Casa Estudio Luis Barragán).



A la izquierda, Sin título (c.1930-1934). Gouache (Colección particular); a la derecha, Estudio balinesas (c. 1934). Lápiz sobre papel (Colección particular).

Filipinas

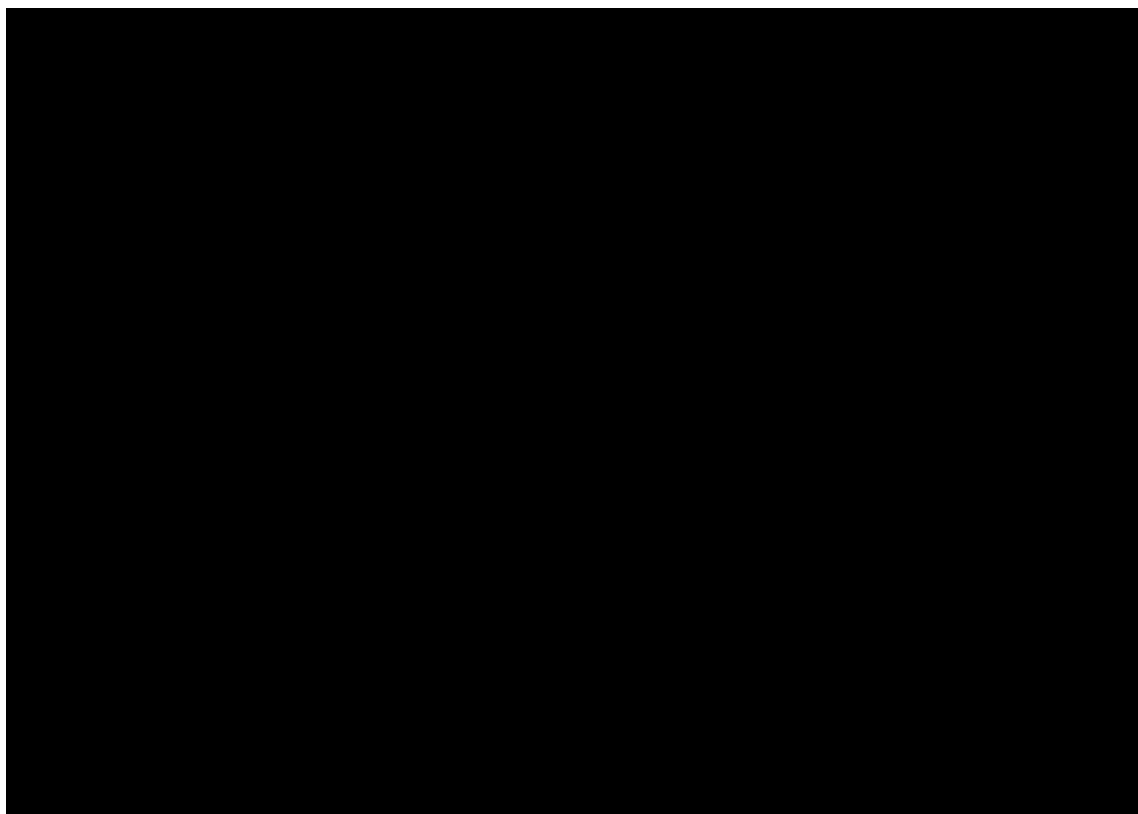
Como ya mencionamos, de camino a su primera visita a Bali, los Covarrubias realizaron una visita de unas dos semanas a Filipinas, en la que visitaron Manila y Miguel fue entrevistado por la periodista Corazón Grau, aunque poco más se sabe de sus actividades.⁶⁸⁵ De esta visita derivó una interesante pintura –que combina gouache y acuarela– que representa a una pareja de filipinos –probablemente, tagalos– ataviados con la vestimenta típica (un vestido María Clara y una camisa *Barong Tagalog*), frente a una casa tradicional, que desataca sobre un telón de palmeras. En el AMC se conservan bocetos que datan de este periodo y que parecen tener mucha relación con la pintura; por ejemplo, en una hoja en la que aparecen personajes de múltiples lugares del mundo, figura también una mujer portado el característico vestido María Clara; existe también un boceto en el que se representa una casa tradicional muy similar a la que figura en el cuadro. En realidad, se trata de una obra bastante plana, de una



Sin título (c. 1930).
Lápiz sobre papel
(AMC, sin numerar).

⁶⁸⁵ Grau, Corazón, “Famous Mexican Caricaturist visits Manila”, *The Tribune Magazine*, julio de 1930.

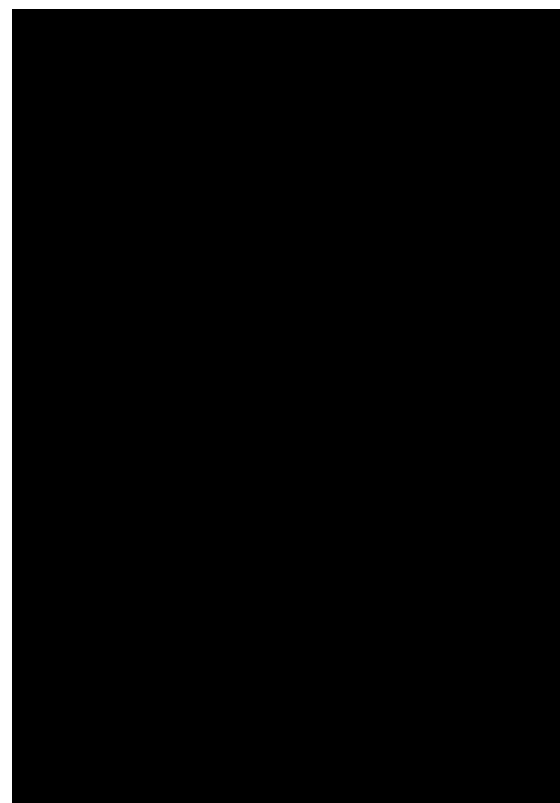
concepción espacial menos desarrollada que la de otras pinturas del periodo, lo que podría explicarse como consecuencia de su temprana realización.



A la izquierda, Pareja de Filipinos (c.1930). Gouache y acuarela sobre papel (Colección de Rocío Sagaón); a la derecha, Sin título (c. 1930). Lápiz sobre papel (AMC, nº 13136).

Japón

Durante el recorrido de su primer viaje a Bali, los Covarrubias también tuvieron ocasión de visitar brevemente Japón, gracias a las paradas del Cingalese Prince en Tokio, Kobe y Yokohama. Aunque poco sabemos de sus experiencias en estos puertos japoneses, sabemos que la visita derivó en una serie de fotografías, grabaciones y bocetos que nos permiten conocer que los Covarrubias tuvieron tiempo para visitar varias zonas de la ciudad y disfrutar de espectáculos teatrales, así como de una sesión campestre de danzas y música de samisén con tres *maikos* que inmortalizaron fotográficamente. De esta experiencia derivará no solo una de las ilustraciones que



Sin título (c.1930). Gouache (Colección particular).

Covarrubias realizó para *Harper's Bazaar* –caso ya abordado en un apartado anterior– sino en un delicado gouache. Este presenta, en trazos abocetados y tonos pastel, una escena de entretenimiento con *maikos*, que ha sido trasladada a un interior doméstico: en primer plano, dos mujeres, que lucen motivos florales en sus kimonos, realizan una danza con abanicos, mientras que al fondo una tercera mujeres, ataviada con un sobrio kimono índigo, toca el samisén. Como sucede en otras obras del momento, el gouache carece casi por completo de concepción espacial, derivando así en una composición geometrizable y de apariencia moderna, aunque no pierde el tono caricaturesco propio de la obra de Covarrubias.

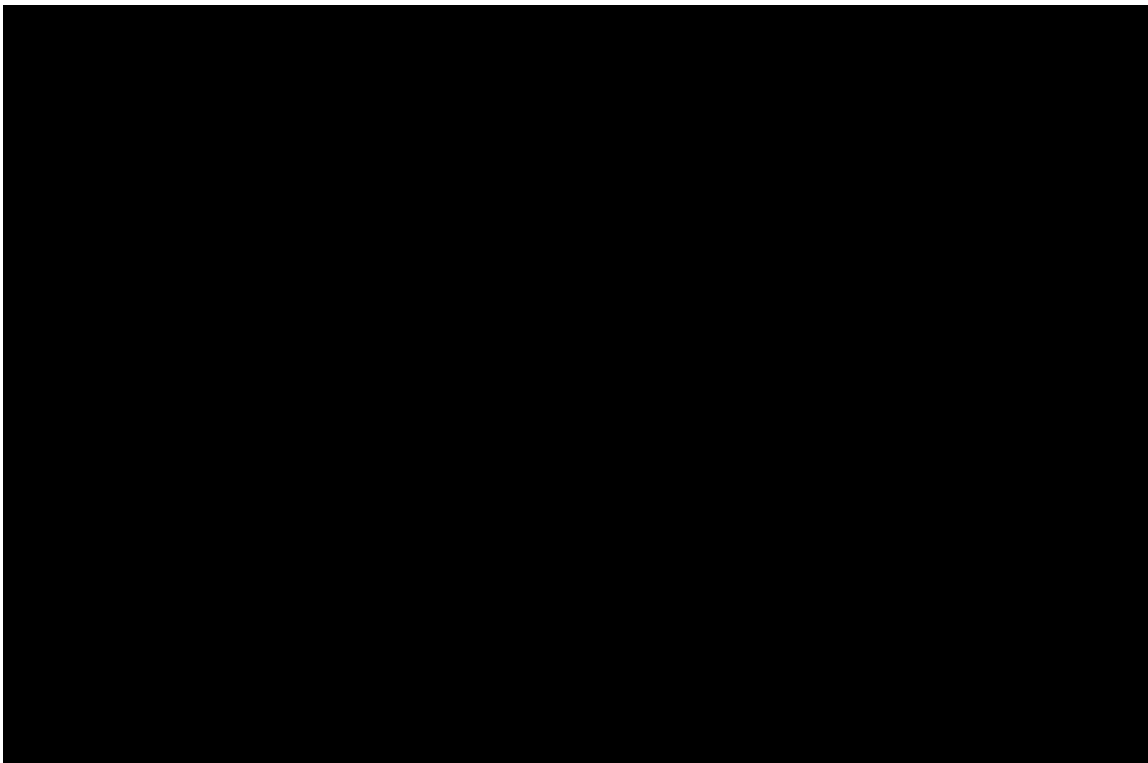
Siam / Camboya

Por último, existe una interesante pintura de una pareja de bailarines siameses o camboyanos, cuya concepción e identificación resulta necesario debatir. En la misma aparecen, ante un fondo de tonos verde cartujo, una pareja de bailarines –mujer y hombre–, prestándose gran atención a su maquillaje y atuendo. Si bien esta pintura ha sido descrita por la bibliografía como “Bailarines de Siam”, cabe recordar que años más tarde, para el mural *Los pueblos* que Covarrubias realizó para la Exposición Internacional de San Francisco de 1938, Covarrubias reutilizó una de estas figuras –la de la izquierda– como propia de Camboya; asimismo, también de esta pintura extrajo Covarrubias las notas principales para la realización de la sobrecubierta del libro *The young concubine: a romance of Indo-China*, de ambientación camboyanana.

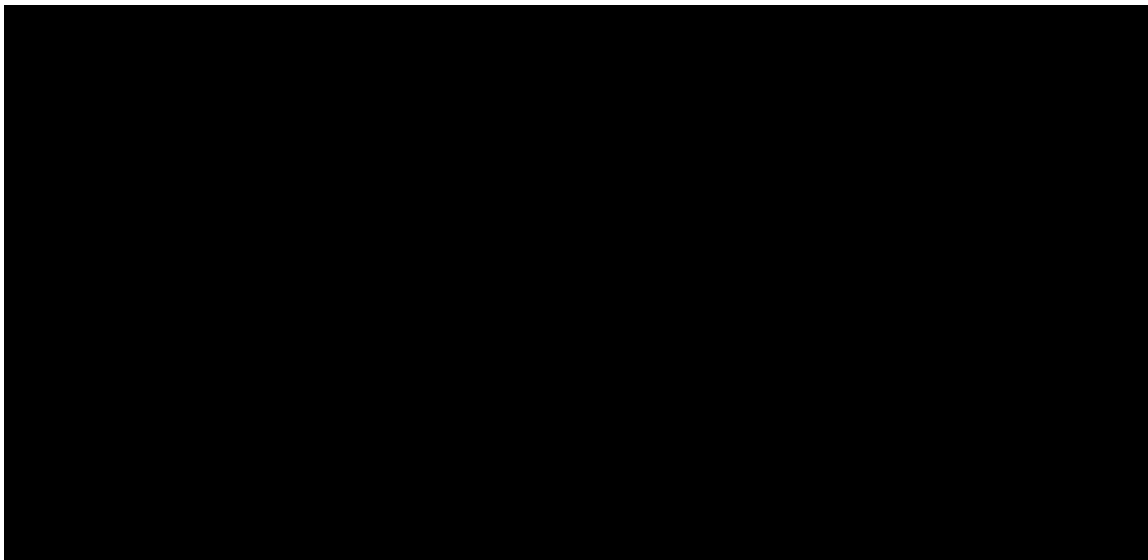
Por otro lado, no podemos afirmar que esta se trate obligatoriamente de una “pintura de viaje”, ya que, aunque es posible que los Covarrubias visitasen brevemente Siam o Camboya, no hay certeza de ello.⁶⁸⁶ No obstante, tenemos constancia de que, al término de su primer viaje alrededor del mundo, durante su visita a la Exposición Colonial Internacional de París en junio de 1931, tuvieron la ocasión de asistir a un espectáculo indochino con danzas camboyanas y laosianas y comediantes “annamitas de la Conchinchina”, del que Miguel tomó numerosas anotaciones y bocetos.⁶⁸⁷ No obstante, y a pesar de todo lo dicho, resultaría muy posible que la escena hubiera sido simplemente copiada de una fotografía aparecida en una publicación de lengua alemana, que se conserva en el AMC, y que representa a una pareja de bailarines siameses en idéntica disposición. Por otro lado, relacionadas con esta pintura están también toda una serie de bocetos de bailarines de Siam y Camboya; aunque estos bien pudieron haber sido realizados con intención de aparecer en el nunca realizado “Libro de la Danza” que Covarrubias llegó a contratar en 1929 con Covici-Friede –aspecto que ya se trató en un apartado anterior–.

⁶⁸⁶ Como ya mencionamos en un capítulo anterior, si bien hemos conseguido documentar la mayor parte del viaje de los Covarrubias alrededor del mundo, su pista se pierde durante los meses de junio y julio de 1934, de camino a casa desde Bali. Si bien parece evidente que realizaron paradas en Batavia y Penang, se conserva también una carta de Covarrubias en la que comenta sus intenciones de volver a casa “quizás pasando por Java o Siam”. Carta de Miguel Covarrubias a Frank Crowninshield, 5 de febrero de 1934. AMC, n° 9487.

⁶⁸⁷ El programa del mismo, junto con las anotaciones y los bocetos, se conserva en el AMC (n° 15589). Seguramente, son estas las danzas indochinas que inmortalizó en sus filmaciones.



A la izquierda, Bailarines de Siam (c.1930-1931). Técnica mixta. (Colección Rocío Sagaón); a la derecha, recorte de origen desconocido mostrando a una pareja de los Ballets Reales de Siam (AMC, nº 5583).



A la izquierda, Bailarina de Siam (Tailandia) (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Colección de Rocío Sagaón); en el centro, Estudio de bailarines de Siam (Tailandia) (c.1930-1934). Tinta y lápiz sobre papel (Colección Rocío Sagaón); a la derecha, Bailarina de Camboya (c.1930-1934). Tinta y lápiz sobre papel (Colección Rocío Sagaón).

Miguel Covarrubias, muralista

Comparadas con las facetas de caricaturista o ilustrador de libros, las realizaciones de Covarrubias como muralista alcanzaron una menor fama. Esto se debe a que fueron no solo numéricamente menores y, por lo general, realizadas durante los últimos años de la vida de Covarrubias, sino a que sus estrategias, técnicas, temáticas y resultados eran muy diferentes a las de los otros grandes muralistas mexicanos del momento –Rivera, Orozco, Siqueiros–, que fueron quienes contribuyeron a equiparar el arte mexicano post-revolucionario con el muralismo.⁶⁸⁸ Los escasos –aunque importantes y detallados– murales de Covarrubias fueron, en su gran mayoría, coloridos mapas pictóricos,⁶⁸⁹ un formato cartográfico que también practicaría en la ilustración y en la pintura, como puede verse a lo largo de esta tesis.⁶⁹⁰

Dentro de la temática Asia-Pacífico que abarcamos en nuestra tesis, únicamente entrarían los seis murales que realizó para la Exposición Internacional de San Francisco de 1939, que incluyen representaciones de América, Asia y las islas del Pacífico. Estos murales constituyen, a nuestro parecer, unas de sus mejores obras, y consecuentemente, también han recibido una particular atención en la bibliografía preexistente. Además del texto escrito por Covarrubias y que acompañó a una reproducción comercial de los murales que salió a la venta en 1940 –y que es especialmente útil porque uno de los murales lleva varias décadas desaparecido–,⁶⁹¹ las andanzas de Covarrubias en la Costa Oeste han aparecido en todos los libros importantes sobre Covarrubias, e incluso han gozado de monografías, como *Covarrubias: esplendor del Pacífico*,⁶⁹² –una reedición crítica del texto de Covarrubias– y *Miguel Covarrubias en México y San Francisco*⁶⁹³ –bastante más completo– y la reciente Tesis de Maestría “El océano como paisaje: Pageant of the Pacific: serie de mapas murales de Miguel Covarrubias”,⁶⁹⁴ en donde se abordó de manera soberbia el carácter ideológico de los murales de Covarrubias para la Exposición Internacional de San Francisco de 1939.⁶⁹⁵

⁶⁸⁸ Para más información, véase Indych-López, Anna. *Muralism without walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927 - 1940*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2009.

⁶⁸⁹ Además de mapas pictóricos, como los realizados para el Hotel del Prado de la Ciudad de México, el realizado para el Museo Nacional de Artes Populares de la misma ciudad, el desaparecido mural realizado para la sede de las Naciones Unidas o los murales de San Francisco que abarcamos en este apartado, Covarrubias también realizó murales con otras temáticas, como los realizados para el Hotel Ritz de la Ciudad de México y para el Stewart Building de Dallas.

⁶⁹⁰ Además de otros mapas ilustrados que se menciona en la tesis, como los realizados sobre Bali, China, Indonesia y el Territorio en Fideicomiso de las Islas del Pacífico, Covarrubias también realizó varios mapas de Norteamérica, entre los que destaca el conocido como “La América de Covarrubias”, un mapa de Estados Unidos de carácter didáctico y salida comercial que colgaría en muchas escuelas y hogares norteamericanos. García-Noriega y Nieto, Lucía. (coord.). *Miguel Covarrubias: homenaje, op. cit.*, p. 125.

⁶⁹¹ Covarrubias, Miguel, *Pageant of the Pacific, op. cit.*

⁶⁹² Anaya Dávila, y de María y Campos. *Covarrubias: esplendor del Pacífico, op. cit.*,

⁶⁹³ Contreras, Carlos, y Dahlhaus, Dolores, *Miguel Covarrubias en México y San Francisco*. México, Instituto Nacional De Arqueología e Historia y Museo Nacional de Antropología, 2007.

⁶⁹⁴ Ramírez Bernal, Mónica Alejandra. “El Océano como Paisaje...”, *op. cit.*,

⁶⁹⁵ Nancy C. Lutkehaus también dedicaría unas páginas a los murales de Covarrubias para la Exposición Internacional de San Francisco. Lutkehaus, Nancy C., “Miguel Covarrubias and the Pageant of the Pacific: The Golden Gate International Exposition and the Idea of the Transpacific, 1939-1940”, en Hoskins, Janet y Nguyen, Truong T. *Transpacific Studies: Framing an Emerging Field*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2014.

Por estar tan brillantemente analizado en esta última publicación, para nuestro análisis hemos decidido sintetizar la información sobre el contexto institucional de la Exposición Internacional de San Francisco y concentrarnos en los procesos de documentación y creación con los que trabajó Covarrubias –aportando para ello muchos bocetos inéditos–, además de realizar un análisis pormenorizado de los diferentes símbolos e iconos utilizados para representar cada una de las regiones de Asia y del Pacífico.⁶⁹⁶

La Exposición Internacional de San Francisco, también conocida como del Golden Gate, se celebró en esta ciudad a lo largo de 1939 y 1940, ya que fue prolongada debido a su gran éxito. A pesar de haber coincidido en el tiempo con la Exposición General de Nueva York, esta constituyó uno de los principales eventos de la historia de la ciudad, siendo también una de las más exitosas de toda la historia de Norteamérica. El tema principal de la exposición de San Francisco era el “esplendor del Pacífico” (así se ha traducido al español el *Pageant of the Pacific* original), aunque oficialmente se celebraba la finalización del Golden Gate. Se trataba, por lo tanto, de ofrecer todo un verdadero “desfile” de las bondades y beldades de los pueblos que habitaban tanto dentro como en los límites de este océano, que se entendía por primera vez como un nexo de unión entre los pueblos del mundo y, lo que es más importante, entre sus respectivas industrias.

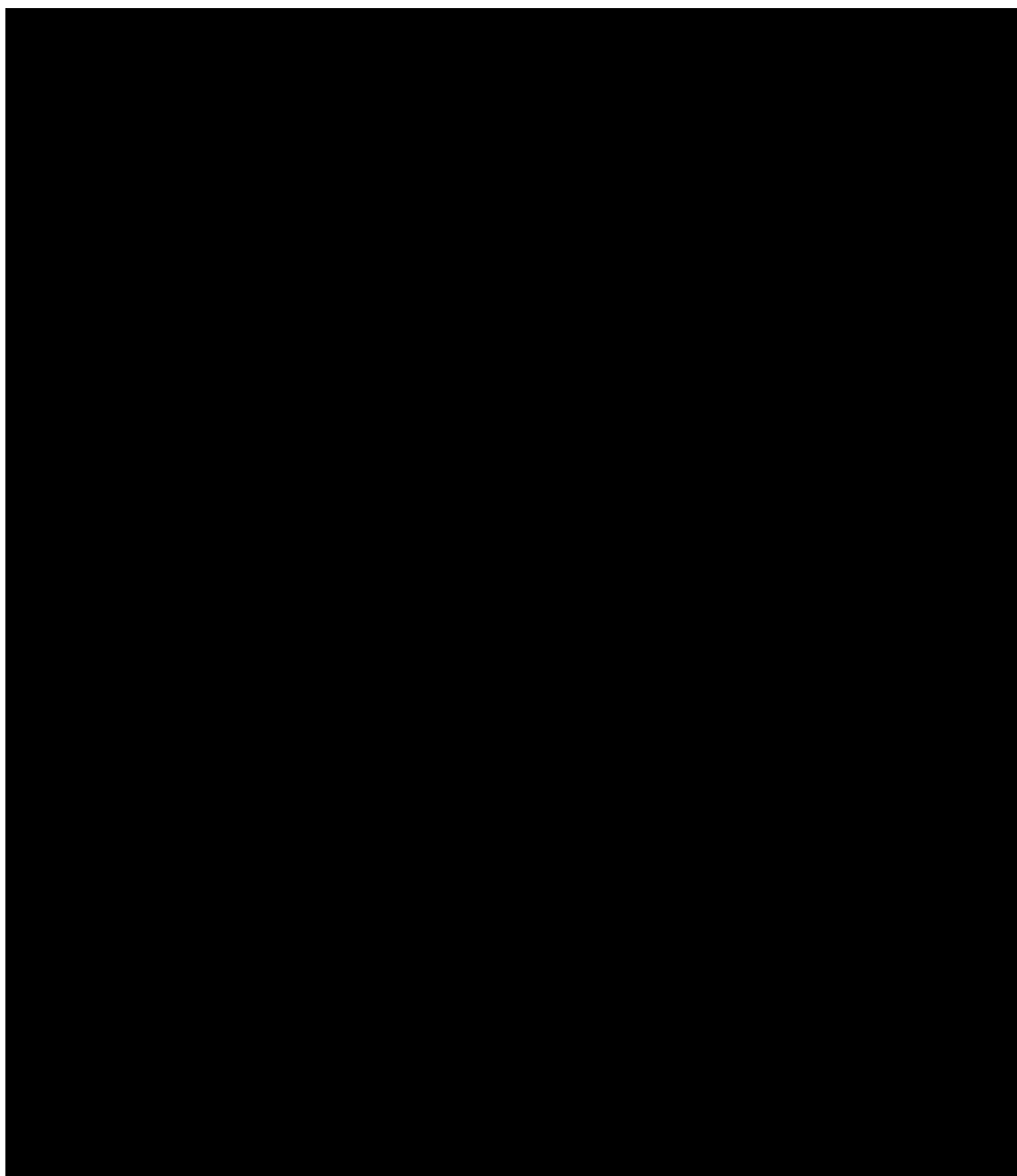
El discurso Pan-Pacífico en las exposiciones internacionales había comenzado, de manera decisiva, con la Exposición Internacional de Seattle de 1909 (la Alaska-Yukon-Pacific Exhibition) -que presentaba la cultura de los nuevos territorios adquiridos por los Estados Unidos, como Filipinas, Alaska y Hawái- y continuó a través de otras exposiciones, como la Panama-Pacific International Exhibition de 1915 de San Francisco, para culminar de forma apoteósica en la Exposición Internacional del Golden Gate, que hablaría de los pueblos del Pacífico como motor económico de la costa Oeste. No es casualidad que esta coincidiese en el tiempo, oportunamente, tanto con la política panamericana de Buena Vecindad de Roosevelt como con los crecientes intereses militares y comerciales de Estados Unidos en el Pacífico ante el preocupante avance japonés. Según el historiador Robert W. Rydell, esta Exposición Internacional entraba plenamente dentro de lo que definía como “exposición colonial moderna”, entendiendo como tales aquellas diseñadas para renovar el apoyo doméstico a las políticas imperiales nacionales a través de una renovada sensibilidad.⁶⁹⁷ En este caso, y como bien explicó Ramírez:

(...) los organizadores norteamericanos tenían como finalidad la promoción de la idea de un imperio que pudiera extenderse desde el oeste de su territorio hacia todo el Océano Pacífico; el centro de este imperio moderno, pensaron, podría ser la ciudad de San Francisco. Pero es importante destacar que uno de los rasgos distintivos de la GGIE es el hecho de que ésta nace a partir de una concepción de un imaginario geográfico. Es decir, a partir de presupuestos que hacían referencia a un espacio geográfico se ideó un conjunto de imágenes que buscaban

⁶⁹⁶ Este fue el mismo sistema que utilizamos en nuestro artículo sobre la representación de la India por parte de Covarrubias. Peiró Márquez, Marisa. “La India para las masas: lo típico y lo tóxico en los murales de la Exposición Internacional del Golden Gate (1939-1940).”, *Indi@logs. Spanish Journal of India Studies*, vol. 2, 2015, pp. 93-113.

⁶⁹⁷ Rydell, Robert W. *World of Fairs. The Century-of-Progress Expositions*. Chicago, The University of Chicago Press, 1993, p. 61.

*promover la idea del Área del Pacífico como una región independiente del resto de mundo, especialmente de Europa.*⁶⁹⁸



Arriba, a la izquierda, uno de los carteles promocionales de la exposición; a la derecha, una de las guías oficiales, que da buena muestra del alcance estético de la exposición. Debajo, detalles de A cartography of Treasure Island in San Francisco Bay (1939), de Ruth Taylor White (Colección David Rumsey).

La exposición se ubicaría en Treasure Island, una isla artificial que se construyó ex profeso para albergarla. Una vez en la isla, el visitante se encontraba con todo tipo de avenidas, jardines, lagunas, fuentes y pabellones de los más eclípticos estilos arquitectónicos, que albergaban todo tipo de muestras, exposiciones y diferentes edificios dedicados al ocio. En el recinto de la exposición se combinaban exposiciones de carácter artístico y etnográfico con demostraciones de carácter científico y técnico, las cuales

⁶⁹⁸ Ramírez Bernal, Mónica Alejandra. “El Océano como Paisaje...”, *op. cit.*, p. 12.

estaban acompañadas de toda una serie de actividades recreativas y lúdicas que hicieron que el lugar se considerase durante un tiempo como un colosal parque de atracciones, que recibió más de diecisiete millones de visitas de durante dos temporadas seguidas.

Una de las zonas más particulares sería la dedicada al área del Pacífico, concebida en forma de una reproducción a escala de la cuenca del pacífico, bajo el motivo de atolón que tan bien expuso Ramírez: en torno a una laguna artificial, se disponían los pabellones nacionales de diferentes lugares que tuvieran costas con salida al Pacífico (Hawái, Nueva Zelanda, la Indochina francesa, Australia, Filipinas, Johor, Japón y las Indias Holandesas, además de un restaurante javanés), y en su centro se encontraba la Pacific House, un edificio destinado a ser un espacio académico neutral, ofreciendo así una opción más científica y reflexiva –en la que se privilegiaron los valores didácticos y educativos- a los visitantes de la exposición. Para organizar esta sección se designó el Committee for the Pacific Area, formado en su mayoría por miembros del Institute of Pacific Relations, y dirigido por Ray Lyman Wilbur. El arquitecto y museógrafo Philip N. Youtz, célebre por su interés en nuevas técnicas expositivas, fue nombrado consultor y director de las exposiciones que se albergarían dentro del edificio.⁶⁹⁹

Fueron muchos los países, regiones, artistas⁷⁰⁰ y visitantes que acudieron a la llamada de los organizadores. Junto con la colosal estatua *Pacífica* de Ralph Stackpole, las obras estelares de la exposición fueron el la fuente escultórica realizada por Antonio Sotomayor y los mapas murales que llevaría a cabo, entre 1938 y 1939, Covarrubias, asistido en su ejecución por Antonio Ruiz “El Corcito”,⁷⁰¹ que colgarían en los muros de la mencionada Pacific House. En estos murales, que abarcaban los continentes de América, Oceanía y Asia -hasta el límite del Indo- se representarían de forma pictórica y divulgativa -aunque respaldada por una gran investigación científica-, diferentes elementos que concernían a la forma de vida de los pueblos que habitan el Pacífico.

Cuando Youtz se encontraba buscando un artista competente para la realización de unos mapas murales para la Pacific House, rápidamente pensó en Miguel Covarrubias, debido a su “su conocimiento apasionado y sensible de las diversas culturas del mundo”.⁷⁰² En aquellos momentos Covarrubias era uno de los artistas figurativos más reconocidos y mejor pagados de Norteamérica, que vivía en aquellos momentos su época de mayor fama, pues acababa de publicar *Island of Bali* (1937). Covarrubias, recién asentado en México, fue difícil de convencer, por lo que Youtz tuvo que persuadirle exponiéndose sus motivos. Así, Youtz justifica su petición ante Covarrubias escribiéndole que “ha visitado la mayoría de países del Pacífico y proporcionaría a la tarea tanto un viril conocimiento

⁶⁹⁹ Ramírez Bernal, Mónica Alejandra. “El Océano como Paisaje...”, *op. cit.*, pp. 18-22.

⁷⁰⁰ Además de Miguel Covarrubias, a cuya intervención dedicamos este artículo, participaron también artistas como Helen Forbes, Dorothy Puccineli, Poole, Bergman, Hugo Ballin, Millard Sheets, Armin Hansen, L. Stoll, las hermanas Bruton, Maynard Dixon, Herman Voltz, Lucien Labaudt, Marian Simpson, Edgar D. Taylor, Hilaire Hiler, Antonio Sotomayor y José Moya del Pino. A partir de 1940 estaría también presente Diego Rivera. Anaya Dávila Garibi, Graciela, y de María y Campos, Alfonso, *Covarrubias: esplendor del Pacífico*, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁷⁰¹ Antonio M. Ruíz (1892-1964), apodado “El Corcito” en honor a un famoso torero, fue un pintor y escenógrafo mexicano, del mismo ambiente cultural que Miguel Covarrubias, que desarrolló casi toda su carrera en México y se especializó en escenas urbanas. También ejerció como docente en la célebre escuela “La Esmeralda”.

⁷⁰² García-Noriega y Nieto, Lucía (coord). *Miguel Covarrubias: homenaje*, *op. cit.*, p. 123.

técnico como una alta habilidad creativa”.⁷⁰³ Más adelante, vuelve a intentar persuadirle, diciéndole que:

*En la planeación del trabajo artístico para Pacific House he decidido que no quiero simplemente tener a un artista capaz, que se encargue de cubrir competentemente los pies cuadrados de superficie de la pared. Lo que busco es un colega que disfrute pensar los problemas centrales de la representación de las contribuciones culturales de los habitantes del Pacífico a la vida contemporánea y que me ayude a formular los intereses comunes que unen a la gente que comparte el Pacífico. Su viaje por el área del Pacífico y su habilidad para captar las culturas del Pacífico y su poder para organizar el material como ha mostrado en su libro me han hecho creer que usted está admirablemente cualificado para colaborar en este interesante proyecto.*⁷⁰⁴

Sería Moisés Sáenz, con quien Covarrubias mantenía una estrecha relación, quien le convenció para participar en el proyecto; el artista aceptaría el encargo una vez que Sáenz le hiciera ver que los mapas serían “una instructiva descripción de la verdad sociológica mediante el arte”.⁷⁰⁵ Finalmente, Covarrubias llegó a San Francisco para trabajar en los murales en agosto de 1938.

Su contrato incluía mil dólares mensuales, alojamiento, transporte, ayudantes⁷⁰⁶ y todo el equipo cultural necesario, en el que se incluían una serie de colaboradores a su disposición como Walter Goldschmidt, el doctor A. L. Kroeber, el doctor Carl Sauer –y sus mejores alumnos-, René d’Harnoncourt, Eric Douglas y el mismo Youtz.⁷⁰⁷ De entre los colaboradores que trabajaron más estrechamente con Covarrubias, debemos destacar a Pardee Lowe, polifacética figura muy conocida por sus estudios sobre el Chinatown de San Francisco.⁷⁰⁸ Su contrato le permitía traer a un ayudante de su elección, y Covarrubias

⁷⁰³ “You have visited most of the countries of the Pacific and would bring to the task both a virile technical knowledge and high creative ability”. Carta de Philip N. Youtz a Miguel Covarrubias, 7 de junio de 1938. AMC, sin numerar.

⁷⁰⁴ “In planning the art work for Pacific House I decided that I should like to have not simply capable artist who would cover so many square feet of wall surface competently but a colleague who would enjoy thinking out the central problem of representing the cultural contributions of Pacific people to contemporary life and who would help me formulate the common interests which bring together people who share the Pacific. Your travel through Pacific Area and your ability to grasp Pacific cultures and your power to organize material as shown in your book made me believe that you are admirably qualified for collaboration on such and interesting undertaking.” Carta de Philip N. Youtz a Miguel Covarrubias, 8 de julio de 1938. AMC, n° 25148.

⁷⁰⁵ Anaya Dávila Garibi, Graciela, y de María y Campos, Alfonso, *Covarrubias: esplendor del Pacífico*, *op. cit.*, p. 22.

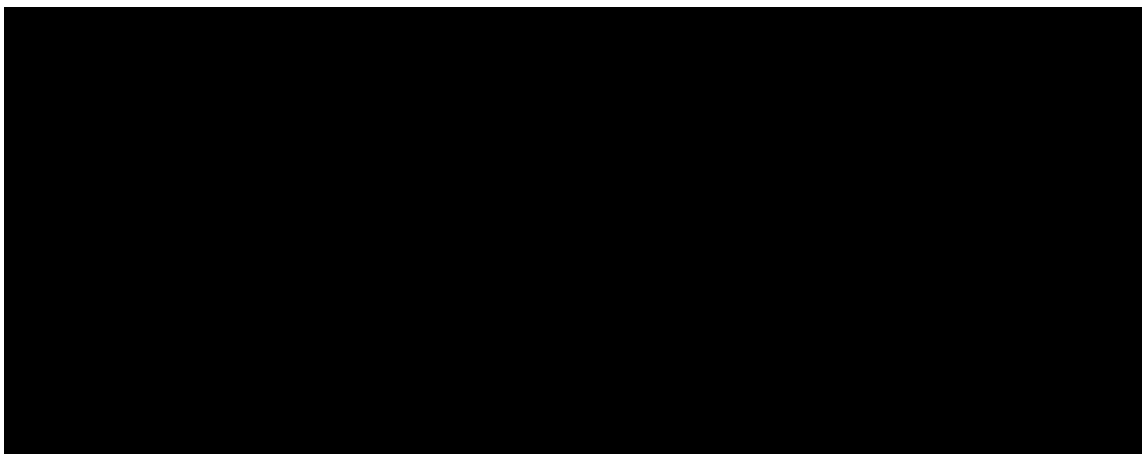
⁷⁰⁶ Carta de Philip N. Youtz a Miguel Covarrubias, 18 de agosto de 1938. AMC, sin numerar.

⁷⁰⁷ Anaya Dávila Garibi, Graciela, y de María y Campos, Alfonso, *Covarrubias: esplendor del Pacífico*, *op. cit.*, pp. 23, 36.

⁷⁰⁸ Pardee Lowe (1904-1996) nació en una familia china de San Francisco, aunque con apenas dos años su madre se trasladó a Oakland. Su padre, Lowe Fat Yuen, fue un reputado comerciante y vicepresidente de la Cámara de Comercio China de San Francisco. Tras graduarse en Stanford y Harvard, Pardee trabajó en varios importantes proyectos durante la década de 1930. Por ejemplo, sería el asistente de investigación de Richard T. LaPiere, pasó a formar parte del Institute of Pacific Relations –predecesor de la Pacific House-, publicó artículos en la revista *Asia* y emprendió un ambicioso estudio sobre el Chinatown de San Francisco., además de formar parte de varias organizaciones estatales y de caridad; durante la invasión japonesa, ayudaría activamente a recaudar fondos para la República de China y, en 1942, se alistaría en el ejército, sirviendo a los Estados Unidos en Nueva Delhi, Chongqing y Shanghái; tras la guerra, trabajaría en la

seleccionó como tal a Antonio Ruiz “el Corcito”, con quien había trabajado al inicio de su carrera, en la Secretaría de Educación Pública. Covarrubias y “El Corcito” llegarían cuando gran parte de la investigación para los mapas ya había sido realizada.⁷⁰⁹ Desde aquel momento, invertirían unos tres meses en realizar los murales. En primer lugar, Covarrubias realizarían la investigación y selección de los motivos que utilizaría en los murales, muchos de los cuales fueron tomados de modelos fotográficos. Pero, además, la plasmación de ciertos conceptos requería una lectura a fondo de numerosos materiales, y Covarrubias llevaría a cabo un riguroso y arduo proceso hasta dar con las soluciones gráficas definitivas. Como muy bien expuso, con una buena dosis de exageración, una publicación del momento:

Covarrubias emprendió entonces la que probablemente ha sido la más gigantesca tarea de investigación que el hombre ha enfrentado desde que se escribió el diccionario Oxford. Su estudio en el edificio de la exposición en Bush Street (...) todavía está lleno de recortes de revistas, mapas de bolsillo, bocetos en papel de calco, notas imprecisas, recortes de periódicos enviados por amigos, libros en francés, alemán y holandés de la Biblioteca Bancroft, UC, carpetas de viajes y una gran masa de indescifrables –todos concernientes a la región del Pacífico. El trabajo más duro, dice, no fue ni encontrar los hechos ni analizarlos, sino insertarlos en la selección definitiva.⁷¹⁰

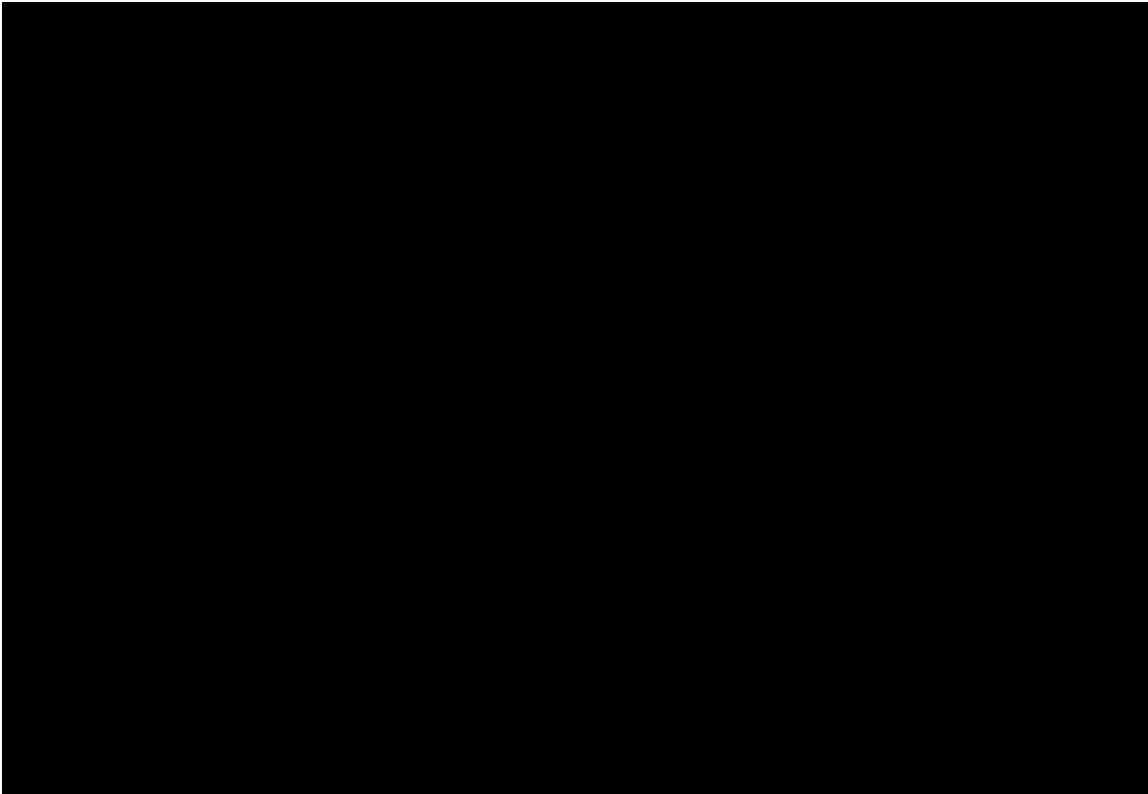


A la izquierda, Nikolas Muray, Pardee Lowe y Covarrubias en el estudio (AMC, sin numerar); a la derecha, Miguel y Rosa Covarrubias con Nikolas Muray y Pardee Lowe delante del edificio de la Pacific House (detalle) (AMC, n° 25071).

embajada estadounidense en Nankín, y no regresaría a Estados Unidos hasta 1949. Después trabajaría para la Agencia de Información de los Estados Unidos, para la embajada estadounidense en Taipéi, en el programa de educación de la Unesco y en el Instituto Tecnológico Tatung de Taiwán.

⁷⁰⁹ “All of the work of preparing the maps is now complete. We have research men preparing the data for illustrating the maps (...).” Carta de Philip N. Youtz a Miguel Covarrubias, 13 de julio de 1938. AMC, n° 25153.

⁷¹⁰ “Covarrubias then undertook what was probably a more gigantic research task than man has faced since the Oxford Dictionary was written. His studio in the Exposition Building on Bush Street (...) is still filling up with magazine clippings, pocket maps, tracing-paper sketches, loose-lead notes, newspaper items sent in by friends, textbooks in French, German and Dutch from the Bancroft Library, UC, travel folders, and a mass of indescifrables –all bearing on the Pacific region. The hardest work, he says, was neither finding facts nor analyzing them, but lay in the ultimate selection.” “Miguel Covarrubias” Publicación desconocida, abril de 1939 (AMC, n° 21198).



Diferentes fotografías en las que se aprecia a Miguel Covarrubias realizando los murales (AMC, n° 25530 y 25535). Arriba, junto a Antonio Ruiz; debajo, junto a la aviadora y actriz Lee Ya-Ching, que visitó a Covarrubias en su estudio (AMC, n° 21944, 31173 y 25067).

Muchos de los materiales conservados nos permiten recomponer con mayor detalle el proceso seguido por Covarrubias para los murales, aunque cada uno de ellos no siguió exactamente las mismas estrategias. En primer lugar, gracias a la bibliografía y los materiales, comenzaba una selección de posibles motivos, que Covarrubias plasmaba en largas listas –como las que aportamos en las páginas siguientes-, que eran modificadas una y otra vez hasta que la selección complacía a la mayoría.⁷¹¹ Después, se seleccionaban los motivos gráficos que representarían cada uno de los elementos, que eran fotografiados –probablemente, por el propio Covarrubias, pues más adelante utilizaría este mismo proceso- y, una vez reveladas las fotografías en miniatura, ordenados en listas a las que se agregaba el nombre, para una mayor claridad visual; en la mayoría de los casos, estos motivos coincidieron con los que se utilizaron finalmente para los murales, como puede apreciarse en algunos de los ejemplos gráficos que incluimos. Después, Covarrubias concebía su disposición sobre el mapa, trazando las líneas que considerase convenientes en cada caso, y haciendo prevalecer criterios que subrayaban las afinidades transpacíficas. Todos los murales, así como muchos otros mapas y dioramas que se utilizaron para la Exposición, utilizaron la proyección de Van der Griten, que colocaba al Pacífico como centro del mundo, y que se consideró la más adecuada para una exposición con estos planteamientos ideológicos. Una vez dispuestas las figuras sobre el mapa, y seleccionadas las que se aplicarían, Covarrubias realiza la trasposición de las fotografías a los bocetos, conservándose, en muchos casos, los materiales de donde fueron tomadas. Lo habitual es

⁷¹¹ Hemos comprobado que, en muchas ocasiones, Covarrubias no hizo caso de los consejos de sus superiores.

que en un primer momento se realizaran muchos bocetos esquemáticos y tentativos, y que finalmente se trabajase a color únicamente los motivos elegidos. Finalmente, se hacían versiones más grandes, a color, de los motivos elegidos, que eran luego calcadas en los paneles de argamasa sobre un soporte de madera. Así pues, se trasladarían los mapas a escala a estos bloques de argamasa, utilizando una innovadora técnica de “fresco en laca”;⁷¹² en primer lugar, se pintarían las figuras, completando después fondos y otros detalles. Por último, los paneles se colgarían en la Pacific House.

Youtz estuvo muy satisfecho con las soluciones adoptadas por Covarrubias. Así, en un momento en el que los murales estaban casi terminados, le escribe lo siguiente:

*Creo que ha hecho una muy cuidadosa obra intelectual que es tanto original como científica. Es un gran logro ser capaz de hacer cuajar un nivel tan alto y al mismo tiempo producir un trabajo que demuestra una asimilación académica del tema.*⁷¹³

En un principio, se pensó en realizar ocho grandes murales. En una de sus primeras cartas a Covarrubias, Youtz menciona una lista tentativa de murales, que no se cumpliría: Arte y arqueología, Ciencia e invenciones, Descubrimientos y exploración, Flora, Fauna, Industria y productos, Universidades y bibliotecas y Razas del Pacífico.⁷¹⁴ Más adelante, en una propuesta mecanuscrita, figuran cuatro murales pequeños y cuatro grandes: los primeros estarían dedicados a los pueblos, la economía, el arte y la arquitectura –y no a las viviendas nativas únicamente-; en los segundos, aparece un mapa dedicado a la fauna, otro a la flora, otro a los medios de transporte –incluyendo trenes y coches, que no se incluyeron después- y otro a la Historia, en el que figuraría la “exploración y los grandes eventos”.⁷¹⁵ Finalmente, se realizarían seis murales, fusionándose el de la fauna y la flora, y eliminándose el de la Historia, por ser considerado demasiado complejo.⁷¹⁶ Los murales definitivos se colgarían en los muros de la Pacific House: dos de ellos (*Los medios de transporte* y *Las viviendas nativas*, de 274 x 396 cm cada uno) irían en el vestíbulo y, los

⁷¹² “Los murales (...) fueron pintados con una nueva técnica que usaba laca lisa con una base de nitrocelulosa. El pigmento puro y seco se aplicaba con laca transparente diluida con disolvente. Cada brochazo hacía penetrar las partículas de color en la base de nitrocelulosa que instantáneamente se disolvía en una manera similar al fresco; es decir, “un fresco” en laca en vez del típico yeso. El resultado era una superficie de brillantes colores, transparente, lavable y durable”. Anaya Dávila Garibi, Graciela, y de María y Campos, Alfonso, *Covarrubias: esplendor del Pacífico*, op. cit., p. 124.

⁷¹³ “My dear Miguel:- I like your plan for the map series as you outlined it immensely. I think you have done a very careful piece of thinking that is both original and scientific. It is quite an achievement to be able to set such a high standard and at the same time produce a work that shows a scholarly grasp of the subject”. Carta de Philip N. Youtz a Miguel Covarrubias, 17 de noviembre de 1938, AMC, nº 25160.

⁷¹⁴ Carta de Philip N. Youtz a Miguel Covarrubias, 13 de julio de 1938. AMC, nº 25153.

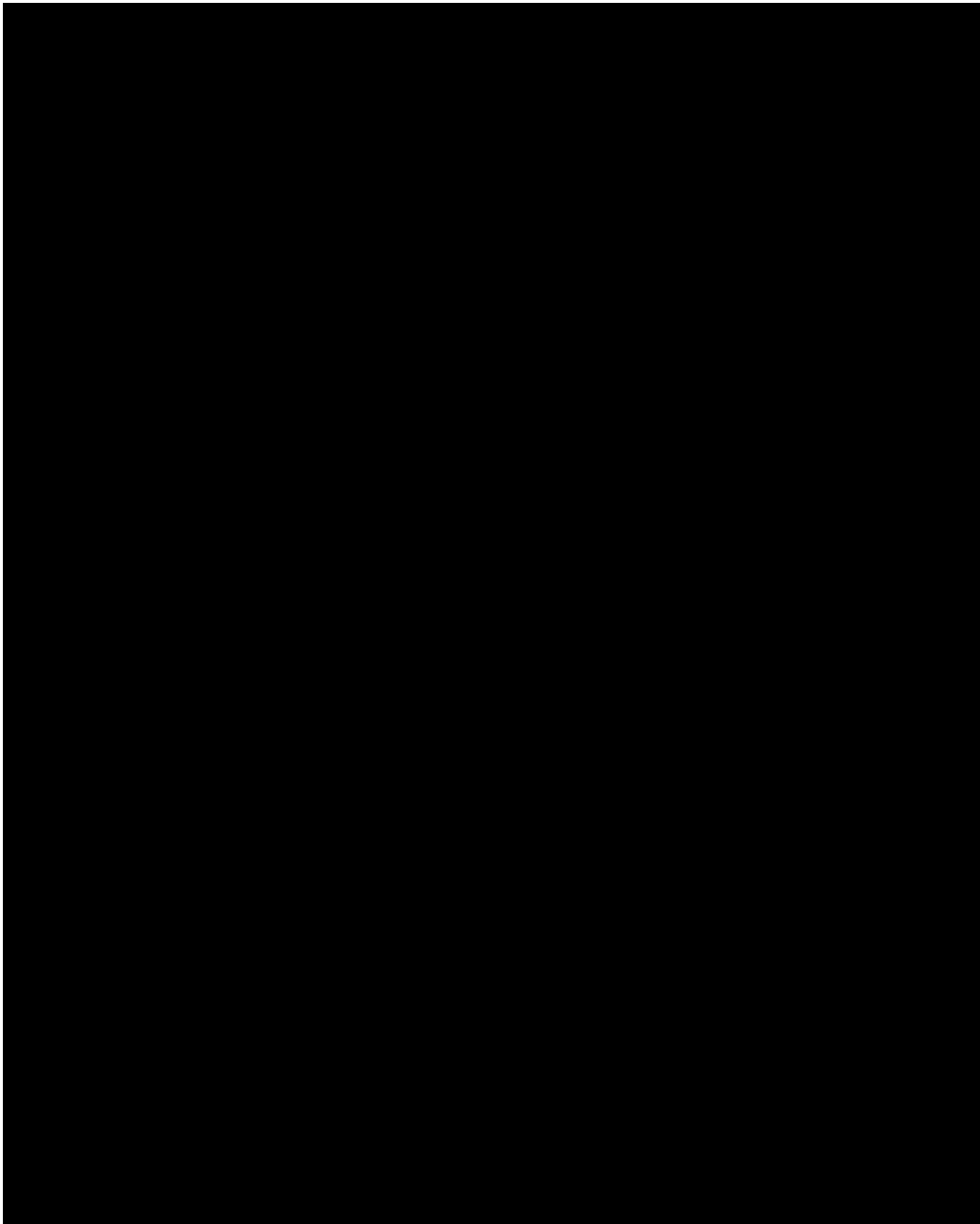
⁷¹⁵ “PACIFIC HOUSE PICTORIALY ILLUMINATED MAPS Stressing Contributions of Pacific Cultures to Contemporary Civilization by MIGUEL COVARRUBIAS.”, AMC, sin numerar

Large Panels 15’ x 24’. 1. Peoples – Costume, physical types, races 2. Economy – Products, industries, handicrafts and Factories 3. Art – Design in ceramics, textiles, metals, wood and stone carving and tattooing 4. Architecture - Styles, -homes, cities and population centers, huts and palaces, temples. Small Panels 9’ x 13’ 5. Flora – Leaf patterns, flowers, fruits, typical plants, especially plants of economic and horticultural importance originating in Pacific Area 6. Fauna - Fish of the sea, birds, mammals, reptiles and a few insects, crutacca and Mollusca 7. History - Exploration and great events. 8. Types of Transportation – Beasts of burden, human carriers, wagons, trains, autos, native craft, sail boats, steamships, airplanes.”

⁷¹⁶ Anaya Dávila Garibi, Graciela, y de María y Campos, Alfonso, *Covarrubias: esplendor del Pacífico*, op. cit., p. 24.

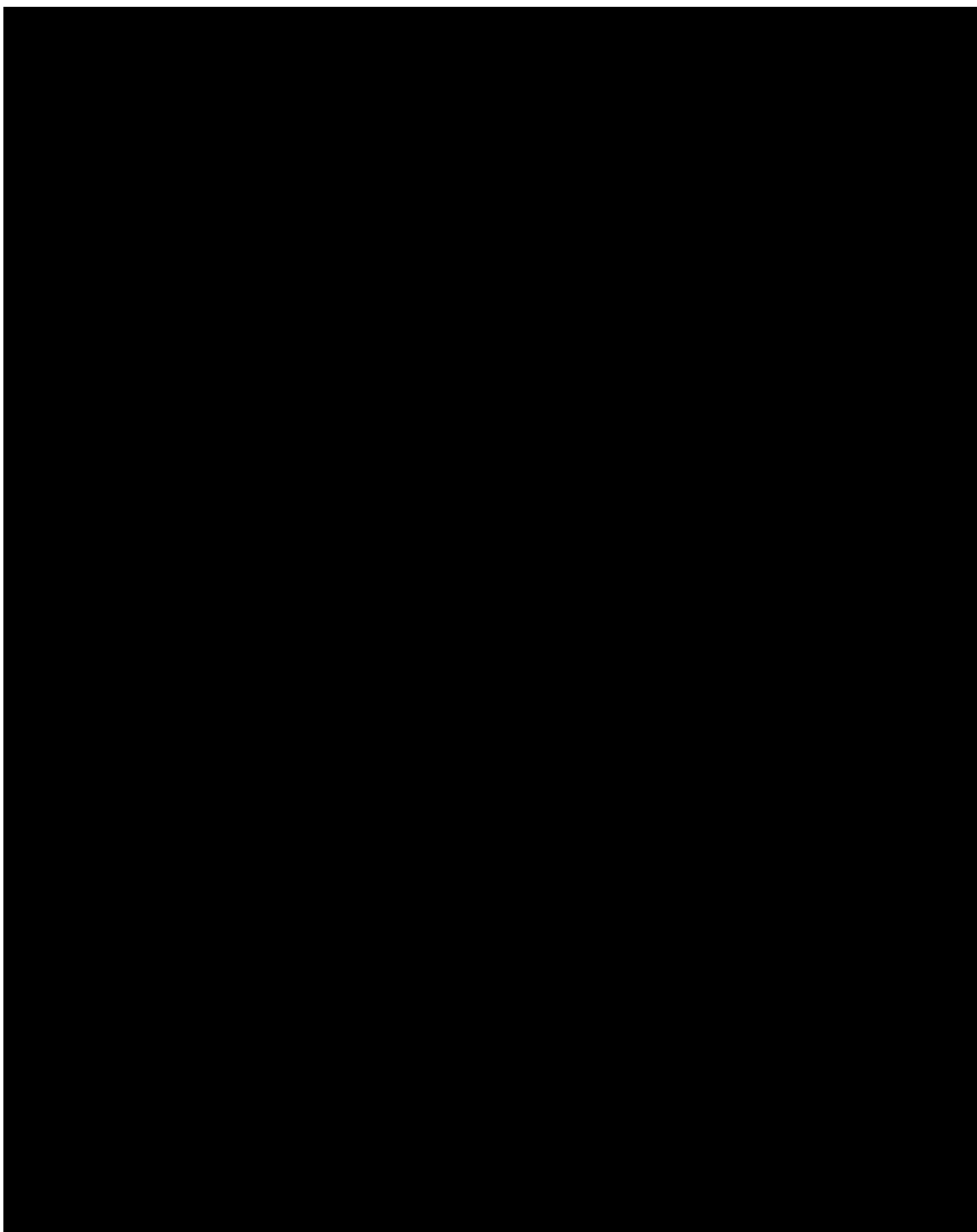
otros cuatro, más grandes en la planta principal (*Los pueblos, Las manifestaciones de arte, La economía y La fauna y la flora*, de 457 x 732 cm cada uno).

Sin título (1938), detalles.
Fotografía y tinta sobre papel
(AMC, sin numerar).

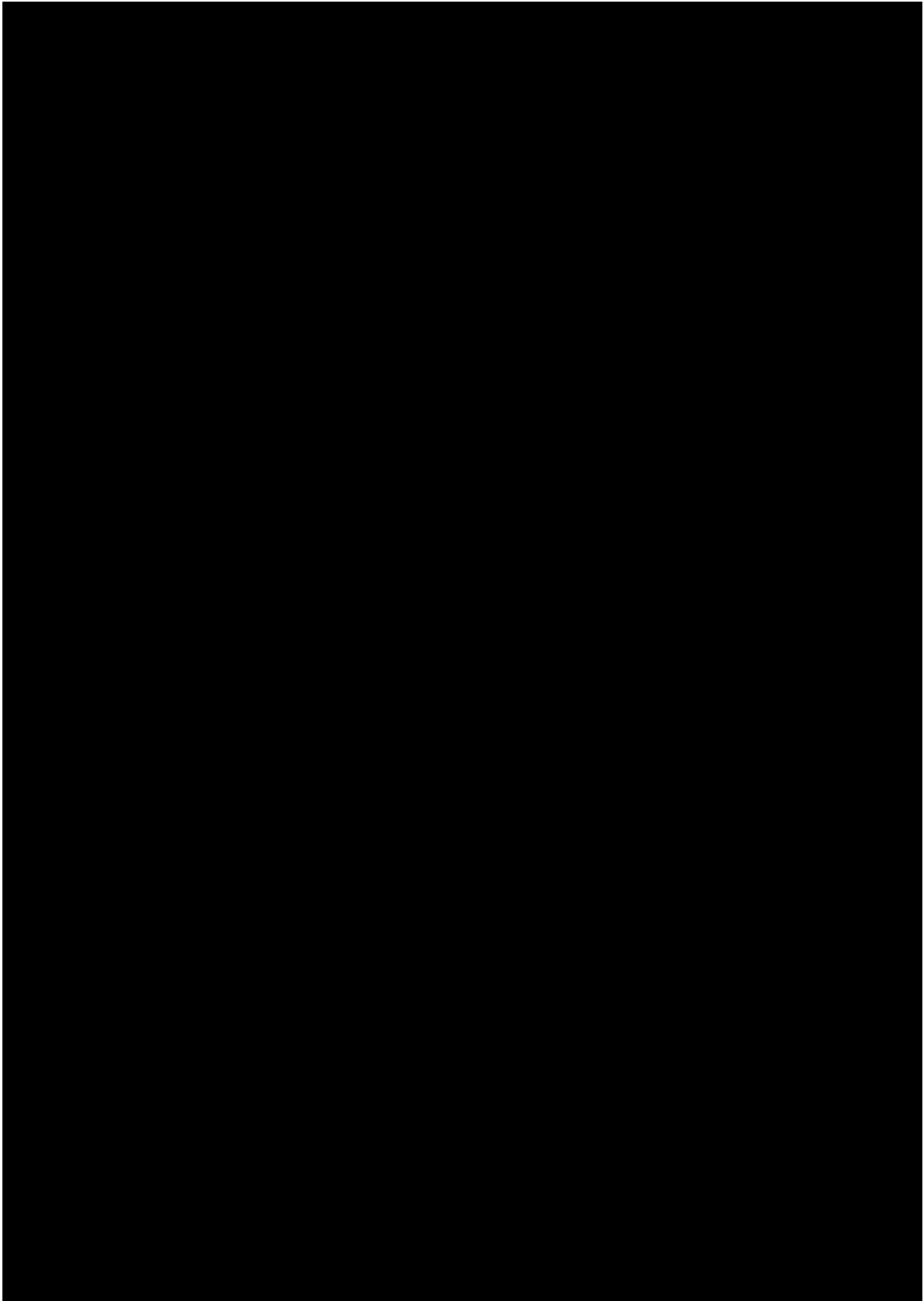


Arriba, a la izquierda, Sin título (1938). Fotografía y tinta sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (1938). Fotografía y tinta sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, Sin título

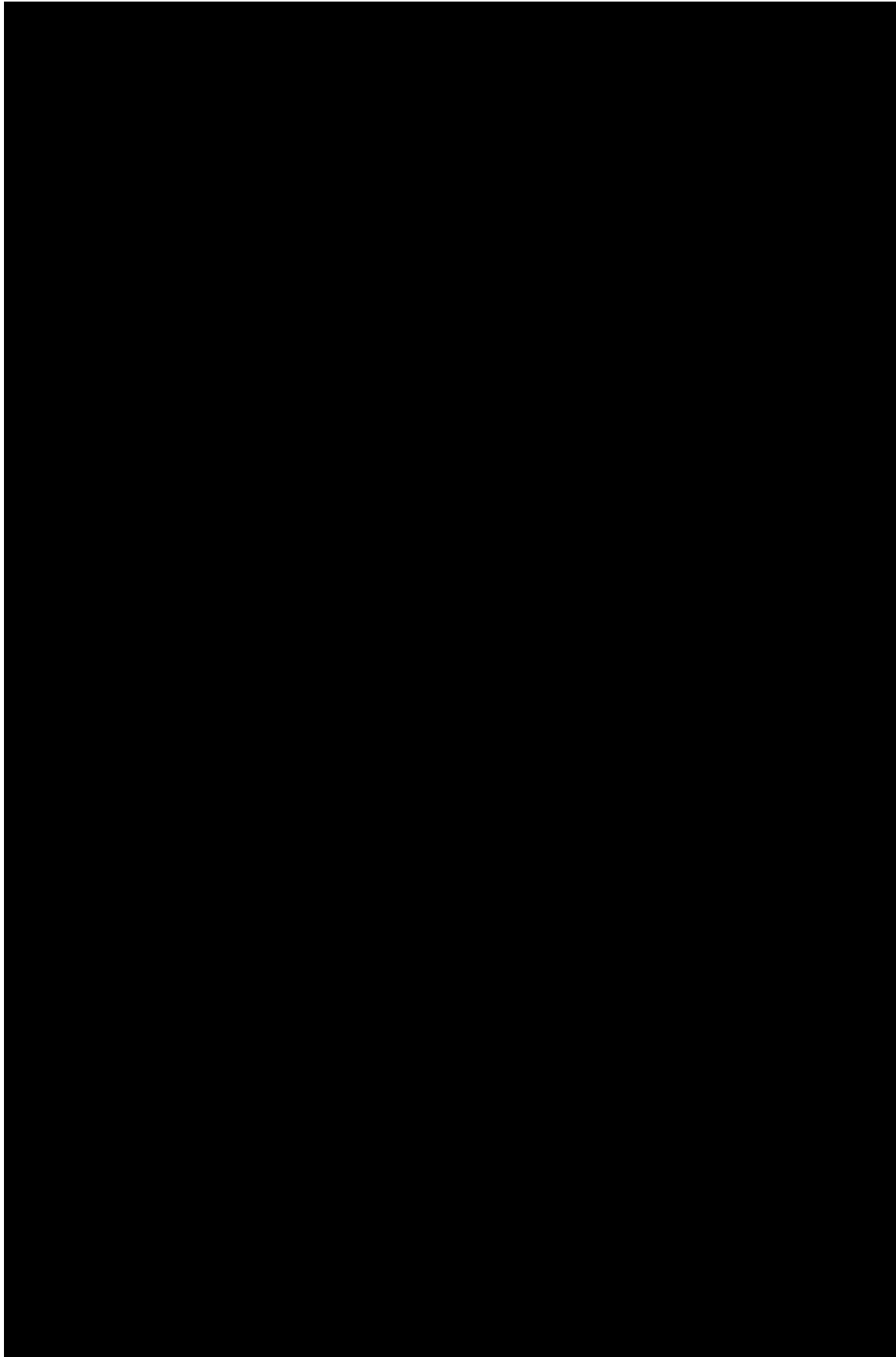
(1938). Fotografía y tinta sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (1938). Fotografía y tinta sobre papel (AMC, sin numerar).



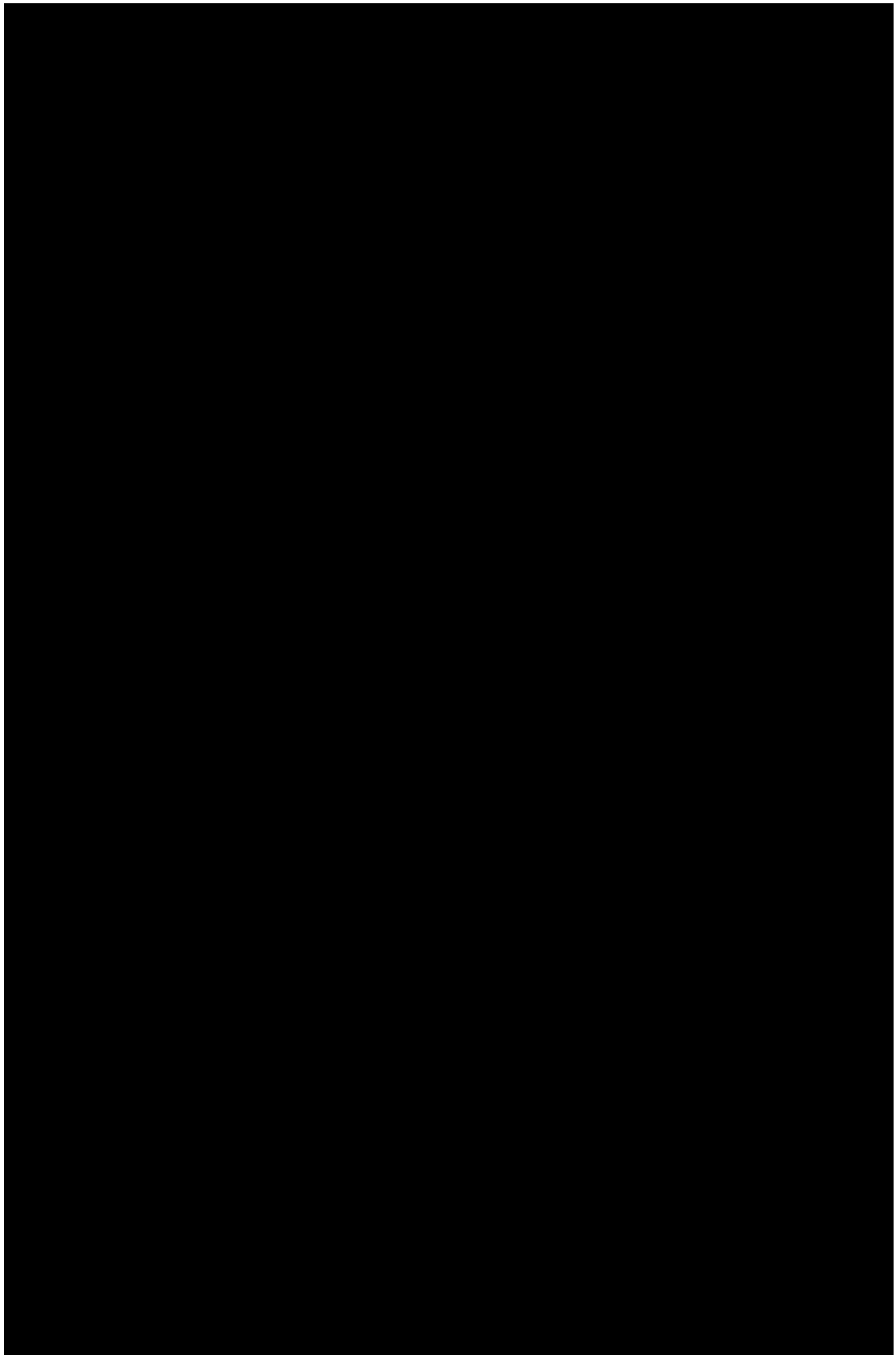
Arriba, a la izquierda, Sin título (1938). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (1938). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, Sin título (1938). Tinta y lápices de colores sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (1938). Tinta y lápices de colores sobre papel (AMC, sin numerar).



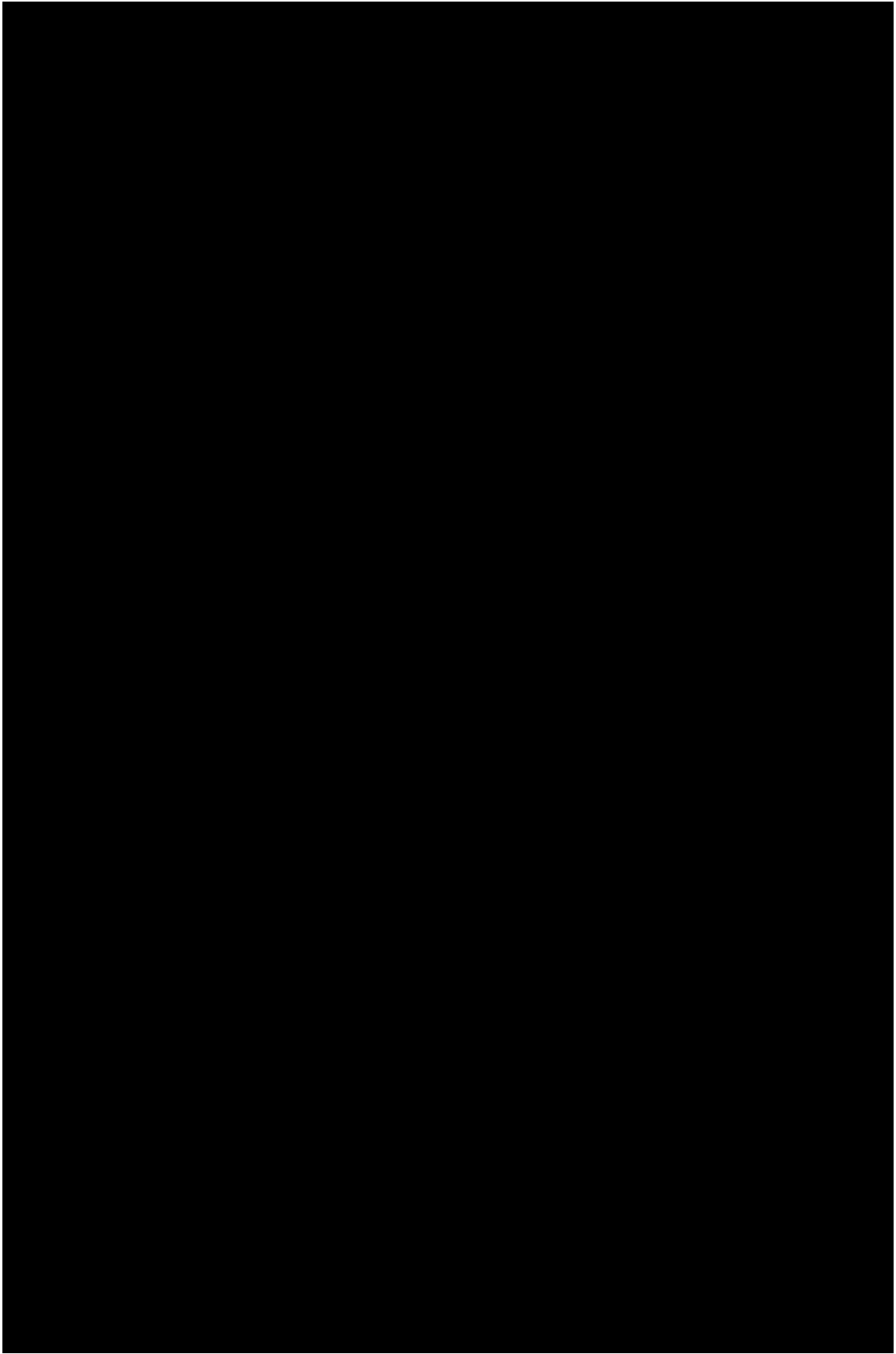
Arriba, a la izquierda, Sin título (1938). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (1938). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, Sin título (1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 17011).



Arriba, Sin título (1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 74010); debajo, Sin título (1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 7409).



Arriba, Sin título (1938). Tinta y lápices de colores sobre papel (AMC, n° 7413); debajo, Sin título (1938). Tinta y lápices de colores sobre papel (AMC, n° 7411).



Arriba, Sin título (1938). Tinta y lápices de colores sobre papel (AMC, n° 7414); debajo, Sin título (1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 7411).

En estos murales, Covarrubias “proyecta las necesidades socioeconómicas y espirituales de las comunidades del Pacífico”;⁷¹⁷ estos le permiten combinar sus habilidades pictóricas con sus incipientes inquietudes como antropólogo y museólogo, pues en ellos prima el afán divulgativo, especialmente claro y compartimentado. Ybarra-Fausto definió con exactitud la esencia de los mapas de Covarrubias:

*Entre los cartógrafos modernos, Miguel Covarrubias ha hecho contribuciones especiales y duraderas. En sus mapas, los datos se embellecen con elementos pictóricos para crear una topografía expresiva, un terreno tanto científico como imaginativo, añadiendo al aspecto funcional de la cartografía una visión estética personal. Con el rigor y la exactitud de un etnólogo y la originalidad y sensibilidad de un pintor y artista gráfico, Covarrubias ofrece nuevas perspectivas.*⁷¹⁸

Así, Covarrubias “incorpora imaginación artística a las necesidades científicas de la delimitación de espacios” creando “un modo de representación usando signos diminutos que proyectan información cultural”.⁷¹⁹

En el mural *Los Pueblos*, Covarrubias represento a los habitantes de las diferentes regiones del Pacífico, eligiendo, en la medida de lo posible, personajes con vestimenta típica y representantes de la población “originaria” del lugar. En el relieve se utilizan diferentes colores para expresar la división racial de los diferentes pueblos, que Covarrubias divide en caucasoides, mongoloides y negroides, de diferentes tipos y con ocasiones mezclas. Precisamente por su complejidad e implicaciones, el mural es uno de los que peor ha envejecido, debido tanto al uso de una teoría racial, hoy, algo obsoleta⁷²⁰ como a la reiteración de unos clichés iconográficos procedentes del mundo de la fotografía decimonónica. Según sus propias palabras, con la elección de determinados pueblos como representativos de sus lugares de origen, Covarrubias intenta “mostrar los territorios ocupados por estos grupos raciales, así como los tipos fisionómicos más representativos de los pueblos coloridos y variados”.⁷²¹

En el desaparecido mural de *Las manifestaciones de arte*, se representan, *grosso modo*, algunas de las manifestaciones artísticas más características de sus respectivos territorios, tanto antiguas como contemporáneas. En su texto, Covarrubias advierte de las generalizaciones llevadas a cabo en un mapa de tanta complejidad cultural: “existen culturas que han cambiado de forma considerable y que se han desplazado de manera continua”.⁷²² En este caso, los objetos se disponen sobre un fondo más neutro, seguramente con la intención de conceder todo el protagonismo a las obras de arte, copiadas de elementos reales y representadas con gran detalle y colorido. También en este mural se aprecia la influencia de Kroeber, pues se aprecia cómo Covarrubias utiliza el concepto de “área cultural”.

⁷¹⁷ Anaya Dávila Garibi, Graciela, y de María y Campos, Alfonso, *Covarrubias: esplendor del Pacífico*, *op. cit.*, p.124.

⁷¹⁸ García-Noriega y Nieto, Lucía (coord). *Miguel Covarrubias: homenaje*, *op. cit.*, pp. 119-120.

⁷¹⁹ Anaya Dávila Garibi, Graciela, y de María y Campos, Alfonso, *Covarrubias: esplendor del Pacífico*, *op. cit.*, p. 122.

⁷²⁰ Covarrubias utiliza en el mural una teoría racial aprobada, y seguramente inspirada, por Kroeber. Anaya Dávila Garibi, Graciela, y de María y Campos, Alfonso, *Covarrubias: esplendor del Pacífico*, *op. cit.*, p. 27.

⁷²¹ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, *op. cit.*

⁷²² *Ibidem*.

La economía es el más complejo de estos murales y quizás de toda la obra de Covarrubias, y está dedicado a los diferentes usos de la tierra, productos, tráfico y comercio de los mismos en la cuenca del Pacífico. En él se perciben dos descripciones: de una parte, se clasifica el color del suelo según su uso primario, y de otra, se representan los productos más característicos de cada región, con representaciones icónicas que a veces son verdaderas ilustraciones tridimensionales, pero que en otras han sido sintetizador hasta constituir meros iconos, que son adecuadamente explicados en una cartela.

El mural dedicado a *La fauna y la flora* es mucho más parco en detalles, pues se ve fuertemente complementado por el relativo a la economía. En él, mediante su habitual sistema de colores, Covarrubias representa los diversos paisajes naturales y la variedad de climas; sobre ellos coloca toda una serie de representaciones icónica de los animales y plantas más representativos. Por otro lado, en el océano, Covarrubias representa las corrientes marinas. En estos dos mapas se aprecia la influencia de otro de sus colaboradores, Carl O. Sauer, quien sostenía que existían dos tipos de paisaje: el natural (previo a la acción del hombre) y el cultural (modificado y condicionado por la acción humana con acciones como la agricultura, la ganadería, la urbanización);⁷²³ así pues, el mapa de *La fauna y la flora* vendría a representar el paisaje natural, mientras que en *La economía* se representaría el paisaje cultural, ligado al ser humano.

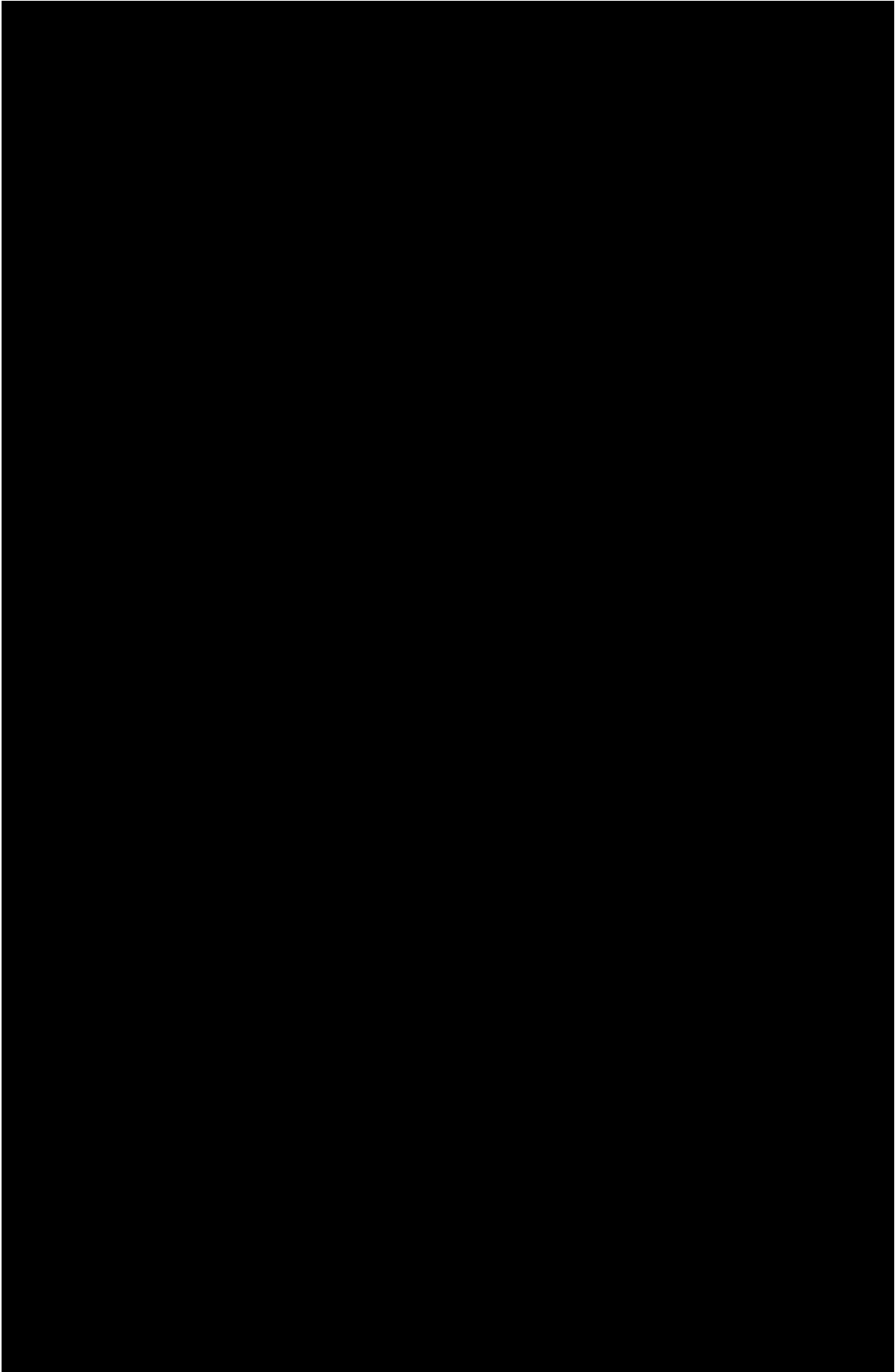
Los dos mapas restantes son de un tamaño menor, y quizá por ello presentan un menor detalle. En el mural *Los medios de transporte* se representan tanto los transportes tradicionales como algunas de las más modernas innovaciones, pues junto a todo tipo de embarcaciones y vehículos de tracción animal y humana Covarrubias sitúa al China Clipper,⁷²⁴ uno de los primeros aviones comerciales modernos, que para Covarrubias representa el verdadero espíritu de la exposición: “La mayor contribución a la transportación de nuestros tiempos ha sido el gigantesco China Clipper, el cual representa la cumbre de una época en la navegación y un símbolo de las ambiciones y sueños que engloba el área del Pacífico: traer Asia a América y América a Asia en cinco días.”⁷²⁵ Por último, el mural *Las viviendas nativas* es, en general, el más genérico y parco en detalles del conjunto; como puede deducirse de su nombre, en él se representan viviendas típicas de diferentes pueblos del Pacífico.

A continuación, en las páginas siguientes, realizamos un análisis pormenorizado de los elementos con los que Covarrubias “proyecta información” sobre Asia y Oceanía, organizando nuestro análisis en diferentes regiones culturales, y utilizando para ello detalles de la edición impresa de los murales publicada en 1940. En muchos de los casos, hemos logrado identificar cuáles fueron las fuentes de Covarrubias para los diferentes motivos reproducidos por el artista.

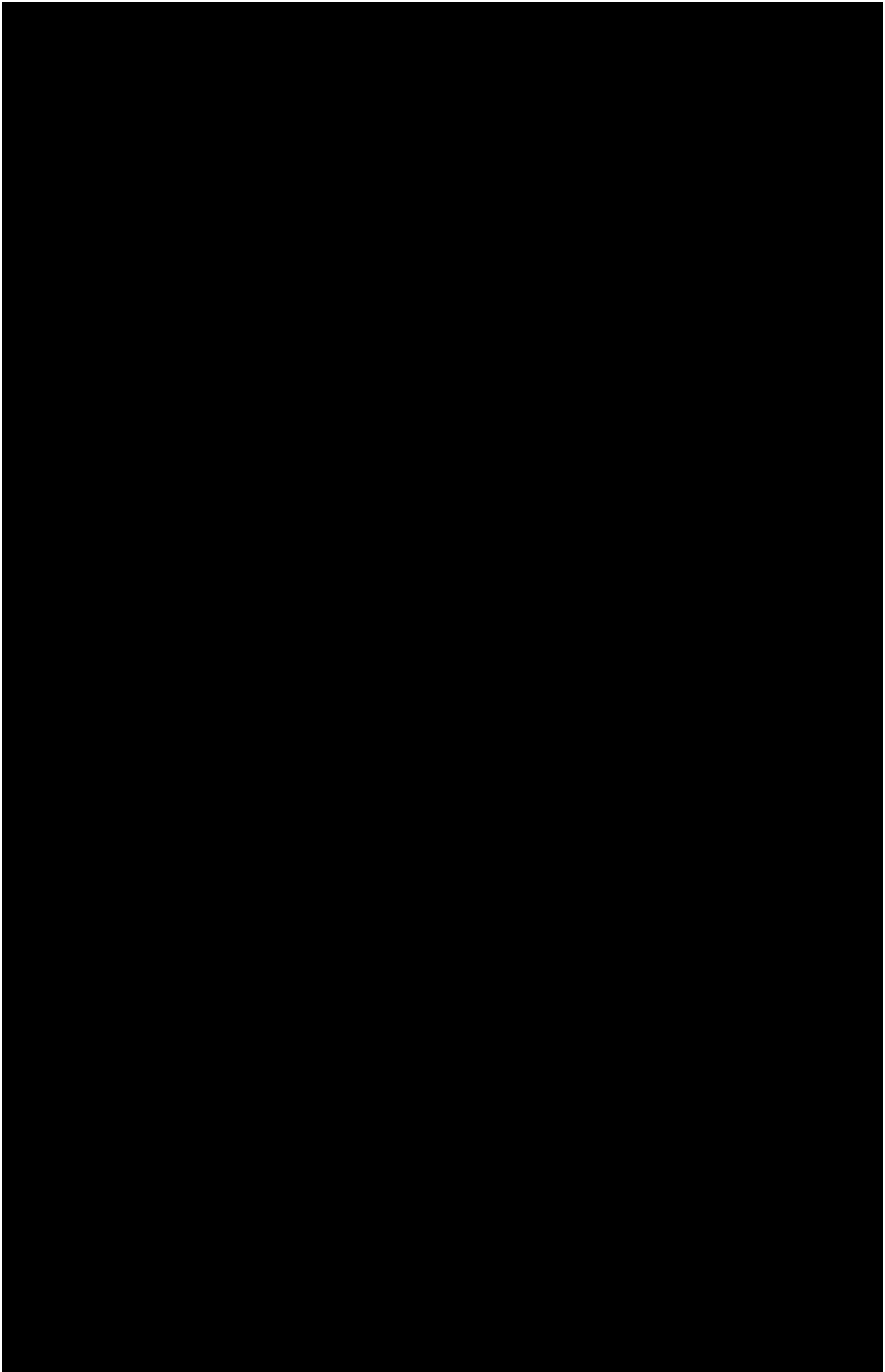
⁷²³ Sauer, Carl O. *The Morphology of Landscape*. Berkeley, University of California Press, 1938.

⁷²⁴ El China Clipper fue el primer avión comercial que permitió el correo y el comercio aéreo entre Norteamérica y Asia en octubre de 1936.

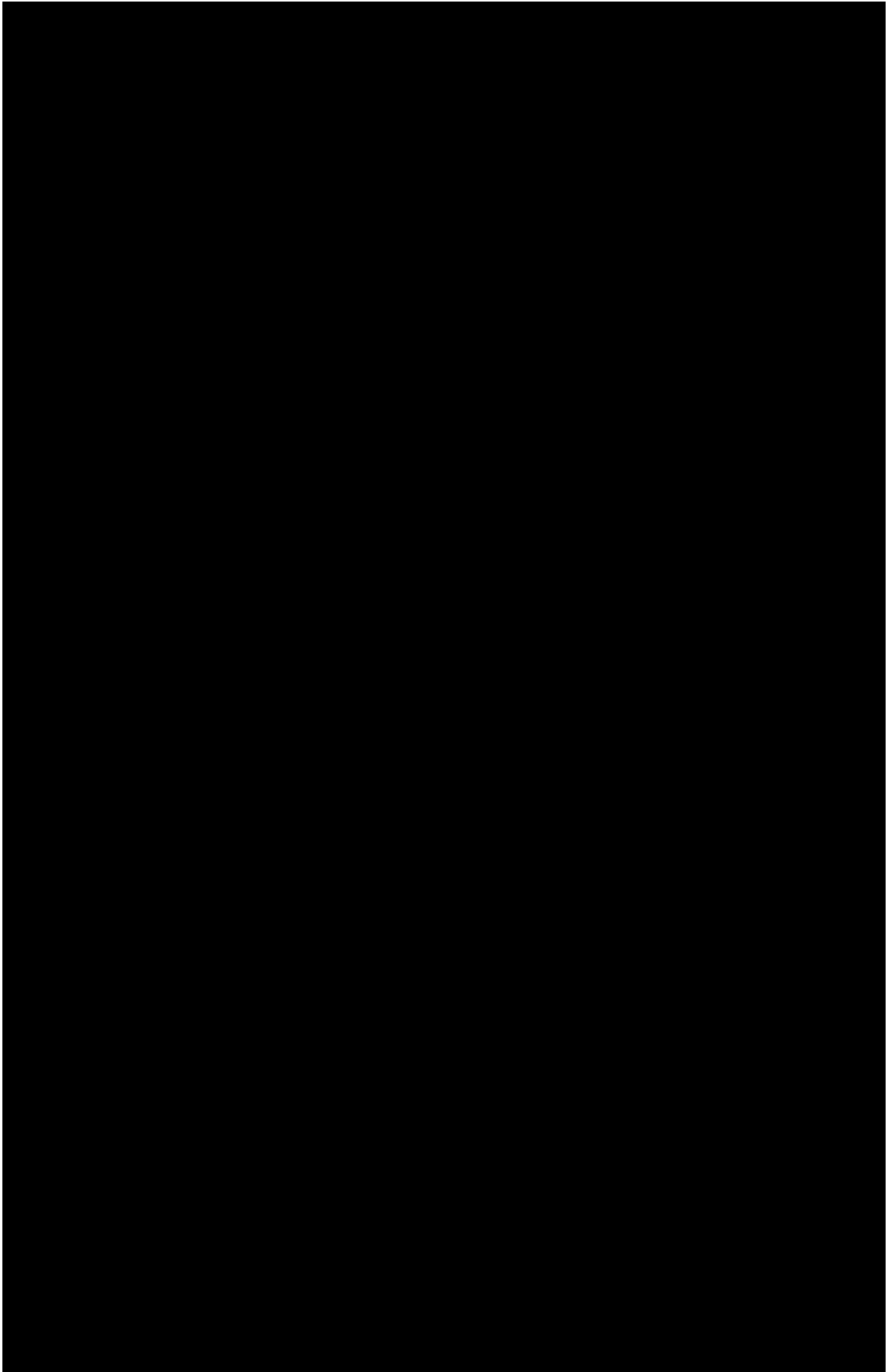
⁷²⁵ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, op. cit.



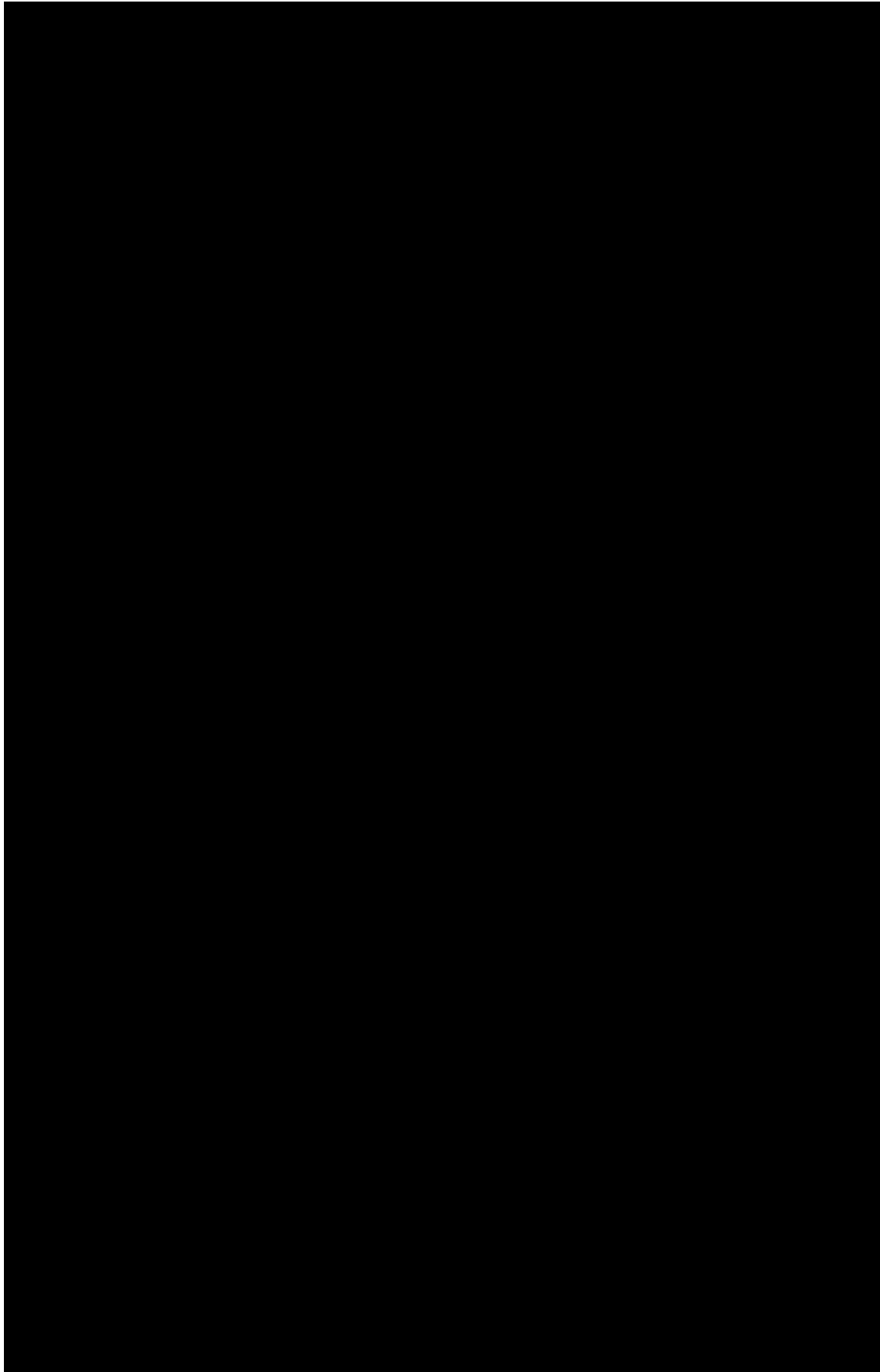
Mural Los pueblos del Pacífico (Colección David Rumsey).



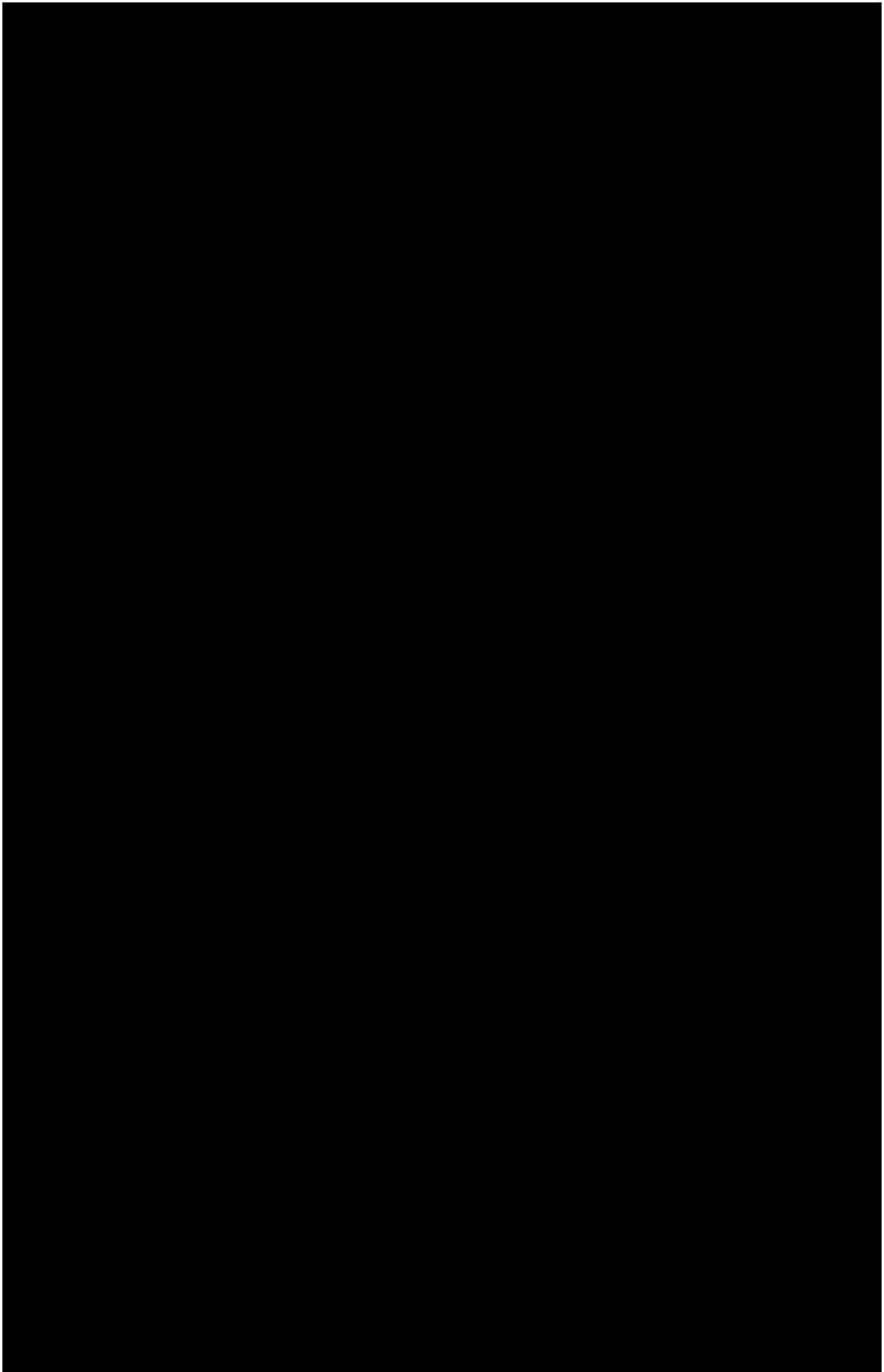
Mural La fauna y la flora (Colección David Rumsey).



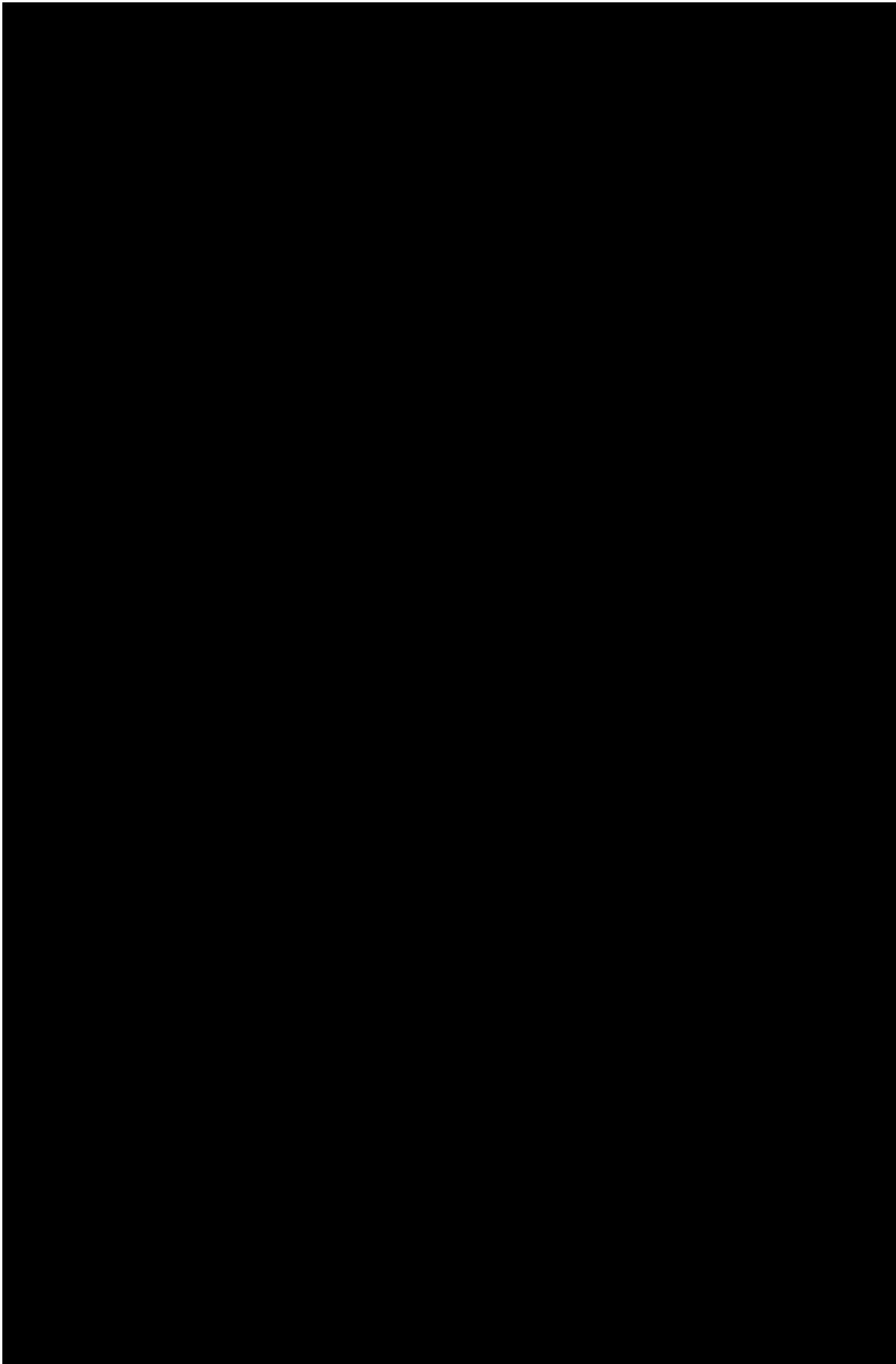
Mural La economía (Colección David Rumsey).



Mural Las manifestaciones de arte (Colección David Rumsey).



Mural Los medios de transporte (Colección David Rumsey).



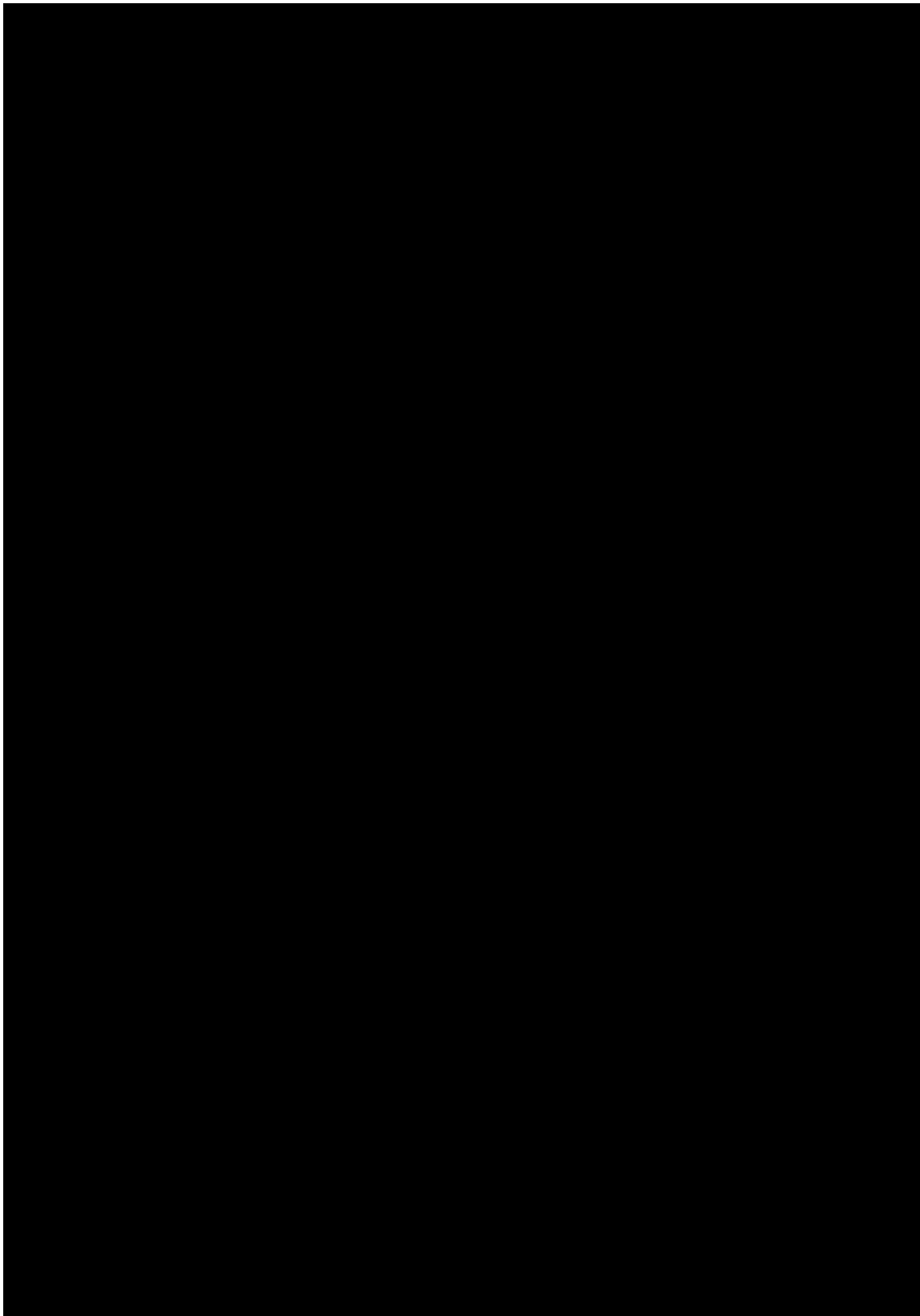
Mural Las viviendas nativas (Colección David Rumsey).

URSS - Norte y centro de Asia

En nuestro análisis pormenorizado de la representación de las diferentes zonas geográficas de Asia-Pacífico en los mapas murales, debemos comenzar por esta sección no únicamente por motivos geográficos, sino porque parece ser que en su concepción y elaboración Covarrubias trabajó de una forma diferente. Debido al tipo de recortes y bocetos que se conservan, tenemos la impresión de que, en esta ocasión, Covarrubias intentó formarse una opinión completa sobre los diferentes pueblos que habitan en las tundras y estepas del norte y centro de Asia, compuestas en aquel momento por numerosas repúblicas soviéticas y a la República Popular de Mongolia. Así, parece que no buscó desde un principio por modelos gráficos concretos –quizás con la excepción del arte arqueológico escita-, sino que a partir de libros,⁷²⁶ artículos y fotografías elaboró listados de las manifestaciones más relevantes de pueblos como los como los ostiakos (khankys) del Yeniséi, los chucotos de Chukotka, los gilyak (nivjis) de Sajalín y el Amur, los yakutos de Sajá, los orochis de Jabárovsk, los tunguses (evenki) y los samoyedos de Siberia, los tártaros y los kirguises del centro de Asia, además, de los antiguos escitas. Así pues, Covarrubias realizó una serie de bocetos de elementos diferentes (personas, vestimenta, artes, medios de transporte, viviendas) que agrupó según los diferentes pueblos, utilizando luego parte de ellos en diferentes murales.

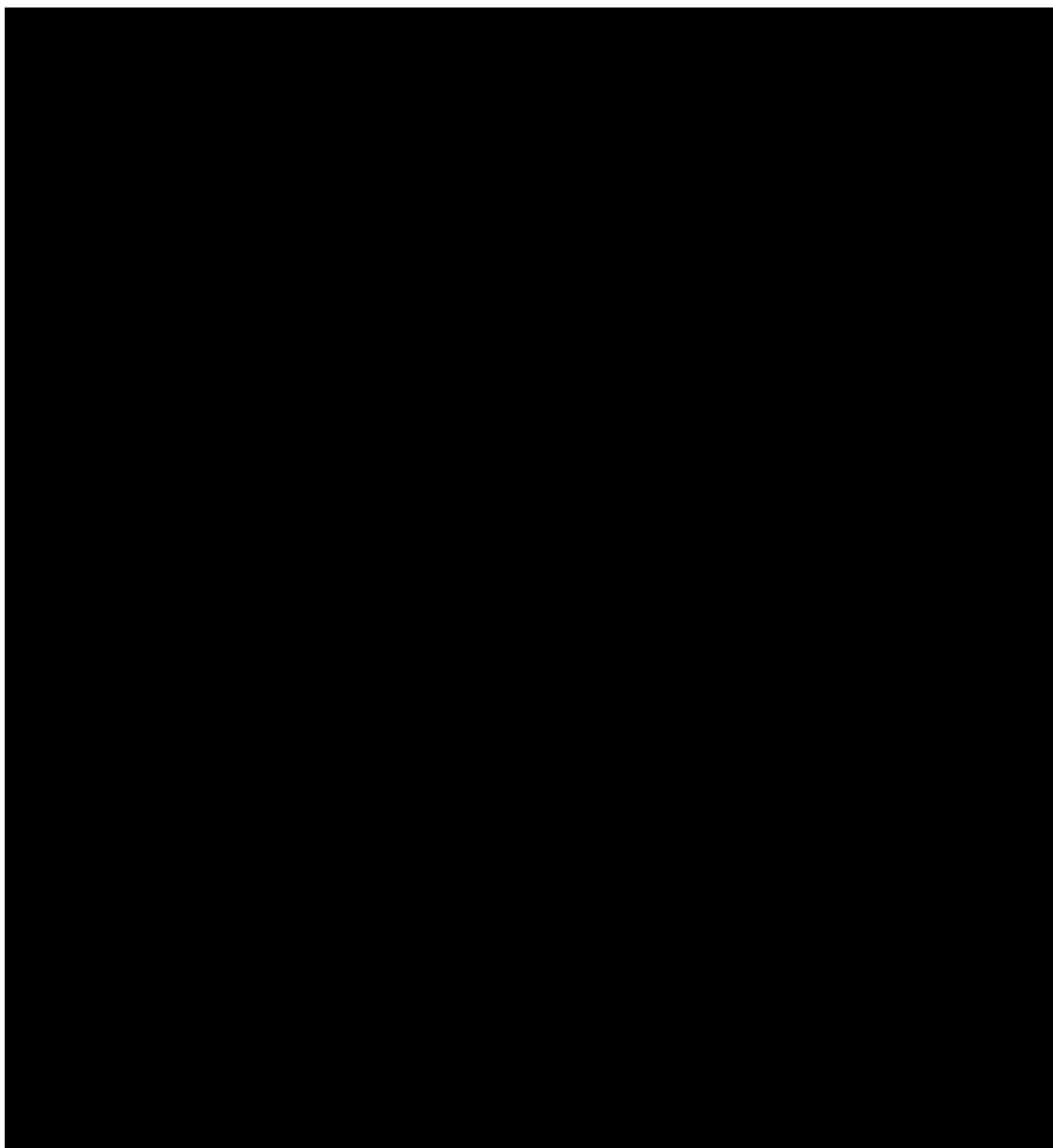
Arriba, a la derecha, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 16642); debajo, a la izquierda, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 16641); a la derecha, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 16640).

⁷²⁶ Entre ellos, podemos destacar las obras de Alfred Salmony o Vladimir Bogoraz, como Salmony, Alfred. “La sculpture en pierre de la steppe eurasiatique occidentale”, *Cahiers d'art*, n° 7, 1932, pp. 259-262 o Bogoraz, Waldemar. *Aperçu sur l'ethnographie des Tchouktches d'après les collections de N.L. Gondatti du Musée ethnographique de l'Académie impériale des sciences de St.-Petersbourg*. San Petersburgo, J. Glasounof, 1901.



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 16637); a la derecha, arriba, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 16644), y, debajo, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 16648). En el centro, a la izquierda, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 16647); a la derecha,

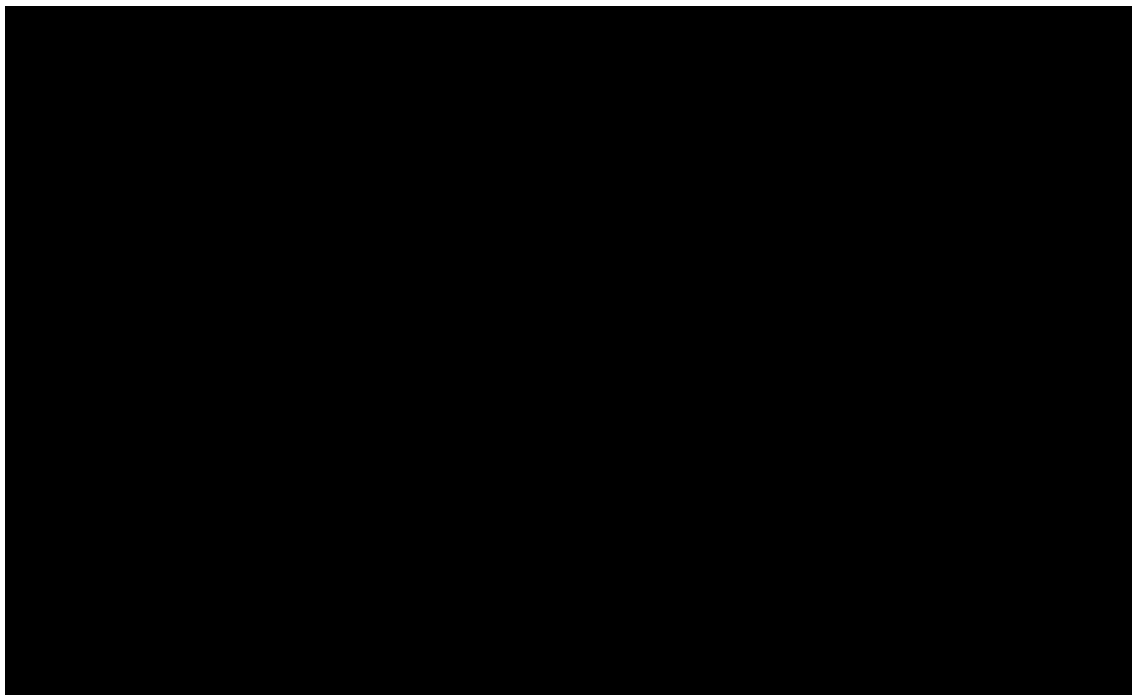
Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 16646). Debajo a la izquierda, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 16649); a la derecha, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 16648).



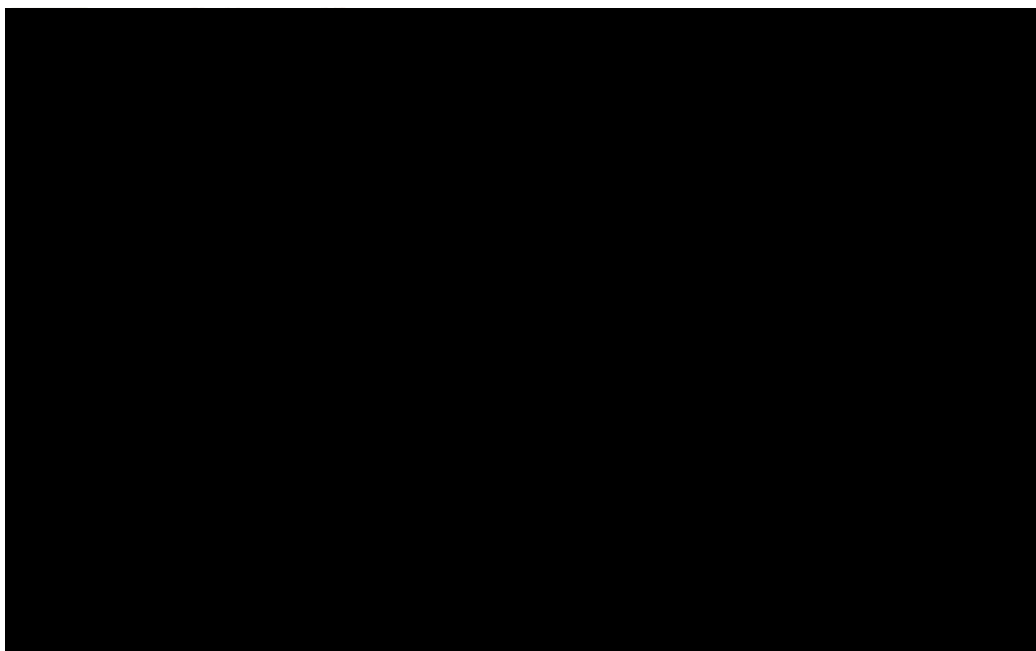
Diferentes recortes del AMC de los que probablemente Covarrubias obtuvo inspiración para los elementos de los murales (AMC, sin numerar).

Así, en el mural de *Los Pueblos*, Covarrubias llegará a representar hasta a ocho de los diferentes grupos que habitan en Siberia, Mongolia y el centro de Asia. Según el autor, esta región del mundo está habitada principalmente por “mongoloides del norte” –que representa sobre un suelo amarillo claro-, aunque también hay residentes caucásicos, como “las tribus túrquicas del Turkeistán” o los colonos rusos asentados a lo largo de la línea del transiberiano, representados con por una pareja de rusos caucásicos de Vladivostok. Dentro de los “mongoloides del norte” de Siberia, Covarrubias representa a un tungús sobre un reno, una mujer yakuta del río Lena, un chamán koryako del Golfo de Sheleklova, un gilyak de la desembocadura del Río Amur, y un chucoto de Siberia Oriental (un pueblo que, según Covarrubias, es muy similar a los esquimales), que sujeta

una asta. Más al sur, representa a y un “mongol buriato a caballo de las llanuras del Desierto del Gobi” y a una música calmuca tocando un *dombra*, de los que nos dice que son “pastores del sur de Siberia, los kalmukos (...), mongoloides mezclados con túrquicos caucasoides”;⁷²⁷ de esta última se conserva un detallado boceto. Nominalmente, en el mapa también mencionará a kirguises, tártaros y samoyedos.



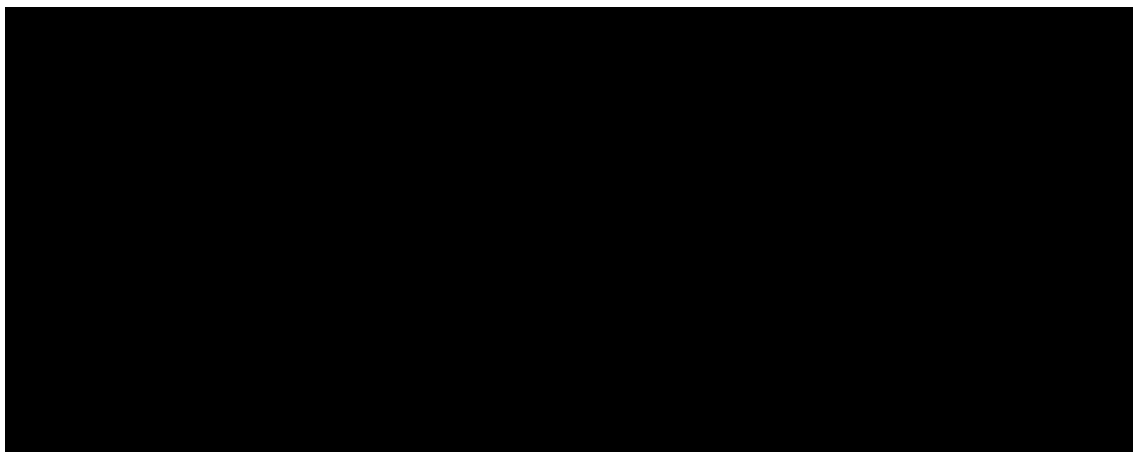
Fragmento y fragmentos del mural Los pueblos del Pacífico. (Colección David Rumsey).



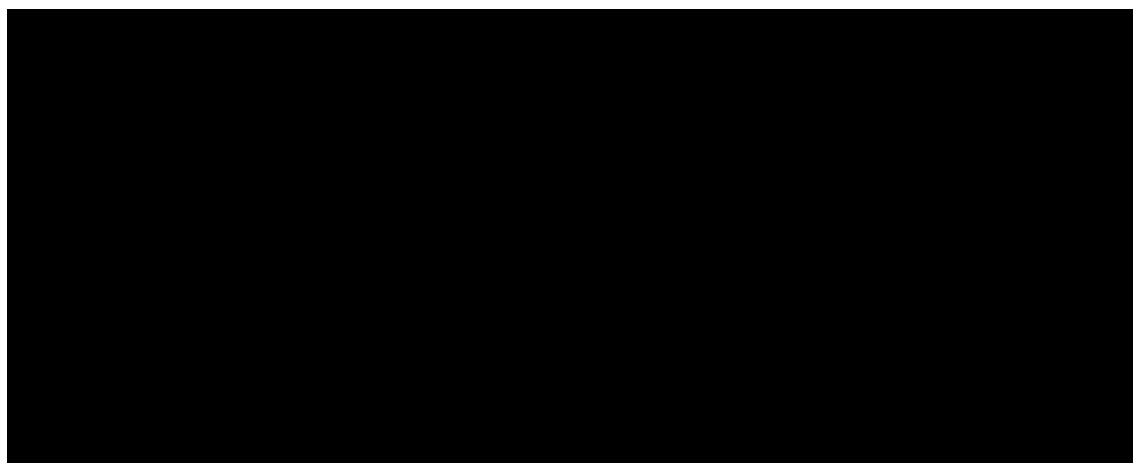
A la izquierda, Sin título (c.1938). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, sin numerar).

⁷²⁷ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, *op. cit.*

En el caso del mural de *La fauna y la flora*, a esta región le corresponden varios tipos de suelo, marcados con los colores gris claro –utilizado para la tundra, que Covarrubias describe como “las grandes llanuras heladas o pantanosas al norte del círculo polar ártico (...) donde nada crece excepto musgo y líquenes” y el gris oscuro –con el que se señalan los bosques de coníferas, que son significados con representaciones icónicas-, al norte; por otro lado, al sur aparecen el amarillo –para las praderas templadas del norte de Asia-, el ocre –para semidesiertos y mezquiales, como el actual Kazajistán-, el amarillo verdoso –para los bosques perennifolio subtropical-;⁷²⁸ el Gobi también aparece destacado como desierto. Los animales que Covarrubias representa en esta región son el carnero montés de Marco Polo –también llamado argali-, la marta cibelina, el armiño, el zorro ártico, el reno y el lobo de tundra al norte, y el camello bactriano, el tarpán⁷²⁹ y el tigre asiático” (tigre siberiano) al sur, además de la morsa, el león marino y la ballena azul en la zona del océano.⁷³⁰



Fragmento del mural La fauna y la flora (Colección David Rumsey).



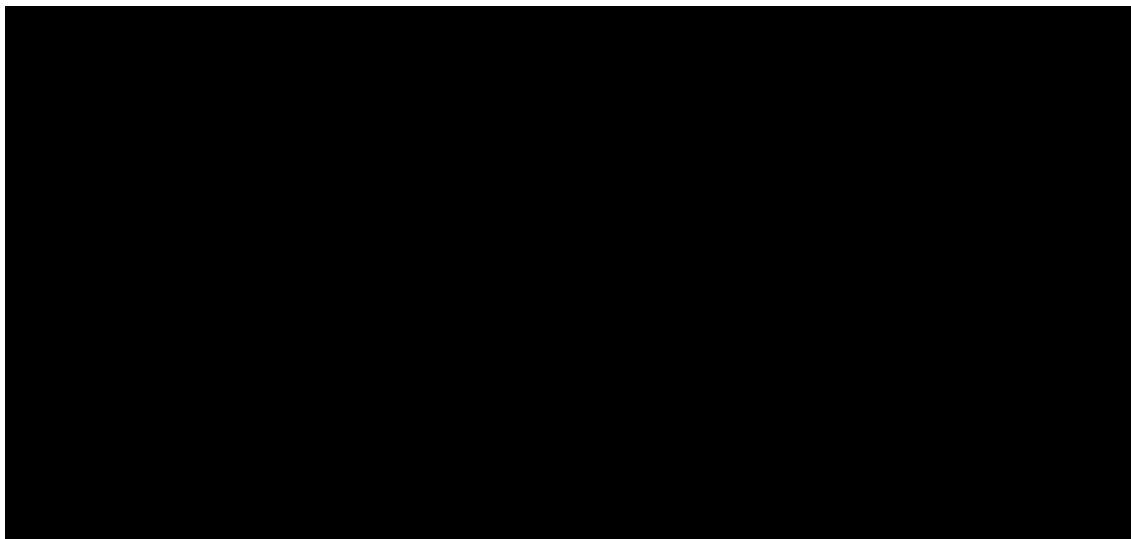
Fragmento del mural La economía (Colección David Rumsey).

⁷²⁸ *Ibidem.*

⁷²⁹ Creemos que aquí Covarrubias se equivoca, pues el tarpán se consideraba extinto desde hacía varias décadas y vivía en la estepa siberiana; seguramente, quiera referirse al caballo de Przewalski, también en grave peligro de extinción en aquel entonces, que tiene características similares y que sí que habitaba en la zona adjudicada.

⁷³⁰ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, *op. cit.*

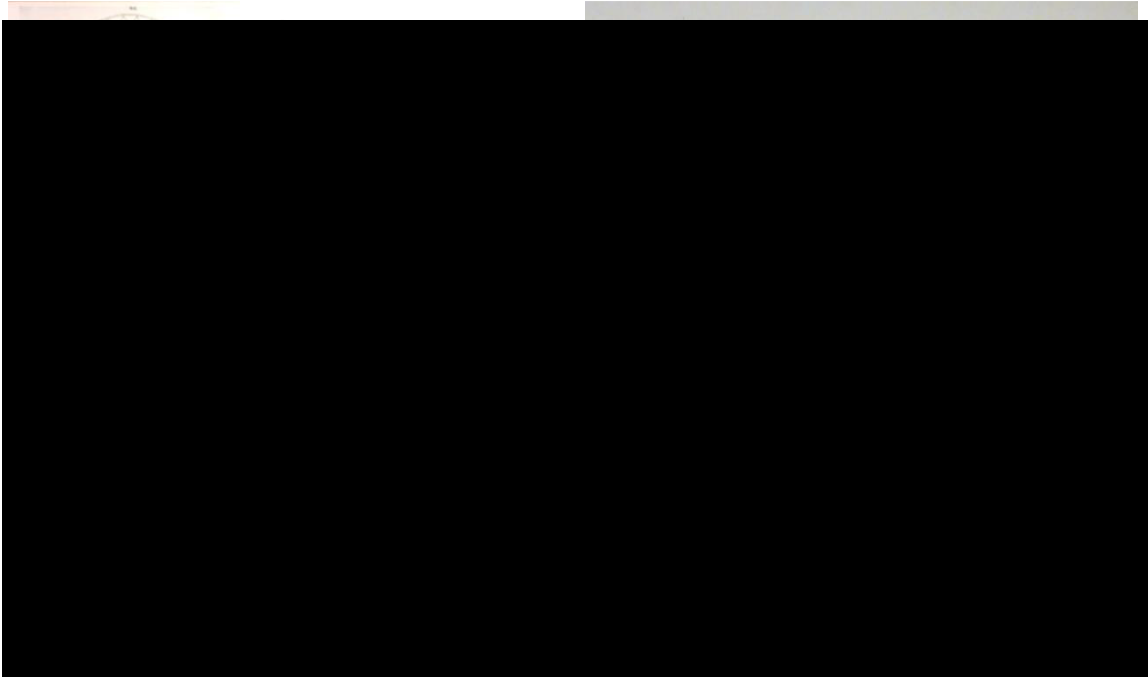
Como en otros casos, el mural *La Economía* es el más complicado y detallado, especialmente en este caso en el que debe cubrir una gran superficie. Así, en toda la zona norte se clasifica el suelo como únicamente dedicado al pastoreo nómádico de subsistencia, aunque en la zona central y del sur se muestran algunas áreas de suelo cultivable –en amarillo- y dedicado a la ganadería intensiva –en naranja-, además de –en rojo- la zona industrial de Vladivostok. Así, en la zona siberiana únicamente destacará la producción de madera, la cría de los polivalentes renos, y, sobre todo, el comercio de pieles, tanto de animales terrestres como marinos –destacando entre ellos el de las pieles de foca-. En la zona central y del sur, el suelo permitirá la realización de algunos cultivos, como el trigo, los girasoles (muy apreciados por sus semillas y su aceite), lino, remolachas y, más localizadamente, algodón. En las zonas costeras, el recurso más importante será la pesca de diferentes especies, realizado tanto en términos de subsistencia y con arpón –proceso en el cual podemos apreciar a un habitante nativo, representando en el Estrecho de Behring- como de manera industrial: a la pesca de peces propiamente dichos debemos sumar la de crustáceos y la de grandes cetáceos como la ballena azul, que también aparece arponeada en el mapa. En esta zona también se realizará abundante pastoreo –casi siempre nómádico- y ganadería, de diferentes especies ovinas, bovinas y caprinas dependiendo de la región. Además, es vital la importancia en la región del caballo y del camello, que sirven tanto para medio de transporte general como para desarrollar el comercio tradicional en las áreas más áridas. Por último, a lo largo de todo el territorio se nos destaca una gran presencia de recursos naturales, entre los que sobresalen el petróleo, el carbón y el oro, además del plomo, el estaño, la plata, el platino, el níquel, el cobre, el hierro y el manganeso.



Fragmento del mural Las manifestaciones de arte (Colección David Rumsey).

Para la realización de esta parte del mural *Las manifestaciones de arte*, creemos que Covarrubias operó de forma mixta; en algunos casos, eligió piezas concretas desde un principio, que fueron reproducidas con asombrosa minuciosidad, pero en otros probó primero con toda una serie de motivos hasta elegir uno que consideró como representativo; también en este caso se conservan fotografías que nos permiten conocer su proceso documental. Con la excepción de la pieza escita (“Un antiguo tigre de oro, ahora en el Museo Hermitage, Moscú, encontrado en Kelermes, distrito de Minussink, Siberia”, nos dice), el resto de obras son de sesgo contemporáneo al autor, y forman parte

de la vida cotidiana de los pueblos tártaro, kazajo, yakuto, tungús, koryako y gilyak, mostrando especial interés por los patrones decorativos. Así, representará el arte tungús con los patrones geométricos incisos sobre un hueso de reno, el yakuto con un guante ornamentado, el gilyak con un motivo ornamental en una caja de corteza de abedul –de la que nos advierte que hay reminiscencias con diseños similares de los indios atabascanos de Norteamérica-, y el arte kazajo con el diseño decorativo de una alfombra de fieltro.⁷³¹



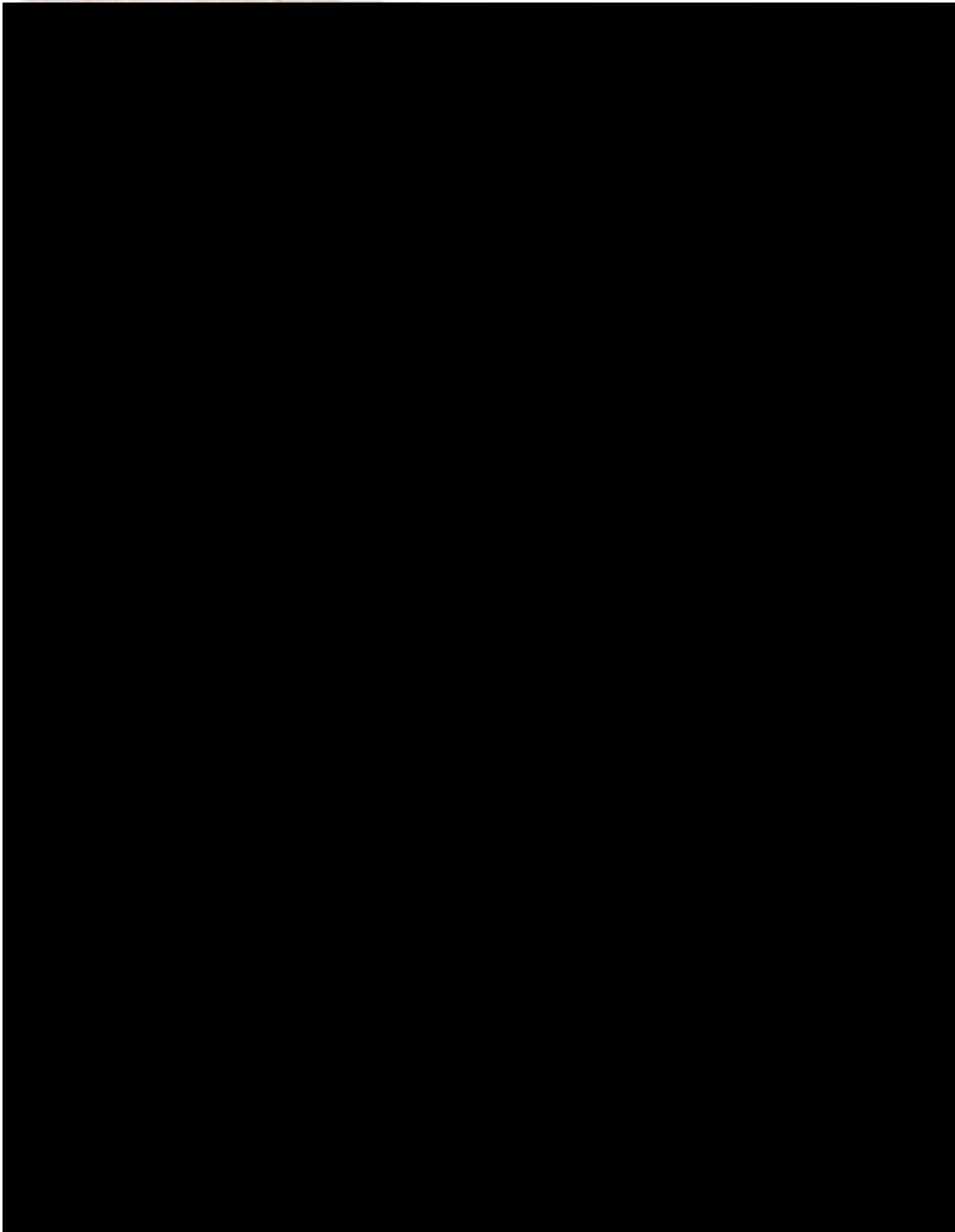
Arriba, algunas fotografías de objetos reales que Covarrubias utilizó para su mural (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1938). Tinta y lápiz sobre papel (AMC, n° 1922); a la derecha, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n°1931).

Además, representará el arte de los tártaros mediante los “diseños primitivos mágicos sobre el tambor de un chamán”,⁷³² y el de los koryakos con un diseño que representa el arponeado de una ballena y un trineo de renos, advirtiéndonos que su arte “muestra una fuerte similitud con el arte chukchi y esquimal” y que “también tallan madera y marfil y decoran sus abrigos con delicados mosaicos de cuero”.⁷³³ Como puede apreciarse en los bocetos, Covarrubias practicó con varias piezas que finalmente no incluyó.

⁷³¹ *Ibídem.*

⁷³² *Ibídem.*

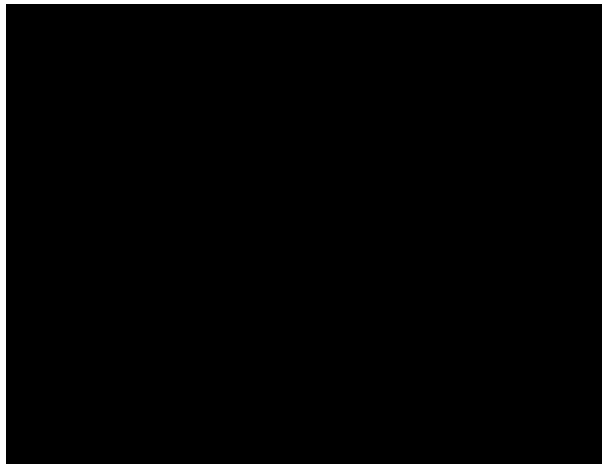
⁷³³ *Ibídem.*



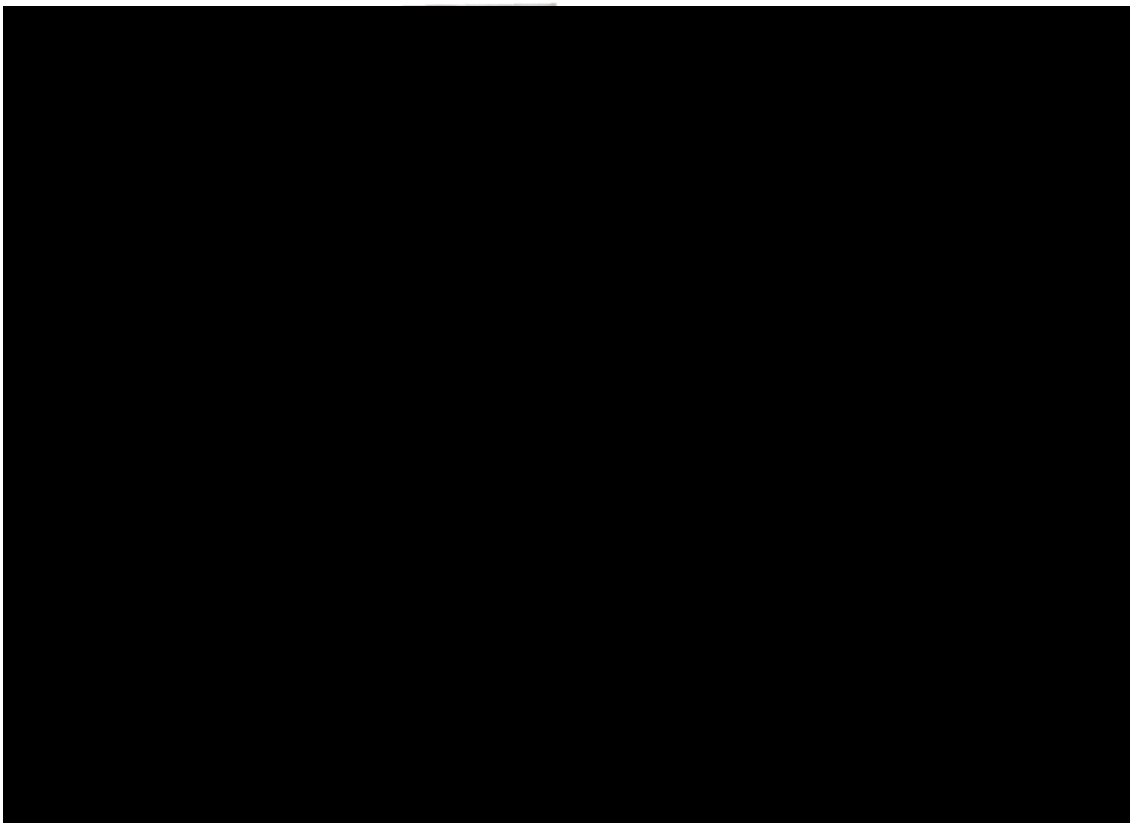
Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 1913); a la derecha, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n°1695). En el centro, a la izquierda, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 1931); a la derecha, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo a la izquierda, Sin título (c.1938-1955). Tinta sobre papel (AMC, n° 16645); a la derecha, Sin título (c.1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 1916).

En el mural *Las viviendas nativas*, a pesar de su parco texto, Covarrubias incluyó numerosos ejemplos de habitáculos. Así, tal como dice en su texto, incluyó varios ejemplos de “tiendas bien construidas”, como la de los tunguses y la de los samoyedos,

similares a las de Norteamérica.⁷³⁴ También incluye un ejemplo de casa koryaka, de la que nos dice que son grandes casas subterráneas para el invierno, a las que se accede a través de una entrada en forma de embudo desde el tejado. También nos destaca las yurtas de los mongoles, kirguises y kalmukos –en el mapa incluye representaciones de las dos primeras-, de las que nos dicen que son tiendas de fieltro bien cortado y compactado sobre un marco de madera, elegantemente decoradas. En el caso de los yakutos y los tártaros, Covarrubias incluye ejemplos de las cabañas de troncos que utilizan para guarecerse durante el invierno; también de troncos es el ejemplo de casa comunal gilyak que aparece en el mapa.⁷³⁵



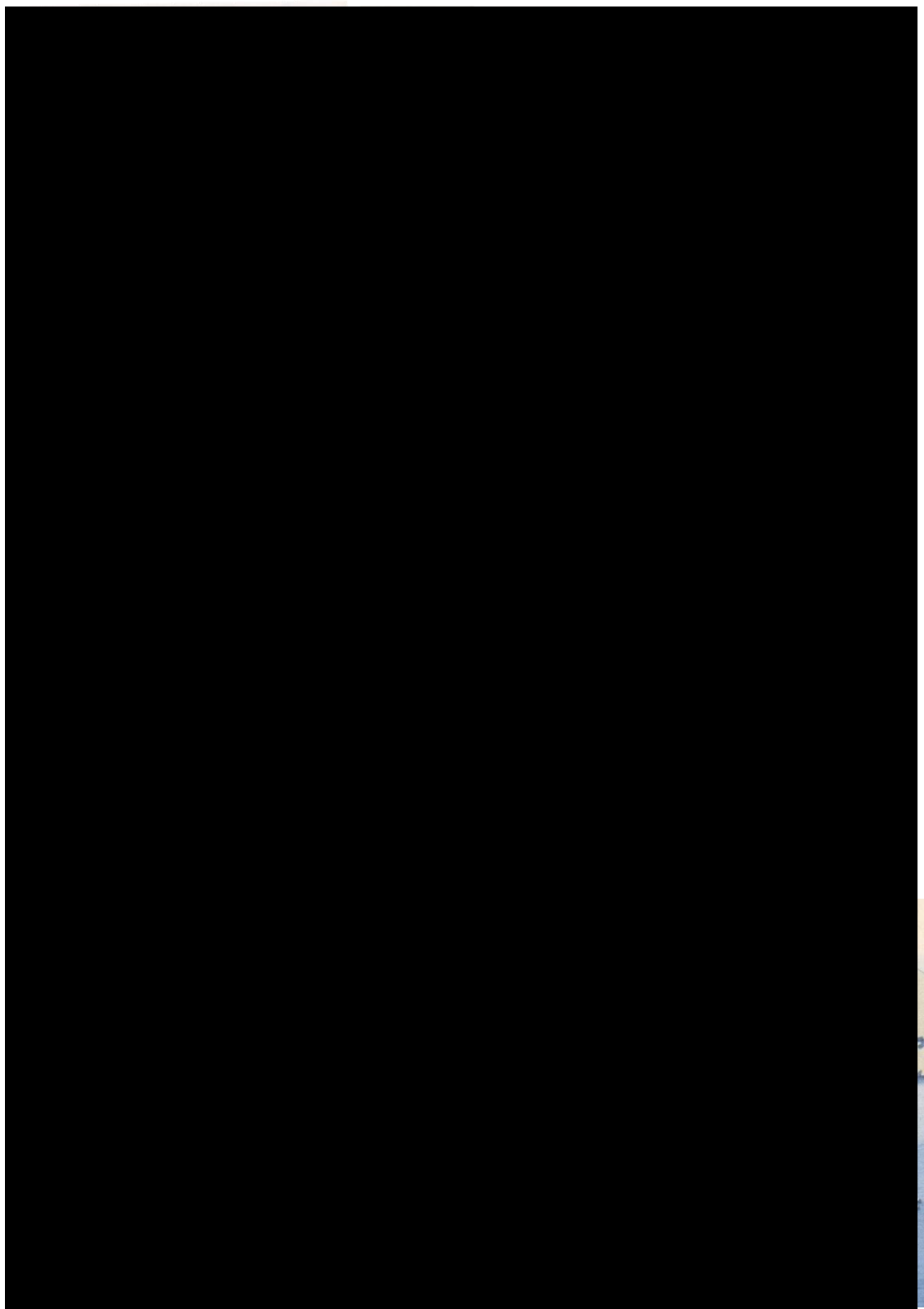
Sin título (c.1938). *Lápices de colores sobre papel* (AMC, n° 7383).



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1938). *Lápices de colores sobre papel* (AMC, n° 7393). a la derecha, Sin título (c.1938). *Lápices de colores sobre papel* (AMC, n° 7392). Abajo, a la izquierda, Sin título (c.1938). *Lápices de colores sobre papel* (AMC, n° 7381); a la derecha, Sin título (c.1938). *Lápices de colores sobre papel* (AMC, n° 7380).

⁷³⁴ *Ibidem*. Se conserva también un boceto para una vivienda orochi, que finalmente no se incluyó.

⁷³⁵ *Ibidem*.

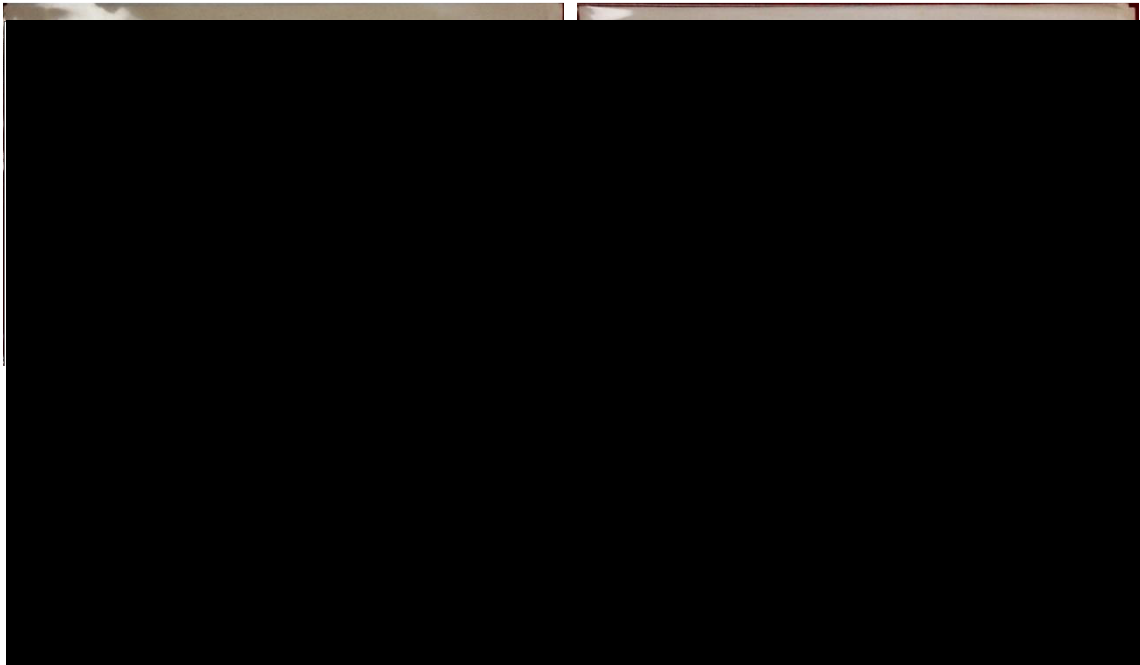


Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, n° 7387), a la derecha, Sin título (c.1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, n° 7385). En el centro, a la izquierda, Sin título (c.1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, n° 7391); a la derecha, Sin título (c.1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, n° 7379). Debajo, fragmento del mural Las viviendas nativas (Colección David Rumsey).



Fragmento del mural Los medios de transporte (Colección David Rumsey).

Por último, en el caso del mural *Los medios de transporte*, Covarrubias incluye varios ejemplos de transporte humano y de mercancías, siempre medios de tipo animal. Así, en el extremo oriental de Siberia representará dos tipos de trineos, tirados respectivamente por perros y renos, que en su texto identificará con chukchis y koryakos.⁷³⁶ En otros lugares, nos dice, el transporte se realiza a lomos de animales, como en el caso de los tunguses, uno de los cuales aparece montando un reno, mientras que en las zonas no polares el transporte se realizará esencialmente a caballo –Covarrubias incluye en su mapa a un jinete de Mongolia y a otro del Turkestán-, aunque también tendrán gran importancia los camellos en zonas desérticas, usados asimismo para el transporte de mercancías.



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1938). Lápiz sobre papel (AMC, n° 2981); la derecha, Sin título (c.1938). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, sin numerar); en el centro, Sin título (c.1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, n° 2981).

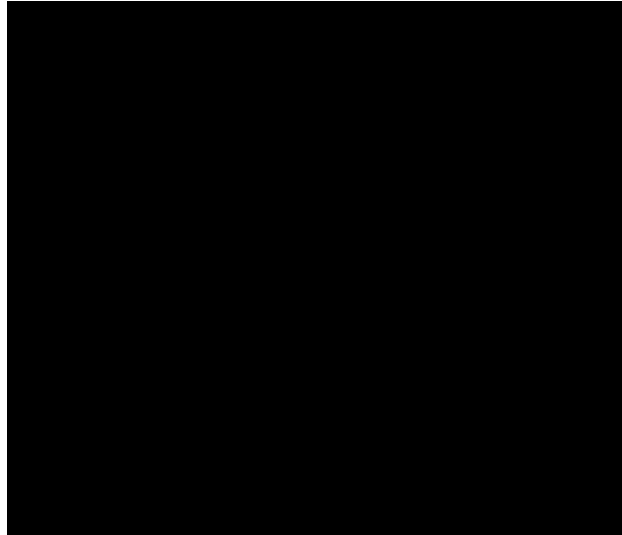
⁷³⁶ *Ibidem.*

Japón y Corea

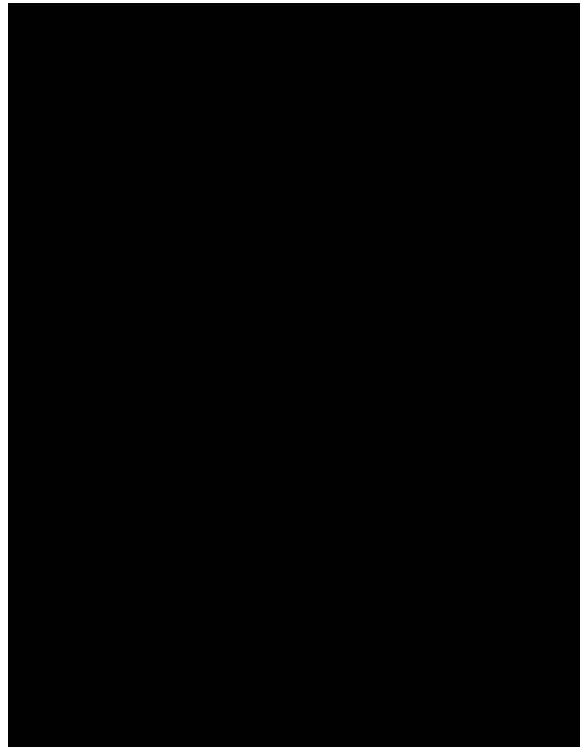
La representación de Japón y Corea – entonces parte del Imperio Japonés- constituye apenas una pequeña parte de los colosales murales, pero no por ello fue descuidada o tópica, como analizaremos a continuación. De hecho, frente a otras regiones menos representadas, esta aparece en cinco de los seis murales -no aparece en el mural *Los medios de transporte*-.

Para el mural *Los pueblos*, Covarrubias decidió representar al pueblo japonés y coreanos con tres elementos gráficos, aunque, a juzgar por los bocetos conservados, consideró también incluir una figura femenina, correspondiente a una pescadora,⁷³⁷ iconografía sobre la que poseyó una abundante documentación.

Covarrubias representó esta parte del mundo como un territorio habitado por población de origen racial mongoloide, representado por el color amarillo,⁷³⁸ aunque señaló un punto rosado –asociado al origen caucasoide- en Hokkaido, que tiene a bien explicar en su texto: “Al norte, en la isla de Yezo hay un punto rosa que representa el lugar del patriarca ainu de la izquierda, que muestra una gota de antigua sangre caucasoide en territorio mongoloide”.⁷³⁹ Aunque según las investigaciones recientes Covarrubias habría cometido un error en esta última afirmación, no hay que olvidar que los primeros investigadores señalaban a los ainus como una rama aislada de la población caucásica. Más adelante, Covarrubias profundizaría en su conocimiento de la cultura ainu leyendo a los principales expertos,⁷⁴⁰ y mostrando un gran interés por sus formas artísticas.



Fragmento del mural Los pueblos (Colección David Rumsey).



Sin título (c.1938). Lápiz sobre papel (AMC, n° 16653)

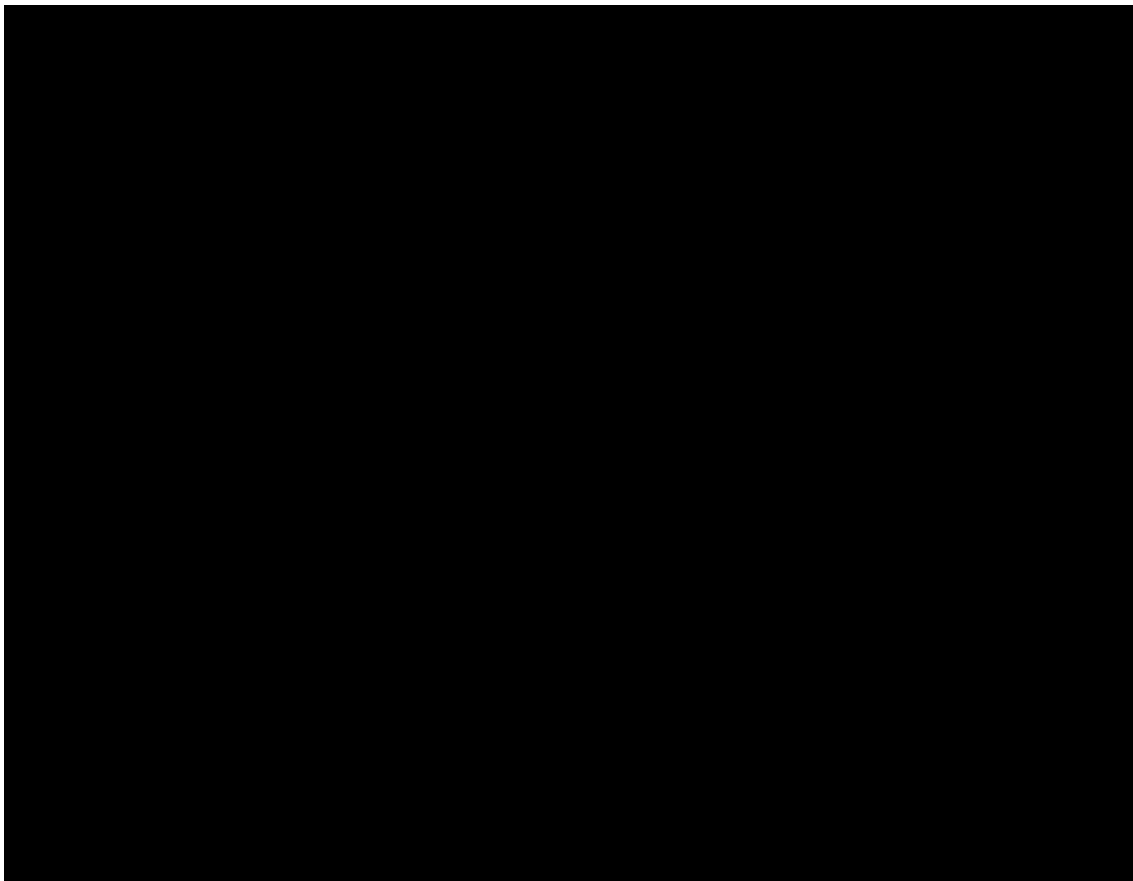
⁷³⁷ AMC, sin numerar.

⁷³⁸ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, op. cit.

⁷³⁹ *Ibidem*.

⁷⁴⁰ En los esquemas que realizaría más adelante, Covarrubias citará obras de Batchler, Sternberg y Buxton al respecto. Batchelor, John. *The Ainu and Their Folk-Lore*. Londres, Religious Tract Society, 1901;

Así pues, Covarrubias utilizó dos tipos humanos para representar Japón: para el pueblo ainu utilizó la imagen de un patriarca sentado –probablemente, extraída de alguna fotografía-, con una larga barba y vestido a la manera tradicional con un estampado en índigo y dorado; en cuanto al japonés propiamente dicho –entendido esto, como yamato-descendiente-, Covarrubias representó a un hombre de negocios, que combina los tradicionales quimono y geta con anteojos y un sombrero de fieltro, mezcla que en palabras de Covarrubias “podría ser un símbolo de la cultura japonesa contemporánea”.⁷⁴¹ De ambas figuras se conservan bocetos preparatorios,⁷⁴² bastante similares al resultado final, aunque en el caso del pueblo ainu se aprecia cómo Covarrubias ponderó igualmente realizar una representación femenina. En el caso de los coreanos, Covarrubias representó a un hombre de edad avanzada, con largo bigote blanco, ataviado con el tradicional *durumagi* blanco y portando el tradicional sombrero (*gat*), lo que nos indica que es un hombre casado de clase media.



A la izquierda, Sin título (c.1938). Lápiz sobre papel (AMC, n°;16638); a la derecha, Sin título (c.1938). Lápiz sobre papel (AMC, n° 1623).

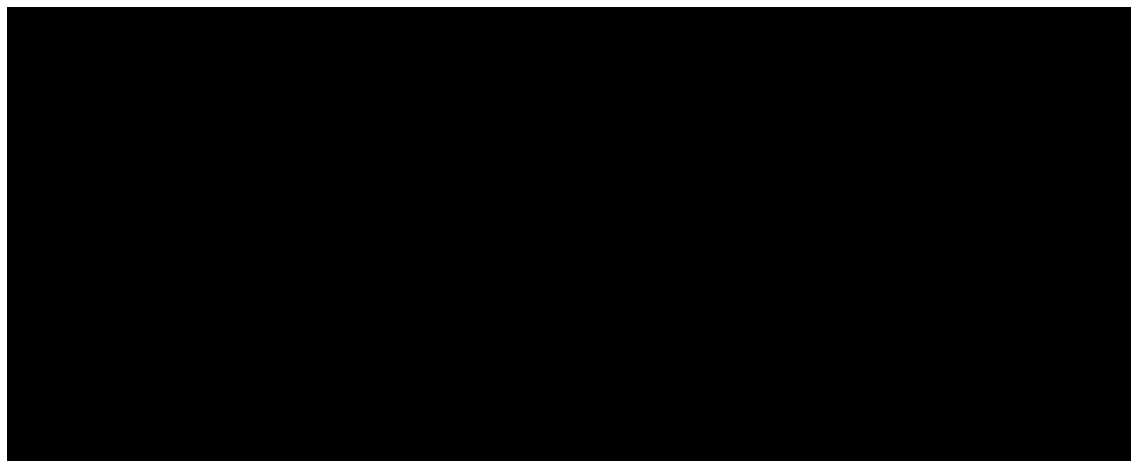
El mural dedicado a *La fauna y la flora* es, como en otros casos, más parco en detalles. En él, Covarrubias representa el suelo japonés y coreano con tres colores, indicando bosques de coníferas en el norte de Hokkaido, bosques caducifolios en la región del Tohoku y en el norte de la península coreana y vegetación más intensa en el resto de

Sternberg, Leo. *The Inau Cult of the Ainu*. Nueva York, New Era, 1906 y Buxton, Leonard H. D. *The Peoples of Asia*. Londres, K. Paul, Trench, Trubner, 1925.

⁷⁴¹ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, op. cit.

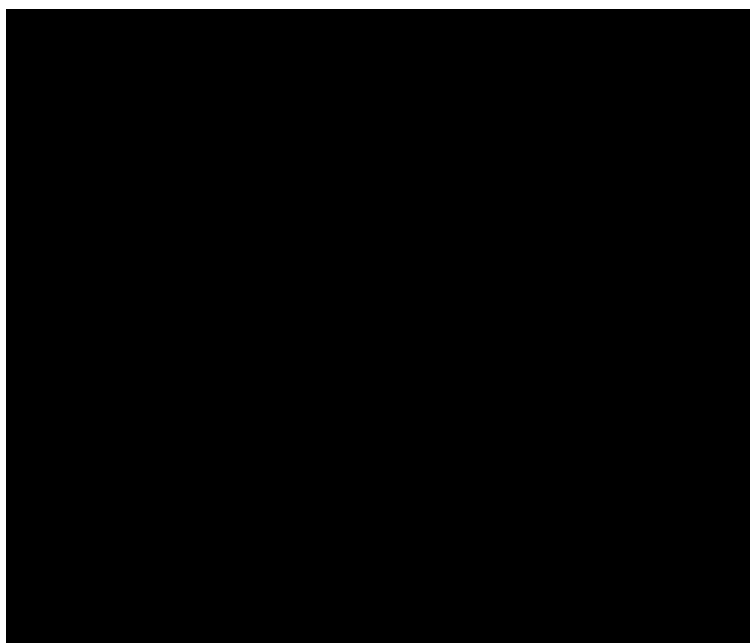
⁷⁴² AMC, sin numerar.

Japón y en el sur de Corea. En cuanto a los iconos elegidos, en el caso del reino animal utiliza a la salamandra gigante japonesa –de la que se conserva un boceto muy detallado en el AMC-,⁷⁴³ mientras que en el vegetal se decanta por un pino japonés de Thunberg o *kuromatsu*.



A la izquierda, fragmento del mural La fauna y la flora (Colección David Rumsey); a la derecha, Salamandra gigante japonesa (c.1938). Lápiz sobre papel (AMC, n° 516).

En mural dedicado a *La economía*, Covarrubias representa la zona relativa a Corea y Japón con gran detalle. Seguramente, obtuvo muchos de sus datos de un artículo publicado en *The New York Times*, que incluía un mapa en el que se ilustraban muchos de sus recursos económicos; un recorte de este artículo referente al mapa se conserva en el AMC, por lo que es más que probable que se convirtiera en una de las fuentes utilizadas.

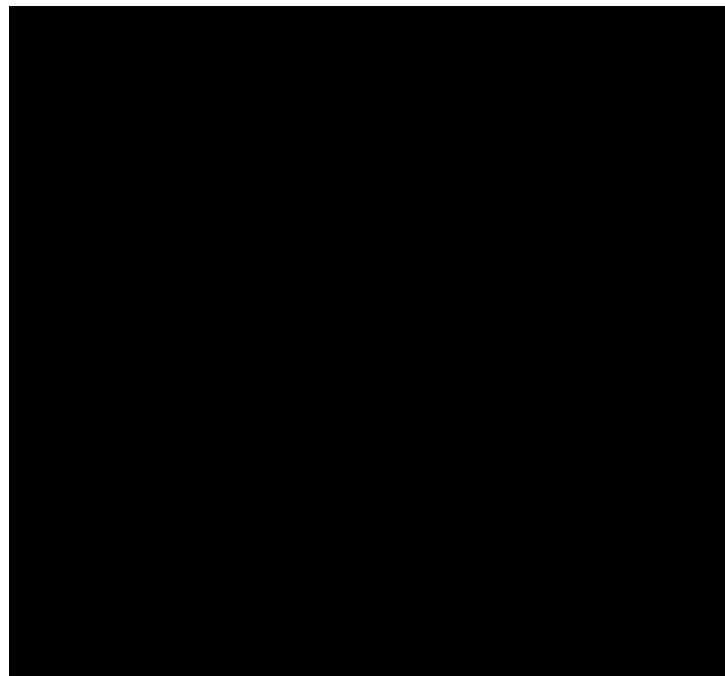


En el mural, Covarrubias representó el uso del suelo japonés con dos tipos: por una parte, en rojo indicó las zonas fuertemente industrializadas, que ocupaban buena parte de la superficie nipona y la salida al mar de Manchuria; por otra, en color verde señaló las áreas de agricultura intensiva de subsistencia, señalando, además, en su texto, que la japonesa se trataba de una cultura ricícola.⁷⁴⁴ Por último, señaló también una zona de pastoreo nomádico de subsistencia en la zona norte de la Península Coreana. Dentro de

⁷⁴³ AMC, sin numerar.

⁷⁴⁴ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, op. cit.

los recursos naturales, Covarrubias señaló cuatro puntos principales: petróleo, hierro, oro y cobre en el Tohoku, hierro y carbón en Kyushu, fosfatos en la zona de Ryukyu y oro, cobre y carbón en el norte de Corea. En cuanto a los cultivos, el artista señaló la presencia del arroz, el trigo, la soja, el algodón, la seda y el té, siendo estos dos últimos importantes productos de exportación. Además, señaló la obtención de madera, pesca intensiva y coral, muy importantes en la economía japonesa. No obstante, lo verdaderamente significativo dos los tres productos



Fragmento del mural La economía (Colección David Rumsey).

manufacturados que Covarrubias señala y representa como típicamente japoneses: las perlas cultivadas, la porcelana –representada por una delicada taza de té con platillo- y los juguetes. Curiosamente, para estos últimos no elige representarlos con una tipología típicamente japonesa –aun y cuando los muñecos japoneses eran coleccionados en buena parte de Occidente-, sino un icónico *kewpie*, de origen estadounidense aunque enormemente extendido en Japón.⁷⁴⁵ Por último, Covarrubias representa el intenso papel del comercio marítimo de la región con un enorme carguero.

En cuanto al mural de *Las manifestaciones de arte*, Covarrubias se ocupó de representar el arte coreano y japonés, este último a partir de dos elementos, uno “japonés” (yamato-céntrico) y uno ainu. Así, para el caso “japonés”, Covarrubias utilizó una figura femenina que obtuvo de un libro ilustrado del siglo XVII, perteneciente a la escuela Toza;⁷⁴⁶ de la misma se conserva un detalladísimo boceto

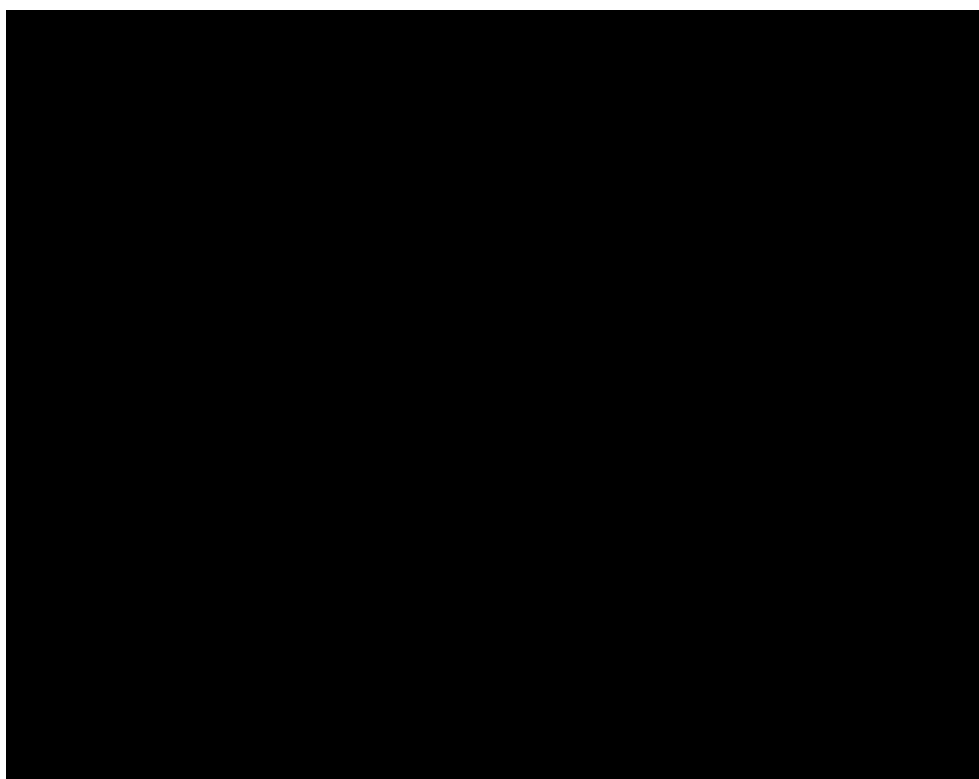
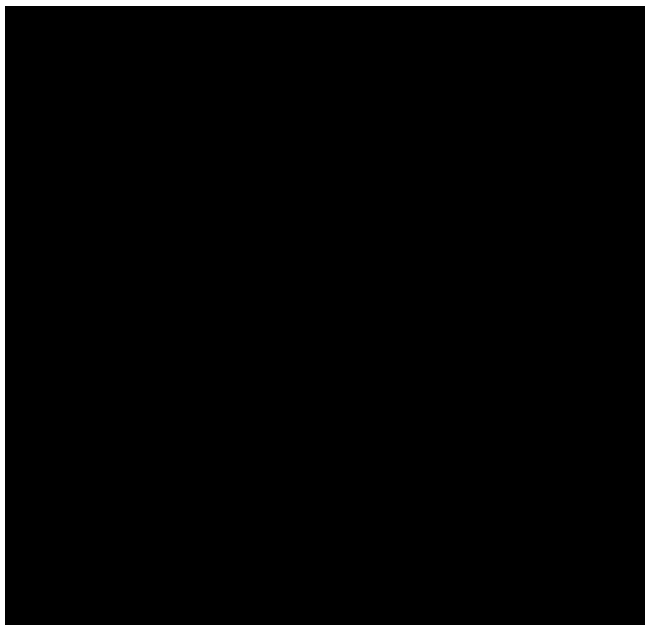


A la izquierda, Sin título (c.1938). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1938). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar).

⁷⁴⁵ Unos años antes, Covarrubias tuvo la ocasión de realizar para *Vanity Fair* una caricatura de la creadora del personaje, Rose O'Neill, rodeada de estos muñecos.

⁷⁴⁶ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, op. cit.

previo (centrado en la coloración de la imagen).⁷⁴⁷ Se trata de una femenina delicadamente vestida, reclinada sobre un apoyacabezas. En cuanto al arte ainu, Covarrubias se decidió por un decorativo fragmento geométrico perteneciente a la manga de un abrigo en color índigo y blanco –cuyo estilo, nos advierte en su texto, parece ser un remanente del arte escita y chino temprano-.⁷⁴⁸ Aunque en el mural el fragmento ha sido estilizado hasta no llegar a apreciarse que provenía de una manga, se conservan diferentes bocetos en los que se aprecia como Covarrubias ensayó diferentes tipos de estampados textiles ainus.⁷⁴⁹ En cuanto al arte coreano, Covarrubias advierte que se trata de un personaje de un fresco, y de que el arte de esta región muestra tanto influencias chinas como japonesas.⁷⁵⁰



Arriba a la derecha, *fragmento del mural Las manifestaciones de arte (Colección David Rumsey)*; debajo, Sin título (c.1938). *Lápiz, tinta y lápices de colores sobre papel (AMC, n° 8219)*.

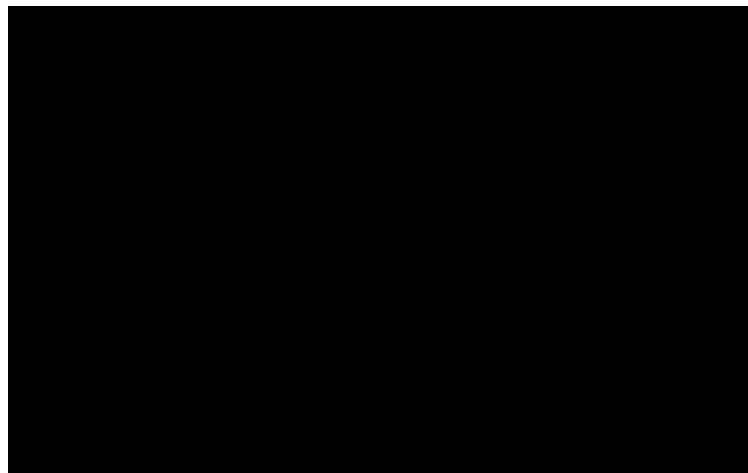
⁷⁴⁷ AMC, sin numerar.

⁷⁴⁸ AMC, sin numerar.

⁷⁴⁹ AMC, sin numerar.

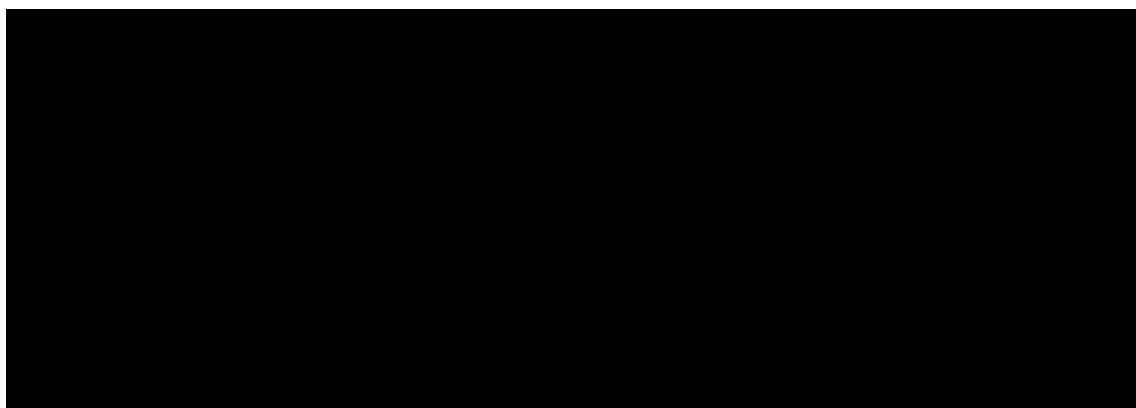
⁷⁵⁰ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, op. cit.

Por último, en el caso del mural *Las viviendas nativas*, Covarrubias únicamente representó lo que para él constituía una casa japonesa tradicional típica. En su texto, el artista advierte que “los japoneses viven en casas simples de madera hermosamente acabadas, con puertas y ventanas de paneles de papel”,⁷⁵¹ y en consecuencia, representa una casa de esta tipo, correcta pero sin demasiado detalle.



Fragmento del mural Las viviendas nativas (Colección David Rumsey)

De la misma, un modelo en madera con tejado a dos aguas y dos pisos de altura, se conservan un par de bocetos preparatorios, muy similares al resultado final.⁷⁵²



A la izquierda, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 16599).

China

La región cultural china también estaría representada con bastante detalle, particularmente en la zona más cercana a la costa, aunque Covarrubias no se prodigó en explicar las diferencias étnicas, etnográficas y culturales del gigante asiático, a pesar que haber sentido una gran pasión por la China. En el mural *Los pueblos*, Covarrubias representó el suelo del país con el color amarillo oscuro, que:

indica el territorio ocupado por los mongoloides del sur, entre los cuales los más importantes son los chinos, que están representados por el próspero comerciante de origen manchú, con indumentaria formal china; un alto soldado del occidente

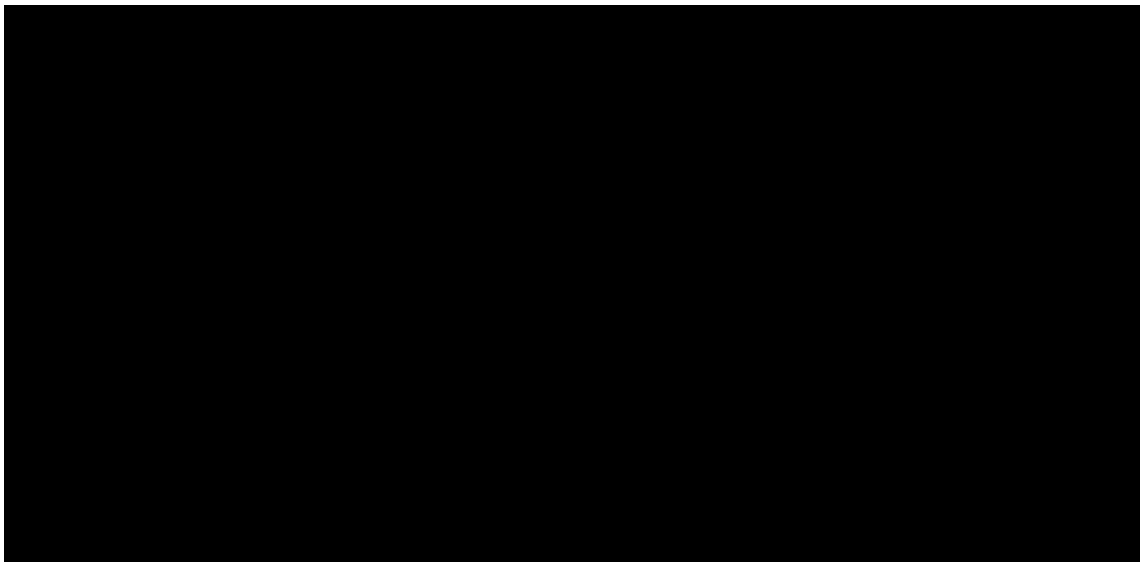
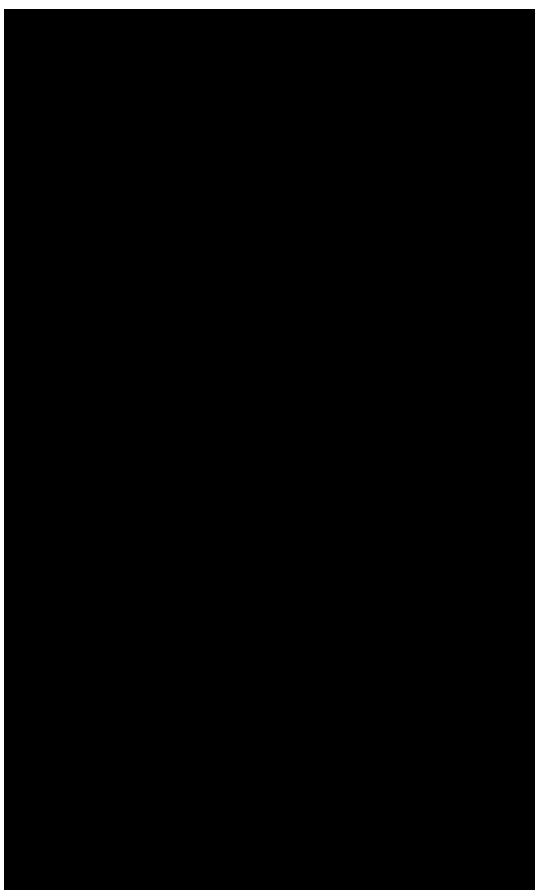
⁷⁵¹ *Ibíd.*

⁷⁵² AMC, sin numerar.

*de China; una atrevida muchacha proveniente de Shanghái y una campesina cantonesa con su hijo en brazos.*⁷⁵³

En su discurso, Covarrubias olvida mencionar al soldado nacionalista del KMT que aguarda pacientemente en las montañas. Estas cuatro iconografías son similares a otras imágenes que habían aparecido previamente en la obra de Covarrubias. Por ejemplo, la joven que luce un *qipao* rosa es muy parecida a las *sing song girls* que aparecen en sus bocetos chinos, pero también a la imagen que apareció en *Vogue* acompañando un artículo de Lin Yutang.⁷⁵⁴ En cuanto a la madre cantonesa, parece una versión, más elaborada y a color, de la que ya apareció en *Chine*,⁷⁵⁵ obra en la que también aparecen varios comerciantes y soldados del KMT, representados de forma muy similar, como ya tuvimos ocasión de analizar.

A la derecha, fragmento del mural Los pueblos (Colección David Rumsey); debajo, a la izquierda, ilustración de Covarrubias para Vogue; a la derecha, ilustración de Covarrubias para Chine.



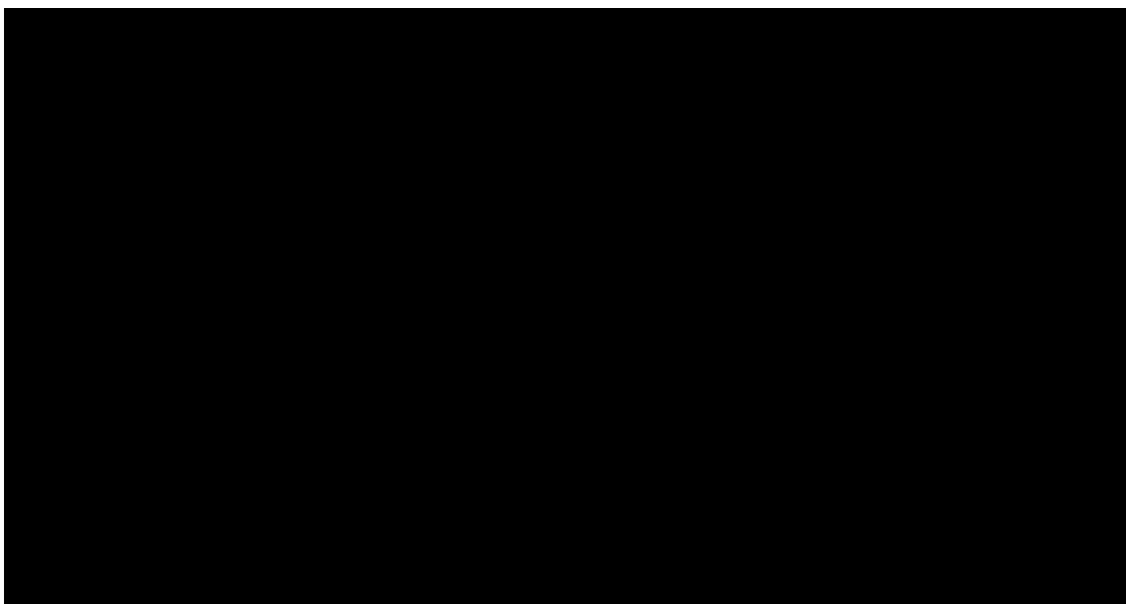
En el caso del mural *La fauna y la flora*, Covarrubias representa el paisaje chino de manera muy sucinta, indicando únicamente los tipos de suelo, además de unas sencillas

⁷⁵³ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, *op. cit.*

⁷⁵⁴ Lin, Yutang. "A Chinawoman's Chance", *op. cit.*, pp. 42-43, 83.

⁷⁵⁵ Chadourne, Marc. *Chine*, *op. cit.*, p. 18.

representaciones icónica. Así, a la China de Covarrubias le corresponden tres colores: el amarillo verdoso (bosque perennifolio subtropical), el ocre (semidesiertos y mezquitales) y amarillo (praderas templadas). En cuanto a representaciones icónicas, Covarrubias reproduce un faisán, un muntíaco o kidang y una flor de loto.⁷⁵⁶



A la izquierda, fragmento del mural La fauna y la flora (Colección David Rumsey); a la derecha, Sin título (c. 1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, sin numerar).

En el mural *La economía* Covarrubias representa China con un suelo de color predominantemente verde oscuro –asociado a la agricultura intensiva– con el color verde oscuro, diferenciando entre el cultivo del arroz en el sur del China, que combina con el del trigo y el mijo en el norte; también se reservó la zona de la costa en rojo, debido a alta industrialización. También se incluyó una amplia zona del centro de China de color gris, haciendo referencia al pastoreo nomádico de subsistencia, representada icónicamente con un rebaño de ovejas y su pastor. Para



Fragmento del mural La economía (Colección David Rumsey).

⁷⁵⁶ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, op. cit.

la pesca a gran escala se empleó el color azul oscuro. De entre las principales producciones de China, Covarrubias destacó algunas con ilustraciones, como el arroz, la ganadería de ovejas, búfalos y cerdos, el té, el azúcar, el algodón, el mijo, la soja, la seda y el cáñamo de las plantaciones,⁷⁵⁷ además de destacar –de manera únicamente textual- el alcanfor, la porcelana, el tungsteno, el aceite de Tung, los cacahuetes y las alfombras. De entre los recursos naturales asociados a China, podemos destacar el carbón, plomo, antimonio, manganeso y el hierro.

En el mural *Las manifestaciones de arte*, Covarrubias incluyó dos alusiones al arte de China: uno más reciente, que definió únicamente como chino (“una figura femenina de una pintura china reciente”),⁷⁵⁸ y una pieza arqueológica (“una empuñadura de espada de jade arcaica decorada con una monstruosa máscara t’ao t’ieh, de la dinastía

Arriba, fragmento del mural *Las manifestaciones de arte* (Colección David Rumsey); debajo Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 3246). Bajo estas líneas, a la izquierda, fragmento del mural *Las viviendas nativas* (Colección David Rumsey).

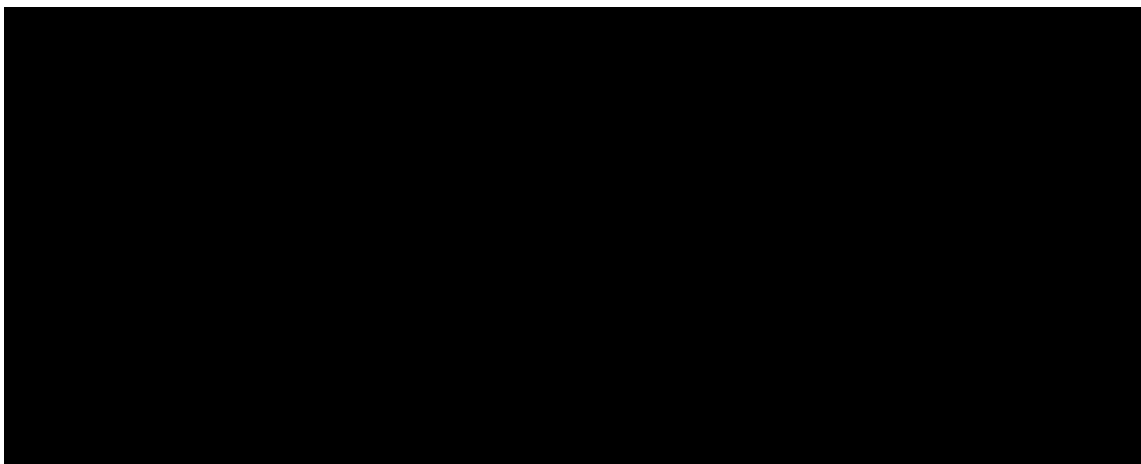
Zhou, 1000 a.C.”), de la que conservamos un boceto, en el que se especifica de dónde fue copiada. De esta manera, Covarrubias da testimonio de su interés por el pasado arqueológico de China, cuyas piezas gozaban en aquel momento de un gran prestigio y salida comercial en Estados Unidos.

Para el mural *Las viviendas nativas*, Covarrubias elige dos tipologías de vivienda para representar los modelos chinos (“que representan el estilo del norte, de Pekín, y el cantonés”), de las que advierte que siguen la forma habitual de la arquitectura del Pacífico, con planta rectangular con techo de dos

⁷⁵⁷ *Ibidem.*

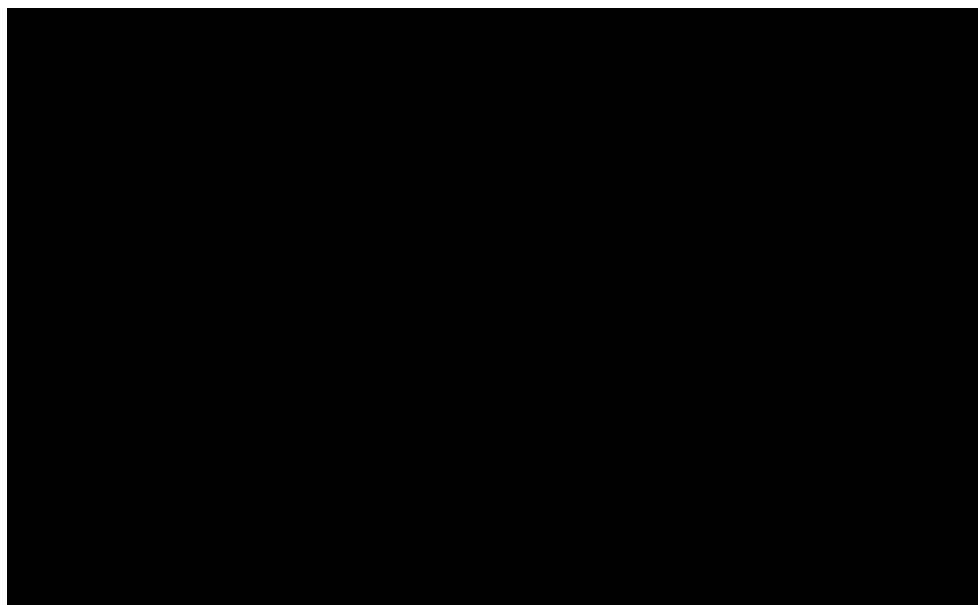
⁷⁵⁸ *Ibidem.*

aguas; de ladrillo y tejas de barro cocido, con frecuentes glaseadas.⁷⁵⁹ De ambos modelos conservamos detallados bocetos, que dan muestra de la minuciosidad empleada por Covarrubias en estas viviendas.



A la izquierda, Sin título (c. 1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c. 1938). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, sin numerar).

Por último, en el caso del mural *Los medios de transporte*, Covarrubias incluye varios ejemplos de transporte tradicional, de tracción humana y animal. Así, en la zona de Manchuria incluye una clásica carreta tirada por una mula, mientras que en la China histórica incluye tres tipos de transporte de tracción humana: el *rickshaw* –que ya había representado en otras ocasiones–, un cargador con una pinga (cuya tipología, nos dice, es específica de Asia),⁷⁶⁰ y un carretillero, del que se conserva un detallado boceto.



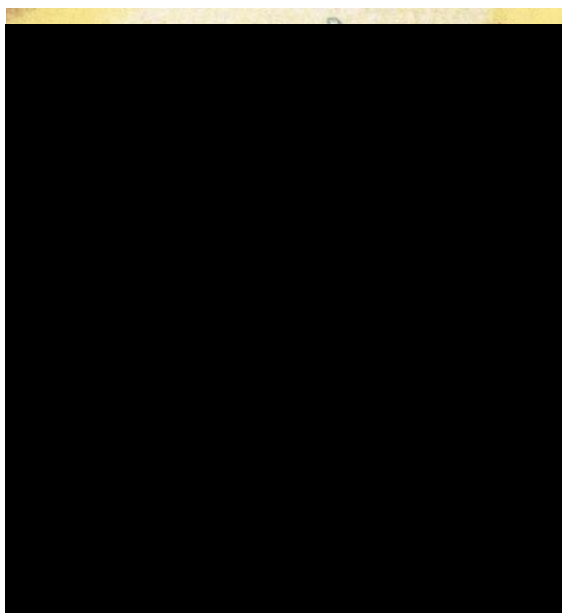
A la izquierda, fragmento del mural *Los medios de transporte* (Colección David Rumsey); a la derecha, Sin título (c.1938). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar).

⁷⁵⁹ *Ibidem.*

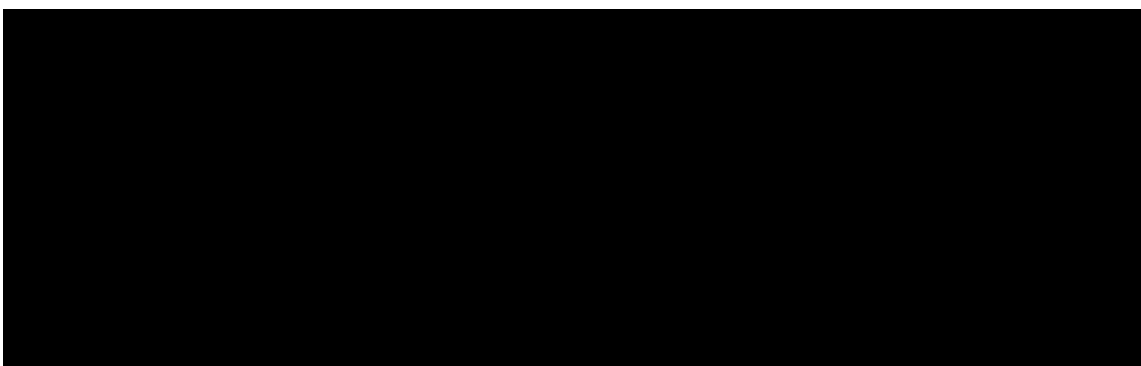
⁷⁶⁰ *Ibidem.*

Himalaya

En el caso de las representaciones de la región del Himalaya, estas fueron menos prolíficas, pero nada desdeñables considerando la complejidad de la zona. Además, en el AMC se conservan algunos recortes fotográficos que demuestran que Covarrubias se documentó activamente sobre la región. Así, en el mural de *Los pueblos*, sobre un color de suelo que indica la mezcla de razas, encontramos dos representaciones. Sobre la meseta tibetana aparece sentado un lama que hace girar un tambor sobre una larga varilla, para lanzar de manera automática sus mágicas fórmulas al viento”. Por otro lado, en las laderas del sur del Himalaya aparece representada una gorkha nepalí, parte de “una tribu guerrera de sangre mixta caucasoide y mongoloide”.⁷⁶¹ Esta representación resulta muy interesante, pues, aunque los guerreros gorkhas de Nepal eran bastante populares en Occidente debido a su importante papel en el Raj británico, Covarrubias elige una representación femenina. Su iconografía corresponde a la habitual de muchas postales y fotografías de estudio que desde mediados del siglo XIX presentaban al público occidental las “Nepali ladies”, con la cabeza velada y haciendo especial énfasis en las voluminosas joyas que portaban tanto al cuello (siempre con varios y gruesos collares) como en muñecas, orejas y otras perforaciones faciales, que tan singulares resultaban. Los mismos tipos etnográficos continuaban apareciendo en la fotografía postal en la época en la que se realizaron los murales, por lo que no es extraño que alguna de ellas pudiera ser la fuente iconográfica directa para el autor; la novedad es que Covarrubias presenta a la mujer sentada, en actitud relajada, y no posando erguida como solían solicitar los estudios.



Arriba, fragmento del mural *Los pueblos* (Colección David Rumsey). Debajo, recortes fotográficos del AMC (AMC, sin numerar).



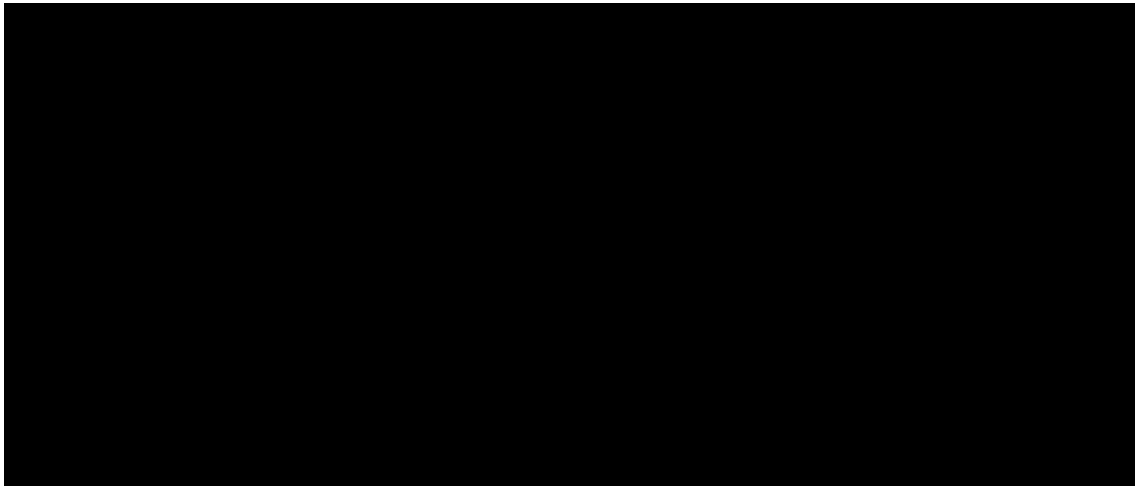
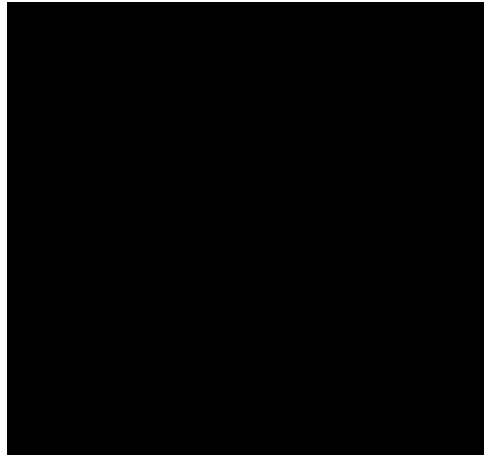
En el caso del mural *La fauna y la flora*, el Himalaya se representa con dos colores: el ocre, para semidesiertos y mezquitales, y el blanco punteado, para indicar las cumbres sin árboles de la región.⁷⁶² Para representar región Covarrubias utiliza dos únicos animales:

⁷⁶¹ *Ibidem.*

⁷⁶² *Ibidem.*

el panda gigante, cuya representación reviste un gran interés porque no se generalizó hasta varias décadas más adelante⁷⁶³ (aunque el artista yerra al representa su hábitat) y el polivalente yak, que figura también en el mural de *La economía* (pues es fuente de sustento por su leche, su carne y su lana) y en el de *Los Medios de transporte*.

A la derecha, fragmento del mural Los medios de transporte (Colección David Rumsey). Debajo, a la izquierda, fragmento del mural La fauna y la flora (Colección David Rumsey); a la derecha, Fragmento del mural La economía (Colección David Rumsey).



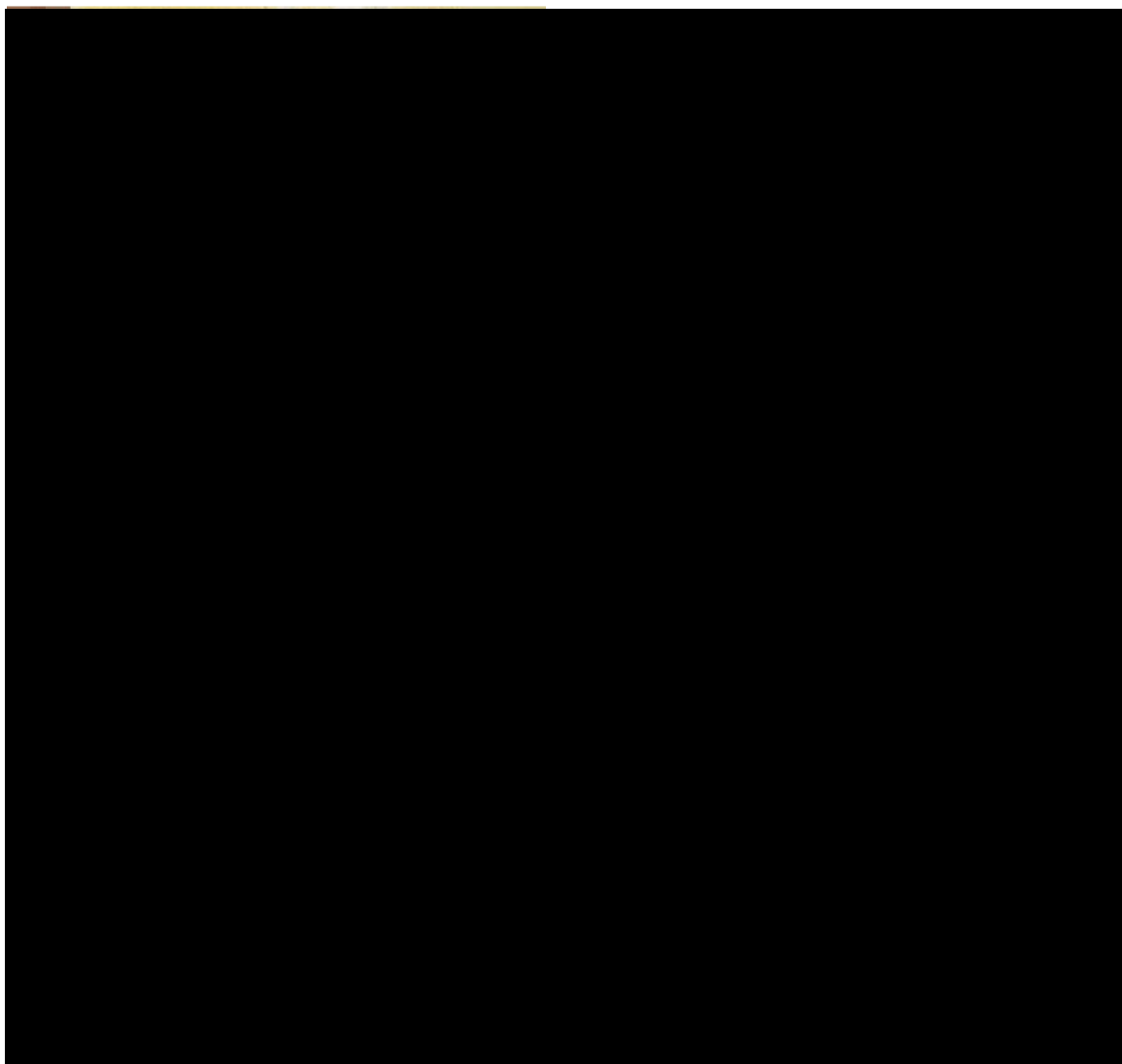
En el mural *Las viviendas nativas*, Covarrubias no hace, en esta ocasión, honor a la verdad, ya que no incluye una casa corriente de la región, sino el imponente Potala o mal llamado Templo de Lhasa, máxima expresión de la arquitectura tibetana, y desde su construcción en el siglo XVII hasta años después de la muerte de Covarrubias, residencia del Dalái Lama. Seguramente, Covarrubias copió este modelo de alguna fotografía como la de la derecha, conservándose asimismo un



Recorte fotográfico de Lhasa (AMC, sin numerar)

⁷⁶³ El Panda Gigante no fue descubierto por Occidente hasta 1869, cuando un misionero francés se hizo con la piel de uno; sin embargo, no fue hasta 1936 que un panda vivo llegó por primera vez a los Estados Unidos; Ruth Harkess se hizo célebre por transportar, desde China, un cachorro en su abrigo, que después vendió al Brookfield Zoo de Chicago y se hizo famoso en todo el mundo gracias a la prensa. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial se perdió el interés por el comercio de animales exóticos; de hecho, no sería hasta su adopción por la República Popular de China, durante la década de 1960, como uno de los animales nacionales, cuando comenzaría la enorme popularidad del panda a nivel mundial y su verdadera puesta en peligro. Para más información, véase Nicholls, Henry. *The Way of the Panda: The Curious History of China's Political Animal*. Nueva York, Profile Books, 2010.

boceto detallado del edificio. Por último, en el mural *Las manifestaciones de arte*, Covarrubias incluyó una pintura lamaísta de un demonio en llamas,⁷⁶⁴ que porta huesos humanos, bastante arquetípica y seguramente copiada de un ejemplo real, como este de Katmandú que se aprecia en la fotografía (conservada en el AMC).



Arriba, a la izquierda, fragmento del mural *Las viviendas nativas* (Colección David Rumsey); a la derecha, *Sin título* (c. 1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, fragmento del mural *Las manifestaciones de arte* (Colección David Rumsey); a la derecha, recorte fotográfico (AMC, sin numerar)

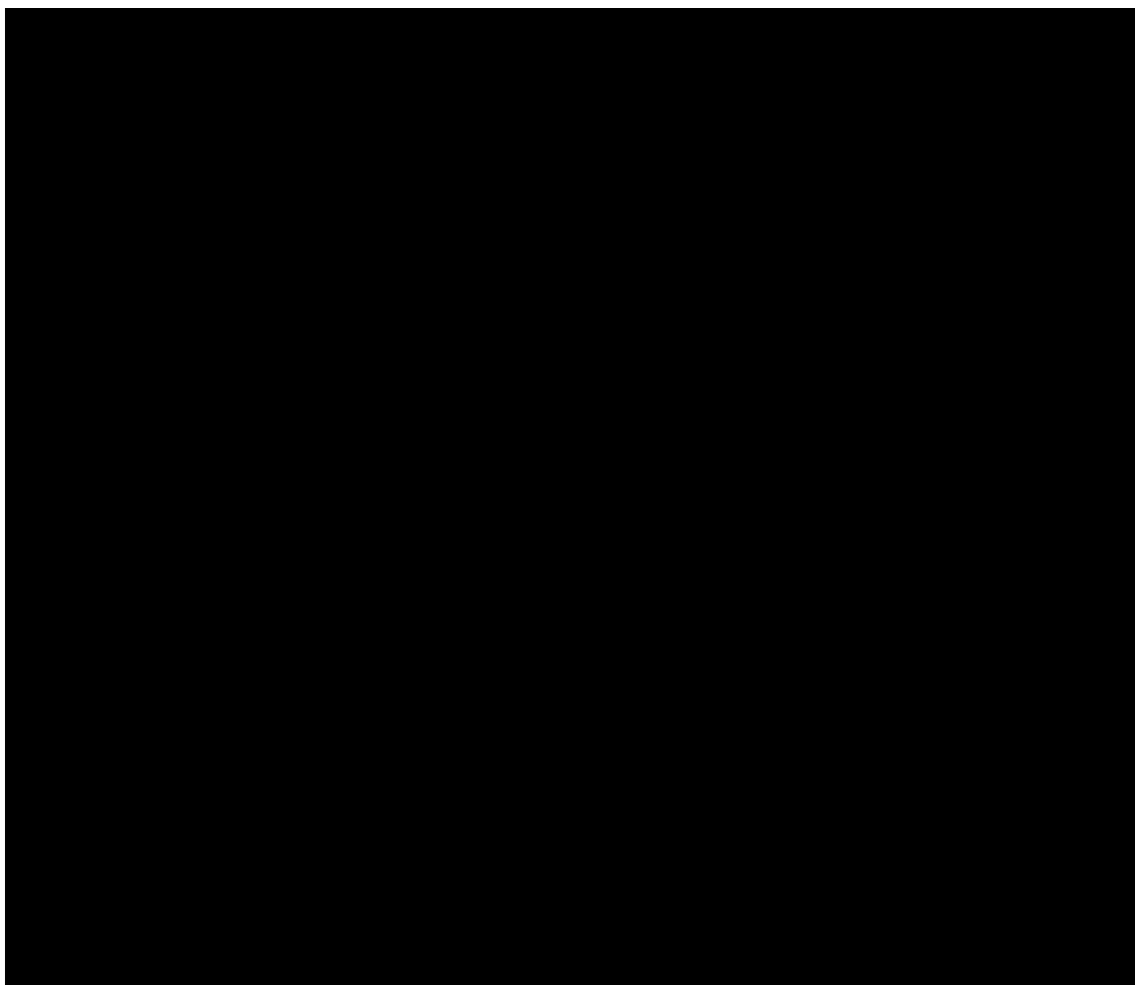
Subcontinente Indio y Ceilán

En los murales de Covarrubias, el subcontinente indio y la actual Sri Lanka ocuparon una posición bastante marginal, algo motivado no solo por el tema panpacífico de la exposición sino por la propia proyección de Van der Grinten utilizada para los mapas. A

⁷⁶⁴ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, op. cit.

pesar de esto, Covarrubias realizará interesantes representaciones en esta región, ya sea por su exactitud científica y etnográfica o por su carácter de actualidad.

En el mural de *Los pueblos* Covarrubias representará ejemplos de las tres razas que, según él y sus asesores, existen en la india: y sus asesores, existen en la India representantes de los tres tipos de razas: la mongoloide, la caucasoide y la negroide,⁷⁶⁵ aunque como podemos ver en un mapa-boceto preparatorio, Covarrubias consideró incluir numerosos grupos cuyos orígenes étnicos conocía a la perfección, trazando con la división entre los diferentes pueblos y zonas.



A la izquierda, fragmento del mural Los pueblos (Colección David Rumsey); a la derecha, Sin título (c. 1938). Lápices de colores (AMC, sin numerar).

Dentro de los representantes de la “raza caucasoide”, Covarrubias comenta que, además de los colonizadores “(...) desde la antigüedad ha habido residentes caucasoides asiáticos en el norte de la India, tales como los morenos y barbados panjabi, rajput, kashmiri y los sikh”. En la zona ocupada por los caucasoides (el norte de la India y el sur de Sri Lanka), representada con el color rosa, y sin que coincida con su texto, sitúa respectivamente a los marathi, los gujaratíes, los punyabíes, los sindhis, los sijs y los cingaleses, siendo estos dos últimos los elegidos para una representación icónica. Covarrubias representa al sij según la iconografía habitual, pero es al único le dedica unas palabras en su texto (“un

⁷⁶⁵ *Ibidem.*

sacerdote sij con capa roja, turbante, rosario y estola característicos de cierta casta”).⁷⁶⁶ Más curiosa resulta la representación del cingalés, para la que Covarrubias elige a un bailarín kandyano, representado con la vestimenta tradicional para el baile – conocida como “ves”–, compuesta de un tocado elaborado, una red de cuentas que cubre el pecho, una vistosa falda en color blanco y tobilleras metálicas. Los bailarines kandyanos representaban un tipo etnográfico muy reconocible, y fueron durante mucho tiempo la figura cingalesa más conocida, desde que en el siglo XIX el empresario circense alemán Carl Hagenbeck los incluyese en sus zoos humanos; a finales del siglo XIX y a principios del XX se convertirían en un reclamo popular de las “exposiciones etnográficas”.⁷⁶⁷

En cuanto a la “raza negroide”, Covarrubias incluye a los dravidianos del sur de la India, como los tamiles, a los que cita y representa. En el mapa sitúa también bajo esta misma raza a los habitantes del sur y el este de la India, como los munda kol, los telugus, los toda y los rond, los citados tamiles y a los bengalíes, de los que dice que “son de sangre mixta mongoloide y dravidiana”, además de los vedda del norte de Sri Lanka. Covarrubias elegirá representar a un aguador tamil –de Madrás, nos especifica-,⁷⁶⁸ que sigue los modelos iconográficos por los que se hicieron conocidos en la fotografía de época colonial (delgados, rurales, con la piel muy oscura y apenas vestidos), pero en su faceta de aguador presenta una complejidad: se trata probablemente de un *bhisti*, figura que no aparece en la sociedad tamil pero sí representada bajo unos mismos presupuestos estéticos en diferentes obras del periodo precedente⁷⁶⁹ y que era relativamente conocida para el público occidental.⁷⁷⁰ Para la representación del cazador vedda, es probable que Covarrubias recogiese información del popular libro *The Veddas*,⁷⁷¹ que incluía numerosas fotografías sobre este pueblo, definido en el prólogo del mismo como “uno de los más primitivos del mundo”, y que en el momento todavía ocupaba gran parte de las selvas de Sri Lanka. Covarrubias adopta la iconografía más característica y reconocible, la del cazador selvático de pelo largo y revuelto, que un característico arco largo.

La representación del bengalí reviste un mayor interés iconográfico, ya que no se trata de un tipo etnográfico recurrente, sino de un ciudadano contemporáneo, cuya representación plástica no estaba todavía demasiado extendida. El bengalí, sentado y en actitud pensativa, representa probablemente a un simpatizante del Movimiento de Independencia Indio, pues además de un *panjabi* o *kurtas* sencillo, luce también un “gorro Gandhi” -utilizado por los afines al movimiento- realizados ambos en *khadi*, un tejido reivindicado por los círculos afines a Gandhi como preceptivo por sus implicaciones industriales locales y como parte del Movimiento Swadeshi.⁷⁷² Estas elecciones representan una variada

⁷⁶⁶ *Ibidem*. Como vimos en un apartado anterior, Covarrubias ya había realizado un par de caricaturas de sikhs para *Vanity Fair* durante la década anterior.

⁷⁶⁷ De Zoete, Beryl. “An Episode in Kandyan dance-noblesse oblige”, *Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques: revue de la Société Suisse-Asie*, nº 8, 1954, pp. 178- 183.

⁷⁶⁸ *Ibidem*.

⁷⁶⁹ Entre las parecidas a la figura representada por Covarrubias, destacamos una fotografía de Scott y Weld (Scott, Allan N. & Weld, Charles Richard. *Sketches in India; taken at Hyderabad and Secunderabad, in the Madras Presidency*. Londres, Lovell Reeve, 1862, p. 320) y una fotografía de *India*. Nueva York, Mead Dodd, 1876, p. 48.

⁷⁷⁰ Esta figura fue la protagonista de un poema de Rudyard Kipling titulado *Gunga Din*, que en 1939 dio lugar a una producción cinematográfica del mismo nombre, protagonizada por Cary Grant.

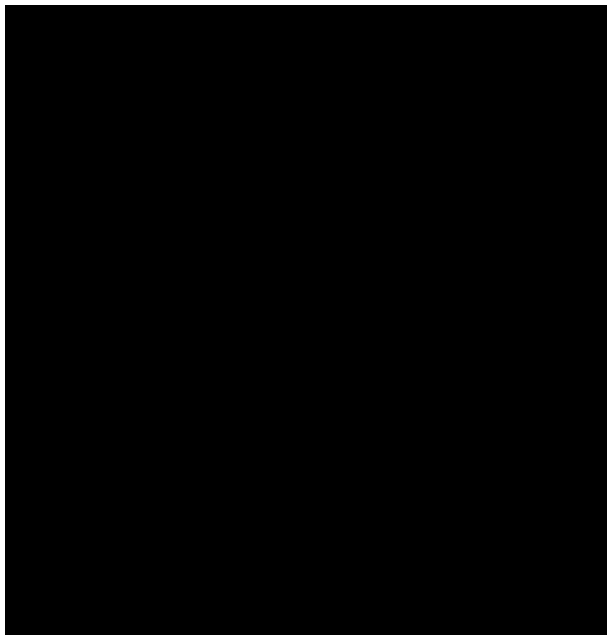
⁷⁷¹ Seligmann, C. G. & Seligmann, Brenda Z. *The Veddas*. Cambridge, Cambridge University Press, 1911.

⁷⁷² Para más información, véase Gonsalves, Peter. *Clothing for Liberation: A Communication Analysis of Gandhi's Swadeshi Revolution*. Los Angeles, SAGE, 2010.

selección dentro de los posibles arquetipos, representando tanto a figuras tradicionales dentro de la imaginería colonial como otras de mayor actualidad, ofreciendo al público diferentes facetas de la multiétnica sociedad del Raj Británico.⁷⁷³

En el mural dedicado a *La fauna y la flora* Covarrubias representa a India y sus regiones circundantes mediante los colores verde claro -para matorrales y bosques lluviosos-, verde oscuro -para grandes bosques tropicales perennifolios-, amarillo -para praderas- y ocre -para desiertos y zonas de maleza, como las de Baluchistán-.⁷⁷⁴

Los animales elegidos como característicos de la India son el elefante (que volverá a aparecer en *Los Medios de Transporte*, dando cuenta de esta manera de lo representativo de este animal en el país), el rinoceronte asiático (el único que se menciona en el texto), la cobra, y el jabalí (probablemente un *Sus scrofa cristatus*).



Fragmento del mural *La fauna y la flora* (Colección David Rumsey).

En el mural *La economía* Covarrubias representó la India con una gran variedad de suelos y especializaciones. Así, para una gran parte del mapa empleó el color verde oscuro, que utiliza para pueblos que practican la agricultura de manera intensiva como medio de subsistencia, aunque con procedimientos de cultivo tradicionales, como “los indios de la costa”; así, en su texto relata que “los habitantes del sur de (...) la India se han alimentado de arroz desde tiempos inmemoriales” mientras que “los del norte de (...) la India consumen trigo y mijo”. Con color verde oliva señala los lugares donde prevalece el sistema de plantaciones, entre los que cita “algunas regiones de la India”.⁷⁷⁵ En color rojo incluye áreas altamente industrializadas próximas a grandes ciudades, que se corresponden con Ahmedabad, Mumbai, Chennai, y zonas cercanas al Ganges y al Golfo de Bengala. Por último, en color gris (que dedica a “pueblos que practican el pastoreo nómada por subsistencia”) coloca a los baluk de Baluchistán, mientras que la pesca a gran escala de la bahía de Bengala se representó mediante el color azul oscuro.⁷⁷⁶ A pesar de señalar zonas fuertemente industrializadas, Covarrubias no incluye representaciones objetuales ningún producto industrial, sino que se decide por productos procedentes de la agricultura (algodón, té, cacao, trigo y mijo) y ganadería (en Baluchistán representa la

⁷⁷³ Durante este periodo gozaron de una gran popularidad los libros de compilaciones sobre diferentes tribus y tipos etnográficos de la India publicados a lo largo de todo el dominio británico. Entre ellos, destacó por su volumen, minuciosidad y calidad de sus abundantes fotografías Watson, J., Forbes, Kaye, William, John y Taylor, Meadows. *The people of India: a series of photographic illustrations, with descriptive letterpress, of the races and tribes of Hindustan: originally prepared under the authority of the Government of India, and reproduced by order of the secretary of state for India in council*. Londres, India Museum, 1868-1875, 7 volúmenes.

⁷⁷⁴ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, op. cit.

⁷⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁷⁶ *Ibidem*.

cabeza de una res, única alusión mínima a la importante cuestión de la vaca planteada por Katherine Mayo), la pesca (mediante un gran atún) u otras explotaciones de los recursos naturales, como el cáñamo, el caucho, las perlas (al sur de la India) o los zafiros (en Sri Lanka); verbalmente destaca la seda, las alfombras, el mijo y el lino. Entre los abundantes recursos minerales de la India, Covarrubias destaca el carbón, el hierro, el manganeso, el oro, el cromo y el aluminio, además de las reservas de hidrocarburos del norte de la península.

Desgraciadamente, en el mural *Las manifestaciones de arte* Covarrubias incluye únicamente dos representaciones del riquísimo y variado arte de la India y sus alrededores,⁷⁷⁷ cuyas explicaciones textuales son mucho más parcas que las cuidadas representaciones, que reproducen obras de arte reales. Así, en la zona septentrional coloca una miniatura rajputa que representa a una dama sentada y que define como “del norte de la India”;⁷⁷⁸ esta sigue los modelos femeninos idealizados habituales de las escuelas de pintura de la India septentrional de los siglos XVII y XVIII y presenta a la dama de perfil, con un sari tradicional ricamente decorado y un velo azulado semi-transparente, piel clara y ojos almendrados, sujetando una flor en su mano derecha.

Por otra parte, Covarrubias coloca en Sri Lanka una bandera pintada cingalesa, en la que aparece el dios mono Hanúman.⁷⁷⁹ Esta se trata de la reproducción parcial –algo más achatada– de una bandera real, estandarte del gremio de los nawandanno;⁷⁸⁰ la bandera original presenta, enfrentados sobre un fondo de estrellas, a Vishvákarma –dios de los artesanos y arquitectos– y a Hanúman, pero Covarrubias reprodujo únicamente la parte derecha, en la que se encuentra el célebre dios mono sujetando en su mano un arbusto



Fragmento del mural La economía (Colección David Rumsey).

⁷⁷⁷ No obstante, sabemos que originalmente planteó establecer también una región artística dedicada al sur de la India, tal y como se aprecia en un mapa preparatorio original. AMC, sin numerar.

⁷⁷⁸ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, op. cit.

⁷⁷⁹ *Ibidem*.

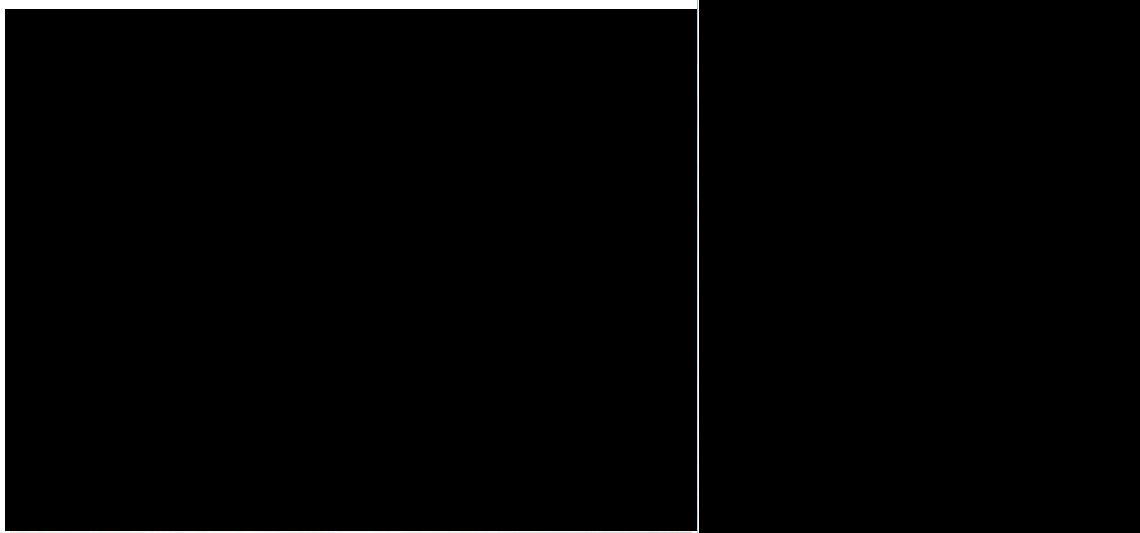
⁷⁸⁰ Orfebres, pertenecientes a la casta de los súdras. Upham, Edward. *The Mahávansi, the Rájá-Ratnácari, and the Rájá-Vali, forming the Sacred and historical books of Ceylon*. Londres, Parbury, Allen & Co., 1833, vol. III, p. 334.

mágico. En la esquina superior izquierda, se encuentra también una representación solar, símbolo habitual de las banderas cingalesas.⁷⁸¹

En el mural *Las viviendas nativas* Covarrubias incluye un único ejemplo representativo, del que nos dice que es una casa de techo plano, generalmente de adobe o lodo, característica del norte de la India.⁷⁸² Efectivamente, se trata de una casa tradicional de la región desértica de Thar, en Rajastán, construida en adobe y que tras la techumbre cónica de paja oculta un techo plano. Sin embargo, debemos señalar que Covarrubias coloca, erróneamente, esta casa en una zona que clasifica como “bengalí”; de la misma se conserva un detallado boceto.

Por último, en el mural *Los medios de transporte*, Covarrubias representa cuatro transportes tradicionales, dos de tipo terrestre y uno acuático. Así, en el norte de la India, Covarrubias representa al elefante –uno de los más importantes por su carácter de icono nacional, del que nos dice que hace todo tipo de trabajos pesados-;⁷⁸³ y en el centro del país sitúa una carreta de tracción animal tirada por dos cebúes, que menciona en su texto.⁷⁸⁴ En cuanto a las embarcaciones, al sur incluye una *oruva*, que define como “lanchas singalesas de los pescadores de perlas”.⁷⁸⁵

A la derecha, fragmento del mural Las manifestaciones de arte (Colección David Rumsey); debajo, a la izquierda, Sin título (c.1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, sin numerar).



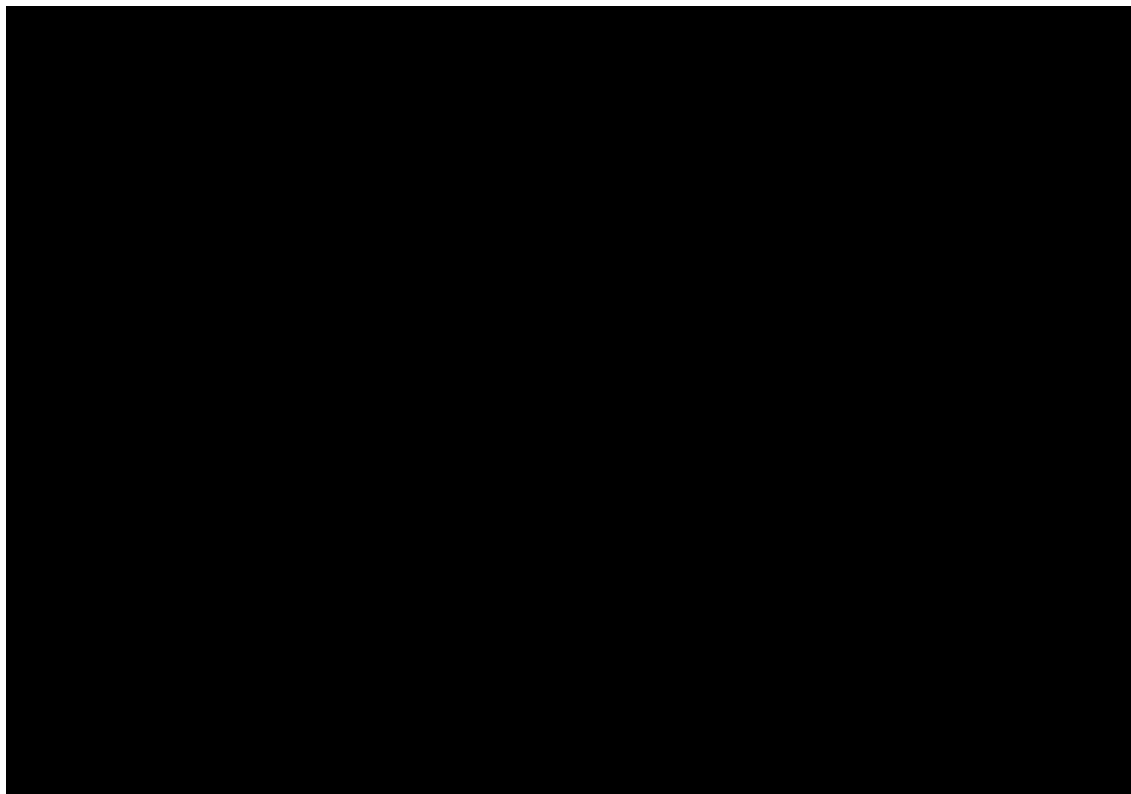
⁷⁸¹ Una imagen de la bandera original, así como más información sobre el sentido iconográfico general de la bandera, puede encontrarse en “How the Lion Flag Evolved”, *Sunday Observer*, 30 de octubre de 2005. Disponible en línea en: <http://www.sundayobserver.lk/2005/10/30/juniorob07.html> [ultimo acceso el 20/09/2017]

⁷⁸² Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, op. cit.

⁷⁸³ *Ibidem*.

⁷⁸⁴ *Ibidem*. En realidad, este tipo de carretas era habitual en todo el país, y aparece habitualmente representado en ilustraciones y fotografías de la zona de Kerala.

⁷⁸⁵ *Ibidem*.



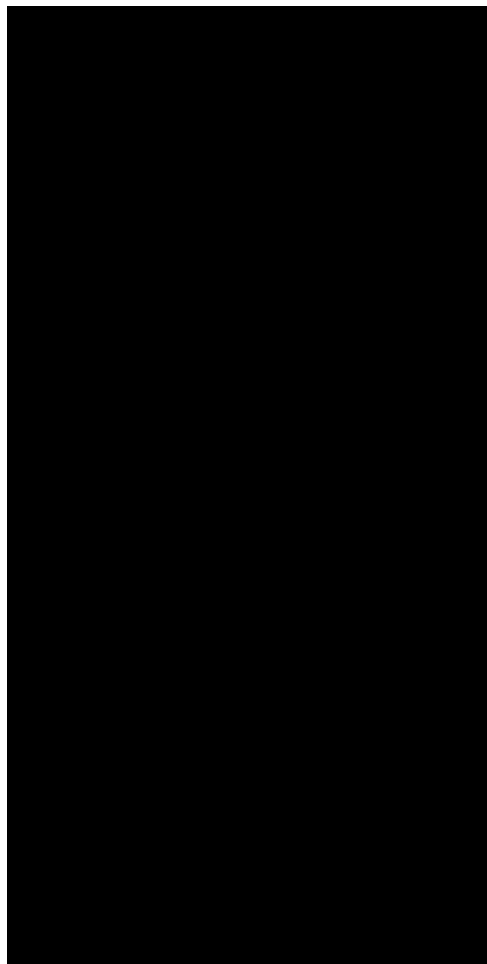
A la izquierda, fragmento del mural Las viviendas nativas (Colección David Rumsey); a la derecha, fragmento del mural Los medios de transporte (Colección David Rumsey).

Indochina y malasia peninsular

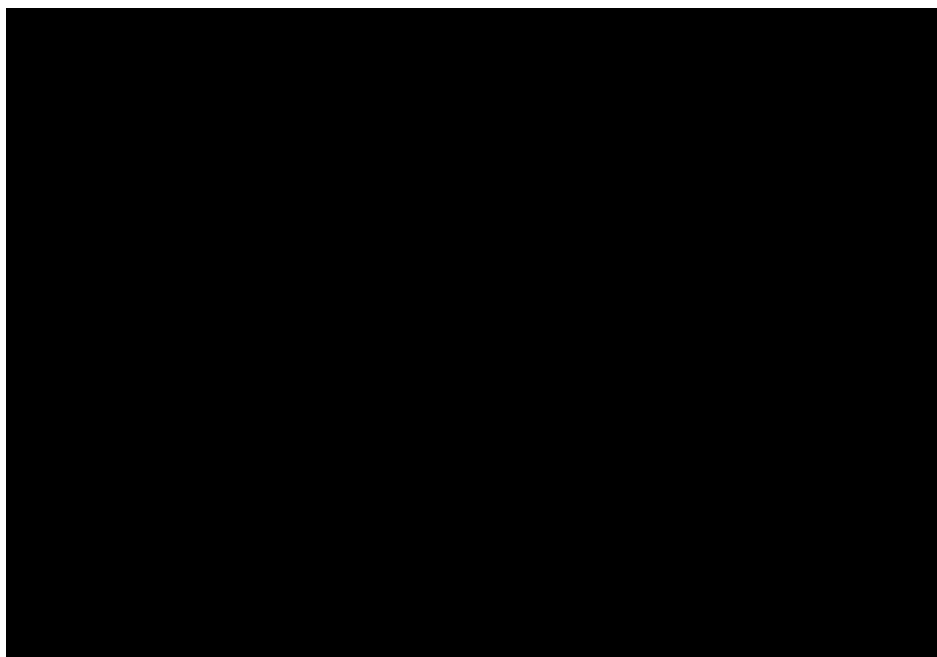
Antes de abordar las representaciones de esta región en los murales, debemos recordar que Covarrubias había ya realizado –y seguirá realizando más adelante- obra sobre esta étnica y culturalmente variada zona del mundo, pluralidad que se verá reflejada en su aproximación a la misma. Por conveniencia geográfica, hemos agrupado la antigua Indochina francesa con la mayor parte de dominios ingleses de la región (Singapur y Malasia), dejando a la actual Indonesia –de población en su mayoría malaya) para otro apartado, debido al profundo interés que Covarrubias sintió por la región. No obstante, dentro del área que aquí abordamos confluyen las más diversas etnias, lenguajes y manifestaciones culturales, por lo que será una región con gran número de aportaciones icónicas para las que, como en otros casos, Covarrubias contará con abundante documentación gráfica y textual.

Así pues, para el mural de *Los pueblos*, Covarrubias presentará la región como habitada por representantes de varias razas; a saber, los “mongoloides del sur” –en color amarillo oscuro-, representados por un guerrero naga con una lanza –una primitiva tribu de las colinas, que vive en el distrito de Nowgowng entre los ríos Doyang y Kopil, nos dice-, una joven man-coc que porta una traje muy elaborado –una tribu con parientes muy

lejanos en China, nos avisa Covarrubias,⁷⁸⁶ una padaung de Birmania “cuyas mujeres alargan sus cuellos llevando increíblemente largas espirales de latón”,⁷⁸⁷ y los yao y lolo, que solo aparecen nominalmente. Más al sur, representa a “las más refinadas tribus de Indochina, que muestran una fuerte cepa malaya”, como la bailarina birmana de Rangún, un aristócrata annamita de Hanói – vistiendo el habitual *ao dai* y sombrero típico- y una bailarina camboyana de Pnom-Penh. Estas tres últimas figuras son tremendamente interesantes ya que, en los dos primeros casos, se conservan bocetos de las mismas que nos permiten conocer que Covarrubias ensayó con varios modelos para cada etnia antes de decidirse por uno; en el segundo, aunque ahora es presentada como camboyana, la figura constituye una reutilización de la que Covarrubias realizase años atrás en una pintura, que probablemente fue copiada de una fotografía. Por último, en el sur, en Malasia y Singapur, Covarrubias representó a los pertenecientes a la raza de los mongoloides malayos –sobre color verde claro-, que aquí representa con un malayo singapurense en cuclillas –postura habitual en la tradición malaya-, que viste *sarong*, camisa y *songkok*; seguramente, esta imagen fue originalmente concebida como balinesa.

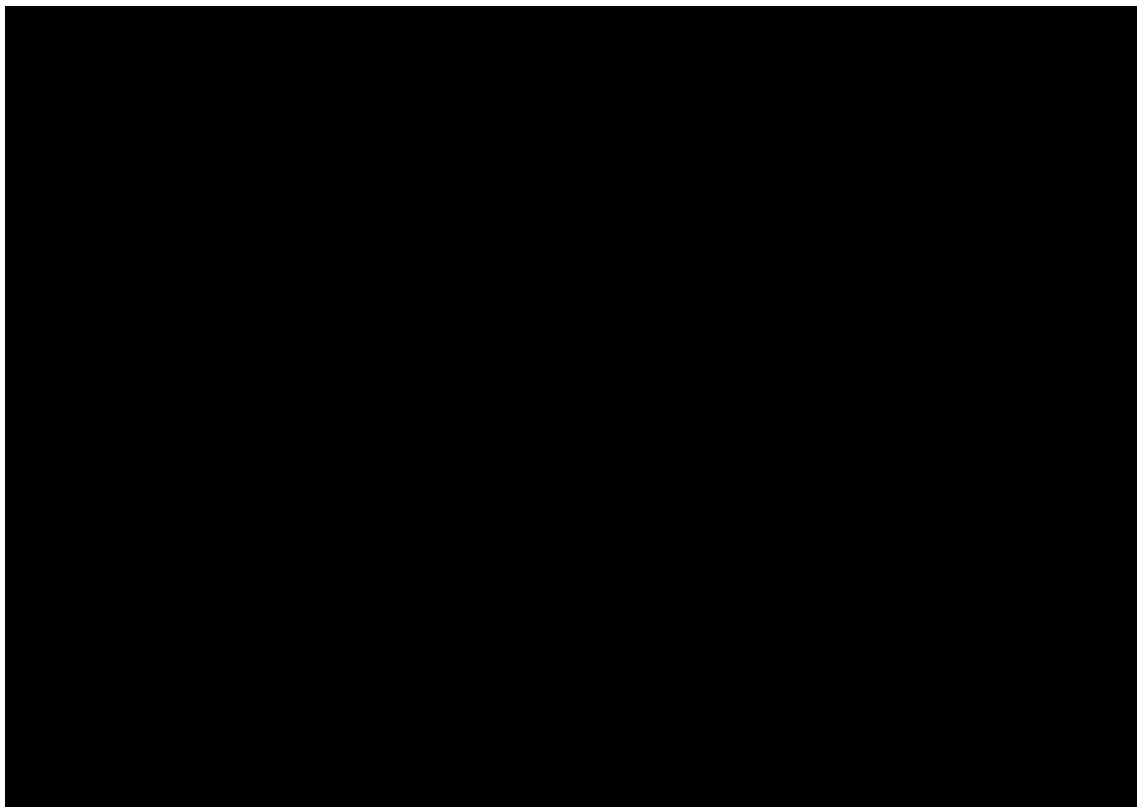


A la derecha,
fragmento del
mural Los
pueblos
(Colección
David Rumsey).
Debajo,
diferentes
recortes que
pudieron
inspirar a
Covarrubias
(AMC, sin
numerar).



⁷⁸⁶ Resulta interesante destacar que Covarrubias recopiló numerosos recortes sobre los man-coc del norte de Vietnam.

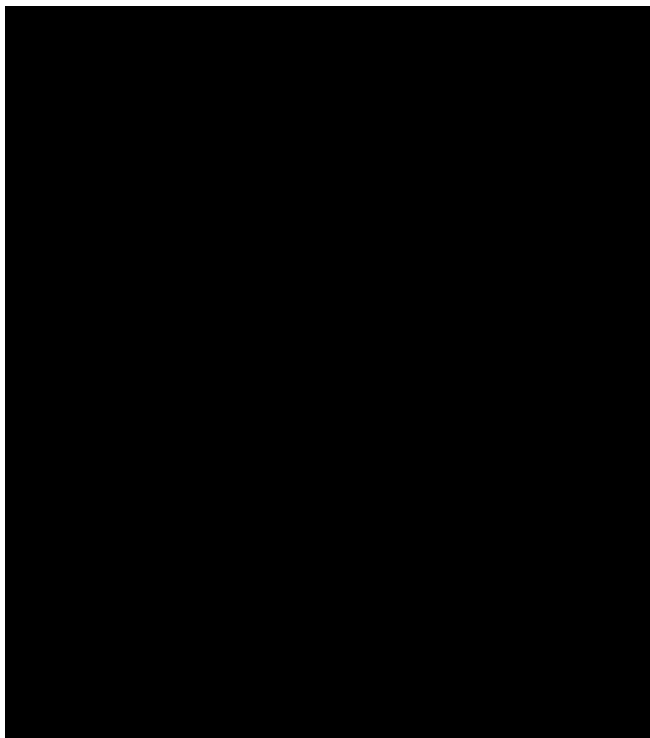
⁷⁸⁷ *Ibidem*.



A la izquierda, Sin título (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, n° 15548); a la derecha, Sin título (c. 1938). Lápiz sobre papel (14728).

Por su parte, el mural de *La fauna y la flora* es mucho más limitado. En él, Covarrubias únicamente se dedica a señalar los principales ríos (el Mekong, el Irrawady) y a marcar los suelos según su clima y vegetación; así, representando las selvas pluviales tropicales –en diferentes tonos de verde-. Sobre estos, Covarrubias apenas incluye un ejemplo vegetal y un par animales: el bambú gigante, la pitón asiática y los peces peleadores de Siam.⁷⁸⁸

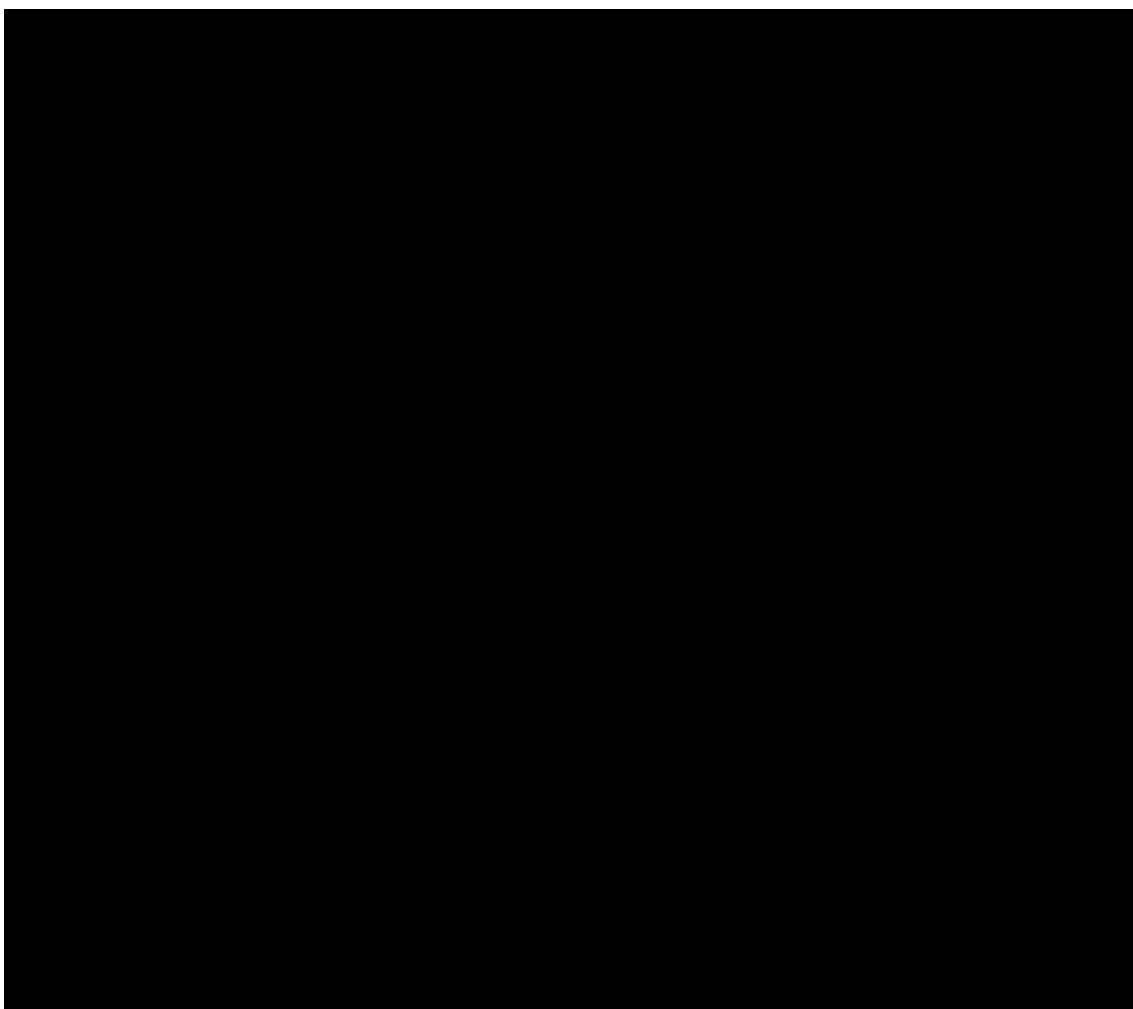
En el mapa dedicado a *La economía*, Covarrubias también fue parco en detalles, a pesar de que en varios artículos disponía de mapas especializados sobre la región. Así pues, el uso del suelo será clasificado con varios usos. Con verde oscuro señalará la agricultura intensiva



Fragmento del mural La fauna y la flora (Colección David Rumsey).

⁷⁸⁸ *Ibidem.*

como medio de subsistencia, pero con procedimientos de cultivo tradicionales, destacando en su texto que en esta zona el alimento básico es el arroz; así, y con verde oliva señalará los lugares donde prevalece el sistema de plantaciones. Por último, en color gris indicará las zonas de pastoreo nómada por subsistencia”, y con azul oscuro señalará la pesca a gran escala de la zona costera.⁷⁸⁹ Como principales productos de la región, Covarrubias destaca iconográficamente el té, la madera de teca, la ganadería de carabaos, arroz, y el caucho; además, nominalmente incluye también el yute, la seda, los rubíes, el jade y el tungsteno. Como recursos naturales de la región, Covarrubias destaca el yute, la plata, la hojalata, el carbón, el zinc, el plomo, el antimonio, además del petróleo.



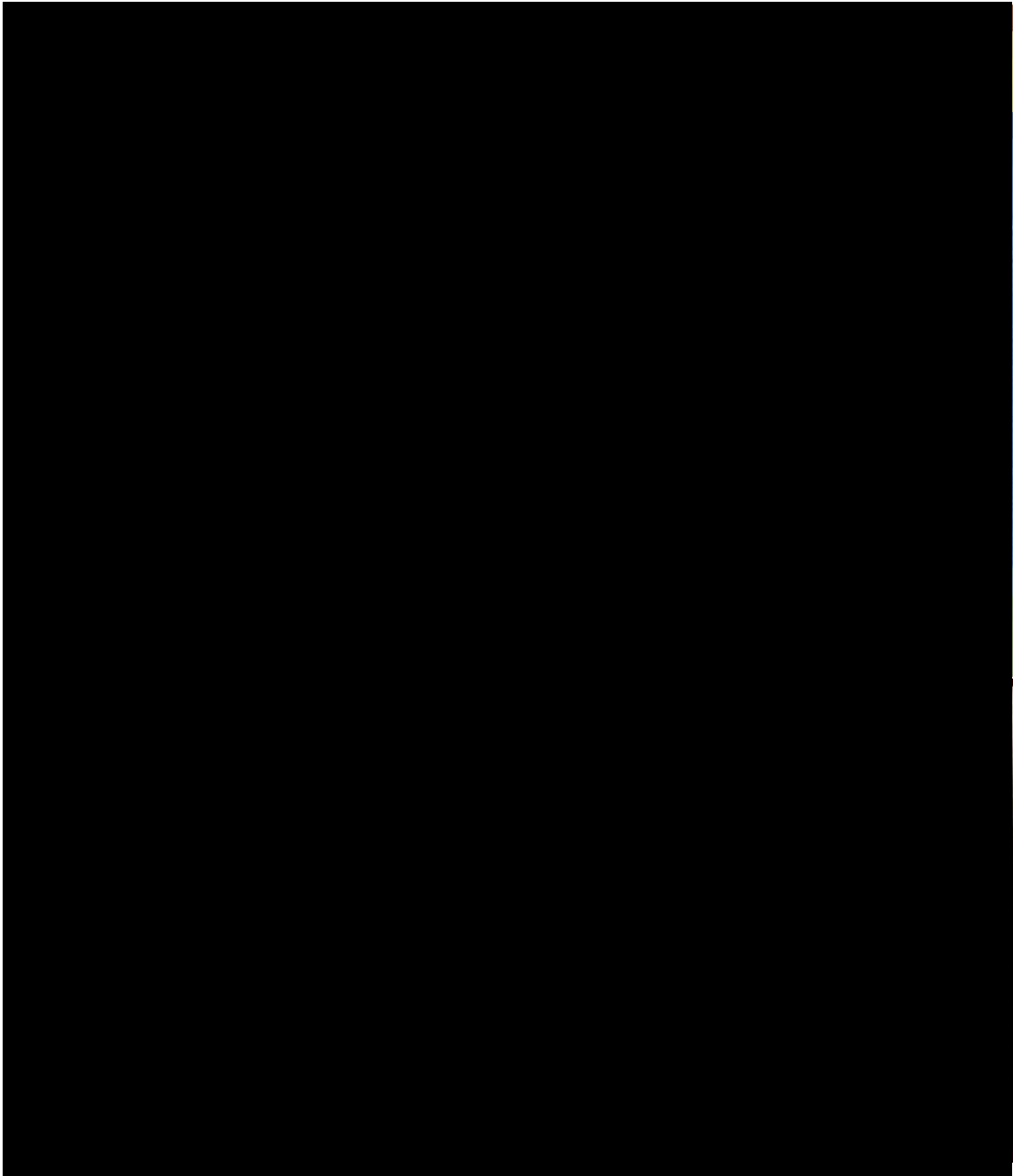
Fragmento del mural La economía (Colección David Rumsey); a la derecha, recorte con un mapa económico de Siam (AMC, sin numerar).

Los murales dedicados a *Las manifestaciones de arte* y *Las viviendas nativas* son igualmente pocos en detalles. En el primer caso, encontramos una única representación de arte: se trata de una reproducción muy detallada de un relieve, que Covarrubias define como “una de las elegantes figuras danzantes de la gran ruina de Angkor Wat”;⁷⁹⁰ efectivamente, esta ilustración fue copiada literalmente (únicamente se invirtió la orientación, con el calco) de uno de los relieves del complejo religioso, como demuestra

⁷⁸⁹ *Ibidem.*

⁷⁹⁰ *Ibidem.*

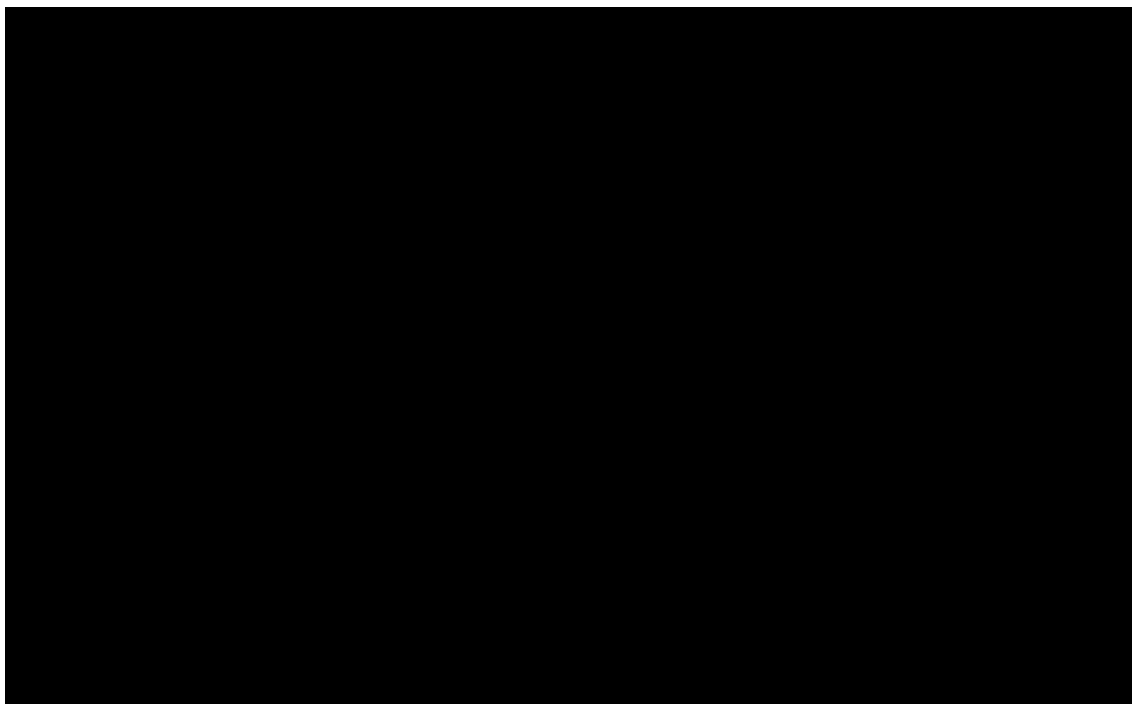
uno de los relieves custodiados en el AMC. En cuanto a *Las viviendas nativas*, Covarrubias incluiría dos ejemplos de casas techadas con palma realizadas en madera y materiales vegetales como el bambú, como nos advierte en su texto: se trata de un ejemplo birmano – del que se conserva un detallado boceto- y de otro siamés, que destaca por su particular gablete y por estar levantada sobre pilotes.



A la izquierda, fragmento del mural Las manifestaciones de arte (Colección David Rumsey); a la derecha, fragmento del mural Las viviendas nativas (Colección David Rumsey). Debajo, a la izquierda, recorte con el relieve de Angkor Wat (AMC, sin numerar); a la derecha, Sn título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, n°14727).

Por último, en el caso del mural *Los medios de transporte*, Covarrubias incluyó un carro de carga tirado por búfalos de agua, así como un *peingaw* birmano del río Irrawady, un

tipo de casa-bote de vela;⁷⁹¹ ambos medios de transporte, junto a otros típicos del sudeste asiático, son desarrollados con gran detalla en un boceto.



A la izquierda, fragmento del mural Los medios de transporte (Colección David Rumsey); a la derecha, Sin título (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, nº 14724).

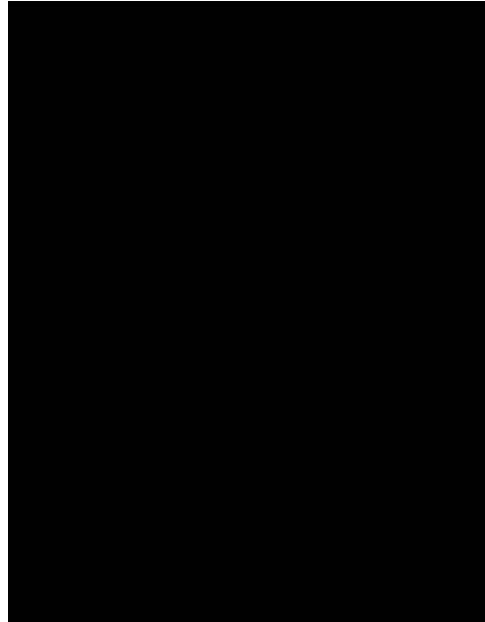
Indonesia

En sus murales, Covarrubias representaría esta región del mundo con gran detalle,⁷⁹² ya que fue un experto conocedor de muchas regiones de la misma, como Java o Sumatra, pero especialmente, Bali. Como en otros casos, Covarrubias se valió de recortes fotográficos y artículos para documentar sus representaciones, aunque en este caso a los mismos añadió sus irrepetibles experiencias personales en la región. Covarrubias considerará la región como –prácticamente- racialmente homogénea, aunque hará hincapié en las grandes diferencias étnicas y culturales de la misma, como demuestra en el mural de *Los pueblos*. En él, representa la región como habitada por los mongoloides malayos, sobre un color verde claro. Para hacerlos presentes recurre a una serie de representaciones icónicas de diferentes pueblos; a algunos de ellos, como los javaneses (“un aristócrata javanés vestido como un bailarín de *wayang wong*”) o los balineses (“una joven balinesa que carga en su cabeza una ofrenda de frutas y flores para el templo en su

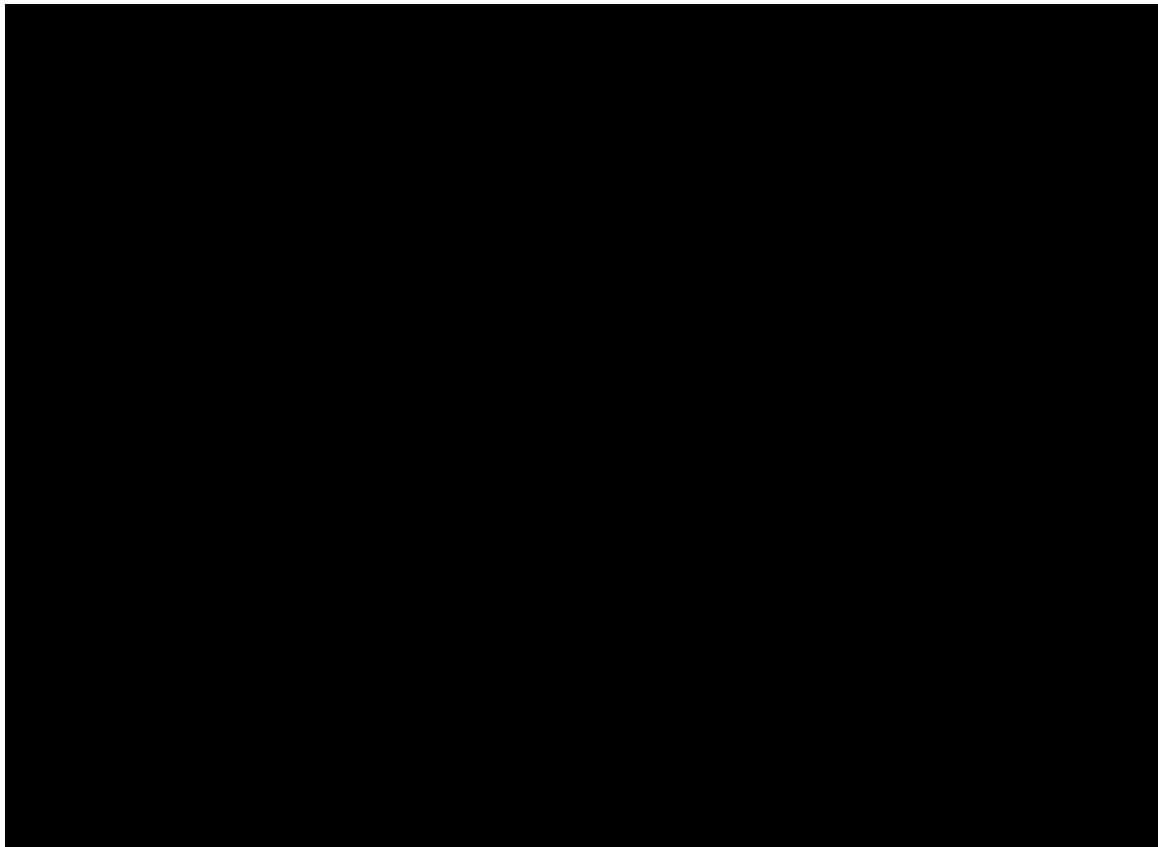
⁷⁹¹ *Ibidem*.

⁷⁹² Si bien para simplificar hemos decidido referirnos a la misma como Indonesia, tenemos que tener en cuenta que son esto nos referimos a las antiguas Indias Orientales Holandesas, a las que debe sumarse la zona norte de Borneo (por entonces, bajo dominio del Imperio Británico y ahora formando parte de la Federación de Malasia y el Sultanato de Brunei), así como la antigua colonia portuguesa de Timor Oriental, ocupada más adelante por Indonesia y recientemente independizada. Además, por motivos culturales, desligamos de esta zona de análisis la parte indonesia de Papúa (Irian Jaya), que analizaremos dentro de la Melanesia.

cabeza”) ya los había representado con anterioridad, reutilizando aquí diseños previos; en otros casos, las representaciones serán completamente nuevas, como en el caso de la “mujer batak (karo) de las tierras altas de Sumatra” –que aparece arrodillada-, el “guerrero danzante, con armadura y casco, de la intrigante isla de Nías”, el isleño mentawei –del que nos dice que es “un pueblo que muestra algunas afinidades con los polinesios”-, la “mujer minangkabau de Fort de Kock, Sumatra, vestida con oro y brocados de seda”, la mujer dayaka de Borneo o el “timorense de pelo tupido del Timor Portugués, que muestra una fuerte mezcla de sangre con los melanesios negroides del este”.⁷⁹³ Además, mencionará nominalmente a los amboneses, a los bugis y a los toraja, aunque también sabemos que planeó incluir una representación de un guerrero tanimbar –de la que se conserva el boceto-, despejando finalmente esta zona.

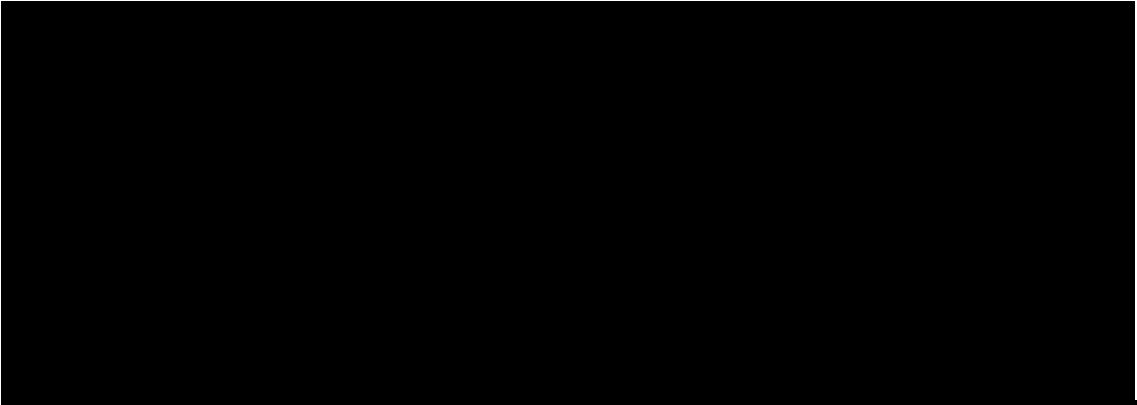


Sin título (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, n° 1523).



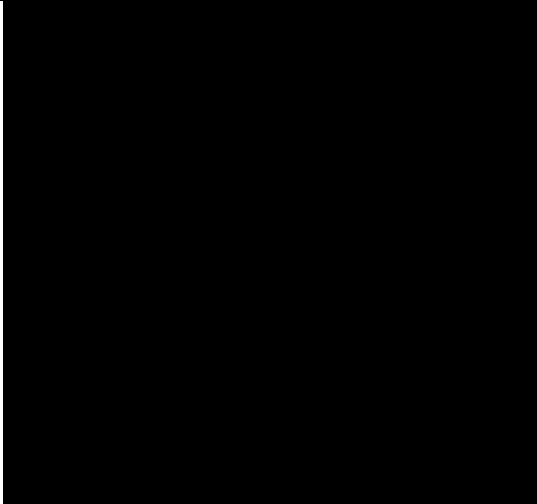
Fragmento del mural Los pueblos (Colección David Rumsey).

⁷⁹³ *Ibidem.*



Diferentes recortes que pudieron servir a Covarrubias para inspirarse (AMC, sin numerar)

En el caso del mural de *La fauna y la flora*, Covarrubias definió la región con suelos verdes, dedicados a las selvas y a los bosques pluviales. Sobre ellos, colocó una gran cantidad de especies endémicas, dando buena cuenta de la biodiversidad de esta área. Mientras que la vegetación general está



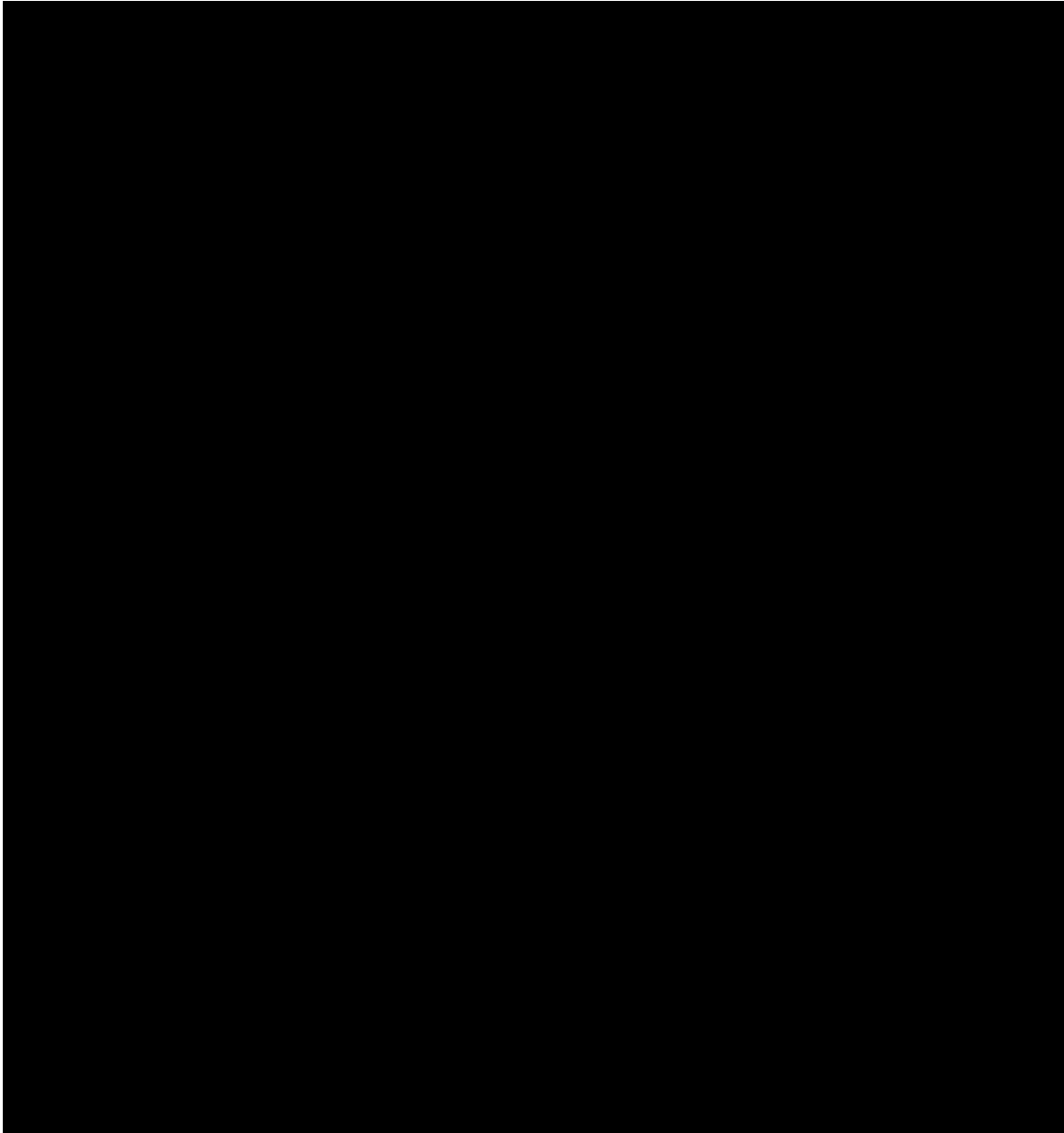
representada de forma más genérica (con palmeras, helechos, manglares, etc.), Covarrubias incluye la singular rafflesia, de la que nos dice que es “la más extraña de las plantas (...) una vid sin hojas que crece en lo más profundo de las selvas de Sumatra y que florece una vez al año en una enorme flor de pétalos gruesos con olor a clavel que es de casi tres pies de diámetro”. Por otro lado, dentro de los animales característicos de Indonesia, Covarrubias representó al “gibón de largos brazos de Sumatra”, al zorro volador –“un murciélago frugívoro gigante”, del que se conserva un boceto-, al “asombroso”, orangután, del que ya comentó que era “quizás responsable de las historias del hombre salvaje de Borneo”,⁷⁹⁴ al



Sin título (c. 1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, sin numerar).

⁷⁹⁴ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, *op. cit.* El tópico de “el hombre salvaje de Borneo” fue una idea muy extendida en la América de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. A finales del siglo XIX, dos enanos forzudos y disminuidos mentales fueron promocionados en varios espectáculos circenses –entre los que destacó el de P. T. Barnum- como Waino y Plutanor, “los hombres salvajes de Borneo”; algo después, otro intérprete, Oofy Goofty, fue publicitado bajo el nombre “el hombre salvaje de Borneo”,

dragón de Komodo –que describió como “un lagarto monstruoso con una lengua bífida, tan feroz y agresivo que se alimenta de jabalíes”, al cálao rinoceronte (*Buceros rhinoceros*) –del que se conserva un boceto- y al tarsio “de grandes ojos de Célebes, un lémur, un ancestro de los monos”. En la parte marina, representa una gran cantidad de gasterópodos y al peculiar cefalópodo nautilus “que es en realidad un pulpo con una bonita concha”⁷⁹⁵ y del que también se conserva un boceto.

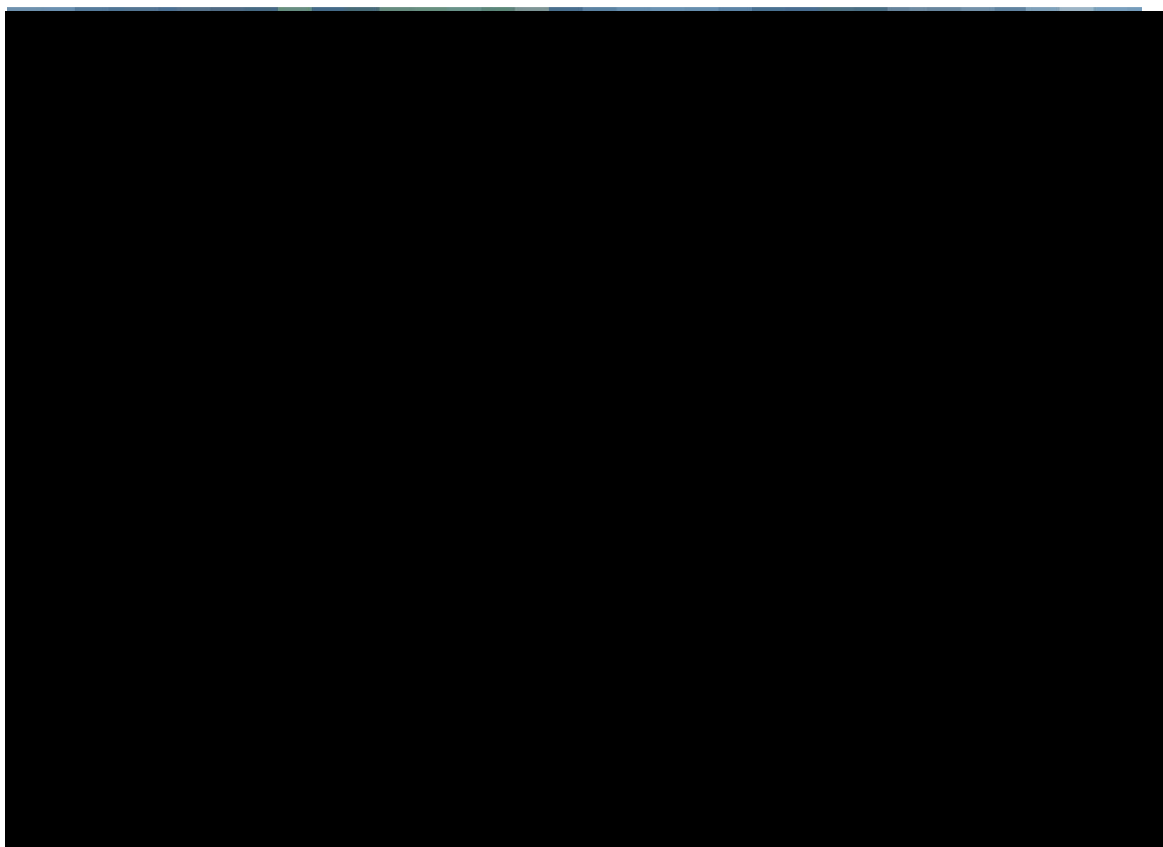


Arriba, fragmento del mural La fauna y la flora (Colección David Rumsey). Debajo, a la izquierda, *Sin título* (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, *Sin título* (c. 1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, sin numerar).

alcanzando aún un éxito mayor, aunque el alquitrán y el cabello que se aplicó en la piel casi le llevó a la muerte. Este último personaje alcanzó una enorme fama y fue parodiado en varias películas.

⁷⁹⁵ *Ibidem*.

Covarrubias también aplicó un gran detalle en el mural dedicado a *La economía*. Así, sobre un suelo que clasificó entre el dedicado a la agricultura intensiva como medio de subsistencia con procedimientos de cultivo tradicionales –verde oscuro-, la agricultura de sistema de plantaciones –verde claro- las zonas de pastoreo nómada de subsistencia” –en gris-, y la pesca a gran escala de la zona costera –en azul oscuro-,⁷⁹⁶ Covarrubias colocó toda una serie de representaciones icónicas y nominales de los productos de la región. Así, además de los recursos energéticos y minerales –entre los que sobresalen los abundantes hidrocarburos de la región, pero que incluyen también carbón y oro-, aparecen en el mapa el té, el café, el arroz, la caña de azúcar, el cacao y el kapok o ceiba, además del caucho, el tabaco y la madera, corriente y de teca. Dentro de los recursos animales reutilizados destacan, sobre todo, la pesca y, por supuesto, el polivalente carabao o búfalo de agua.



Fragmento del mural La economía (Colección David Rumsey).

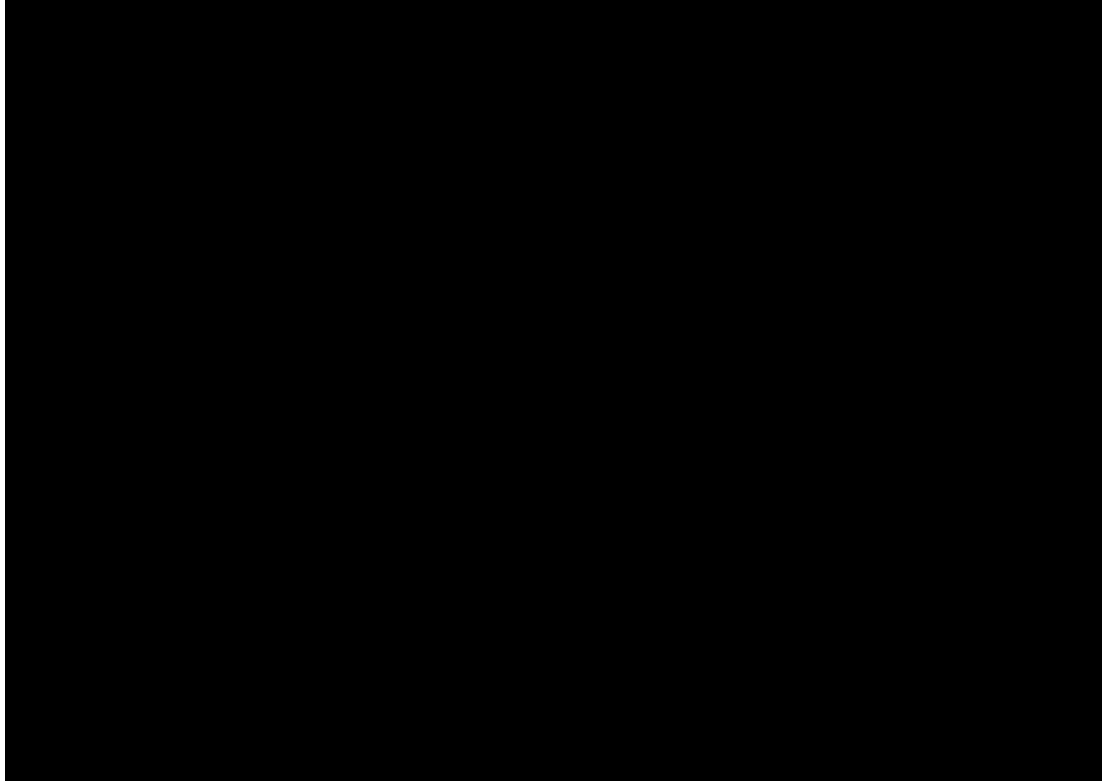
En el mural *Las manifestaciones de arte* también se incluyen varias representaciones muy detalladas e interesantes, copiadas de piezas reales. Así, además de los más conocidos ejemplos de arte javanés (“El héroe cultural Ardjuna como es representado en las marionetas de pergamino de búfalo recortado, dorado y pintado, utilizadas en el teatro de sombras tradicional, el Wayang Kulit”)⁷⁹⁷ y balinés (“Una representación de una “Tjili”, una “mujer hermosa” quizás una antigua diosa agrícola realizada como ofrenda a partir de hojas de palma verdes maduras y amarillas tiernas unidas”),⁷⁹⁸ que ya había representado en otras ocasiones, Covarrubias incluye también manifestaciones del arte de

⁷⁹⁶ *Ibidem.*

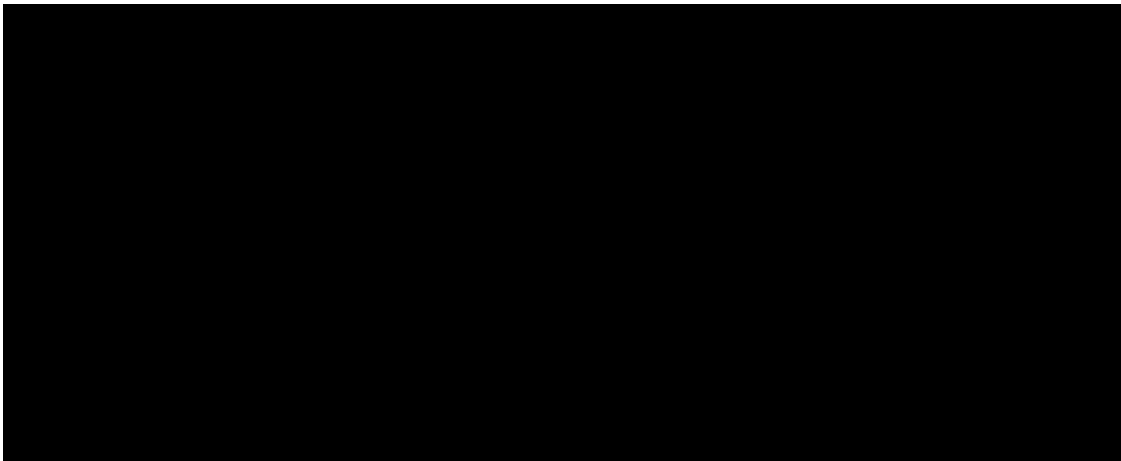
⁷⁹⁷ Es posible que el ejemplar reproducido fuera uno de los ejemplares propiedad del autor.

⁷⁹⁸ En *Island of Bali* incluye numerosos de estos ejemplos.

bataks, dayakos y nías. Así, el arte de Nías es representando con una “Una monumental estatua ancestral de piedra en Hiligowe” –un tipo de megalito con figuras humanas que conoce como Gowe Ni’oniha-, mientras que para bataks y dayakos se concentró en motivos decorativos; así, aparecen un ornamento doméstico “basado en una cabeza de búfalo estilizada” de los batak y un “diseño de un escudo de guerra (...), representando una máscara de demonio hecha de cabezas estilizadas de cálaos”⁷⁹⁹ dayaka, que copió de una fotografía y del que se conserva un boceto.



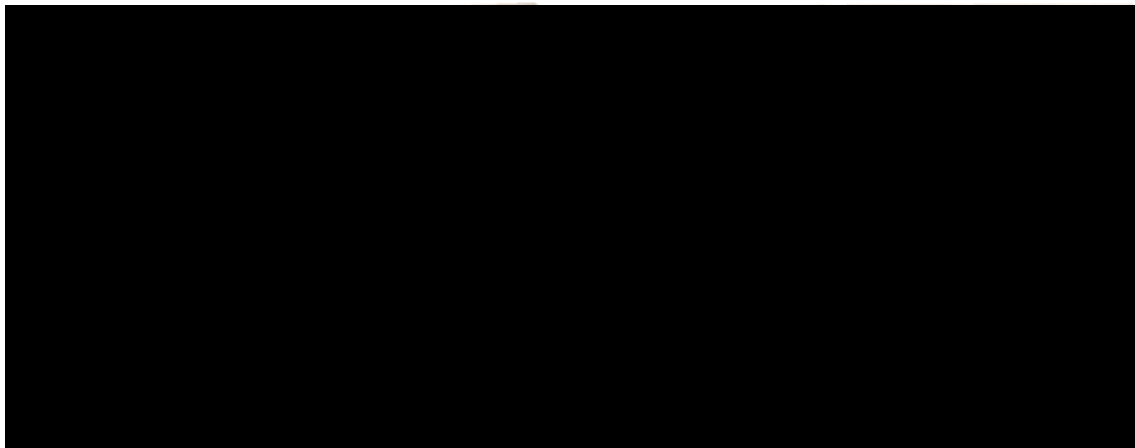
A la izquierda, fragmento del mural Las manifestaciones de arte (Colección David Rumsey); a la derecha, Sin título (c. 1938). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar).



A la izquierda, Sin título (c. 1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 7528); a la derecha, fragmento del mural Las viviendas nativas (Colección David Rumsey).

⁷⁹⁹ *Ibídem.*

En el caso del mural *Las viviendas nativas*, Covarrubias incluye también varios ejemplos, aunque clasifica todo este grupo de viviendas como las más habituales del Pacífico, realizadas con madera y bambú y techadas. Además de las más conocidas casas javanesas y balinesas –muy sencillas y que ya había representado en otras ocasiones–, Covarrubias incluye también ejemplos de viviendas minangkabau,⁸⁰⁰ toraja⁸⁰¹ y nías.⁸⁰²



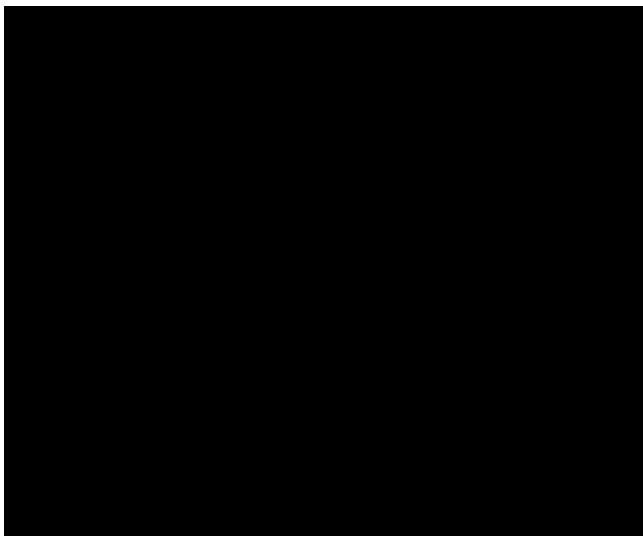
A la izquierda, Sin título (c. 1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 7527); a la derecha, Sin título (c. 1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 7526).

⁸⁰⁰ Este tipo de casa se conoce como *rumah gadang* (literalmente “gran casa”), y se trata de una vivienda comunal de planta rectangular, con múltiples pórticos, y que puede tener varios pisos de bastante altura; lo más característico es su tejado, formado por múltiples gabletes que forman crestas ascendentes que se asemejan a cuernos de búfalo (*gonjong*), y que aluden a una leyenda fundacional de los Minangkabau. A veces, la casa cuenta con un pórtico que se utiliza como recepción y comedor y para que duerman los huéspedes: las áreas de cocina y almacenamiento están en edificios separados. Tradicionalmente están realizadas en madera, con algunos elementos de bambú y hoja de palma, y se encuentran profusamente decoradas con una serie de motivos, vegetales, animales y humanos. Koentjaraningrat, *Villages in Indonesia*. Ithaca, Cornell University Press, 1967, pp. 357-359.

⁸⁰¹ Este tipo de casa se conoce como *tongkonan* (literalmente, “el lugar donde se sienta la familia”) y presenta una característica forma de barco y tejado en forma de silla de montar, construido sobre pilones. El escaso espacio interno se organiza en tres pequeños pisos: la estancia principal, un ático en el que se conservan los tesoros familiares, y un espacio bajo el suelo en el que se guardan los animales domésticos. Las paredes se decoraban con bajorrelieves y diferentes colores, con elementos como soles, dagas, gallos y cabezas de búfalo –figurados o reales–, que representan respectivamente el poder, la riqueza, la religión Toraja (Aluk to Dolo) y la prosperidad. La sociedad Toraja está altamente jerarquizada, y tradicionalmente, solo las familias nobles tenían derecho a construir un *tongkonan*, mientras que el resto de familias vivían en casas más pequeñas y menos decoradas (*banua*). Adams, K. M., *Art As Politics: Re-crafting Identities, Tourism, and Power in Tana Toraja, Indonesia*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, pp. 6, 73-110.

⁸⁰² Este tipo de casa se conoce como *omo sebua* y son un tipo de viviendas fortificadas típicas de Nías, que eran construidas únicamente para los jefes y que se situaban en el centro de la aldea. Están levantadas sobre gruesos pilares de madera de palo de fierro y cuentan con enormes tejados, y su único acceso se realiza a partir de una pequeña trampilla a la que se accede por una escalera. En cuanto a su decoración, suelen contar con tallas en bajorrelieve que representan a ancestros, joyas, animales, pescado y barcos; las casas más opulentas tienen también escultura exenta y son decoradas con las mandíbulas de los cerdos que fueron sacrificados tras la finalización de la casa. Berlo, J. C. y Wilson, L. A., *Arts of Africa, Oceania, and the Americas: Selected Readings*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1993, pp. 296 y ss.

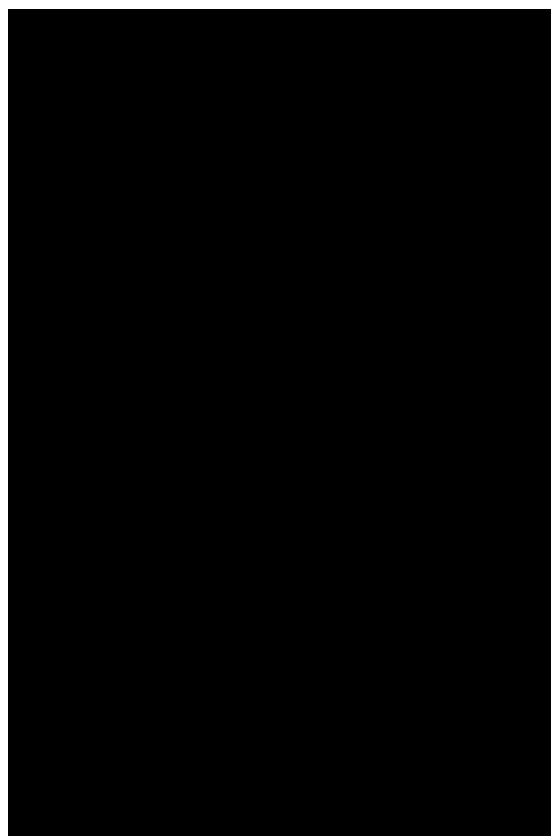
En cuanto al mural *Los medios de transporte*, Covarrubias representará “únicamente” dos tipos de embarcaciones características de la región: una *perahu* o *prao* –que define como típica de los marineros malayos de Madura, al norte de Java-⁸⁰³ y una *jukung* balinesa, de la que no se ocupa en el texto pero que ya había representado en múltiples ocasiones; en este caso, la dirigen dos tripulantes y cuenta con “velas blancas y ojos para ver por la noche”, pintados en su característica proa.⁸⁰⁴



Fragmento del mural Los medios de transporte (Colección David Rumsey).

Filipinas

En el caso del archipiélago filipino –que tuvo la ocasión de conocer personalmente-, Covarrubias realiza representaciones algo más limitadas que en otras ocasiones. El más completo es el mural dedicado a *Los pueblos*, en el que clasifica el suelo filipino como habitado por mongoloides malayos –es decir, en verde claro-, pero en su texto también nos indican que en Filipinas hay grandes mezclas de razas, mezclando la fusión con la caucásica y destacando a los negroides de “algunas tribus extremadamente primitivas, como los negros de Filipinas”. Iconográficamente, representará a cuatro etnias diferentes: los propios negritos, de los que incluye un “cazador de los bosques de una raza de pigmeos” –apuntando con arco y flecha-, un babogo de Mindanao –en cuclillas-, un “cazador de cabezas” bontoc del norte de Luzón y una mujer tagala, portando un vestido María Clara blanco, muy similar a la que ya había representado en un boceto y un gouache.



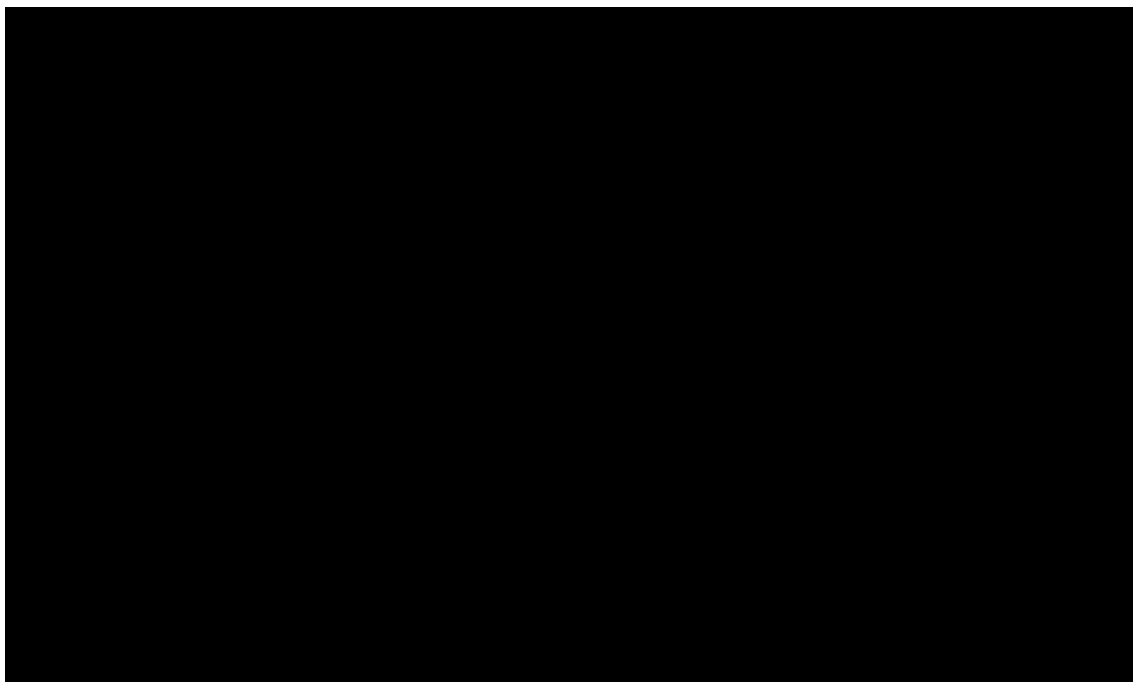
Fragmento del mural Los pueblos (Colección David Rumsey).

Los murales dedicados a *La fauna y la flora* son menos detallados. Así, en el primero de ellos únicamente desatacará un suelo selvático de clima tropical lluvioso y colocará a una libélula, que ni siquiera mencionará

⁸⁰³ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, op. cit.

⁸⁰⁴ *Ibidem*.

en el texto; en *La economía* tampoco se complicará mucho más: destacará únicamente el uso de la agricultura intensiva con métodos tradicionales al norte de la región, y zonas de pastoreo nómada de subsistencia en el sur (además de una pequeña zona de plantación en verde oliva), así como la pesca a gran escala de la zona costera.⁸⁰⁵ Como recursos iconográficos, incluirá únicamente los alusivos a dicha pesca, el arroz y el particular y resistente cáñamo de Manila.



A la izquierda, fragmento del mural *La fauna y la flora* (Colección David Rumsey); a la derecha, fragmento del mural *La economía* (Colección David Rumsey).

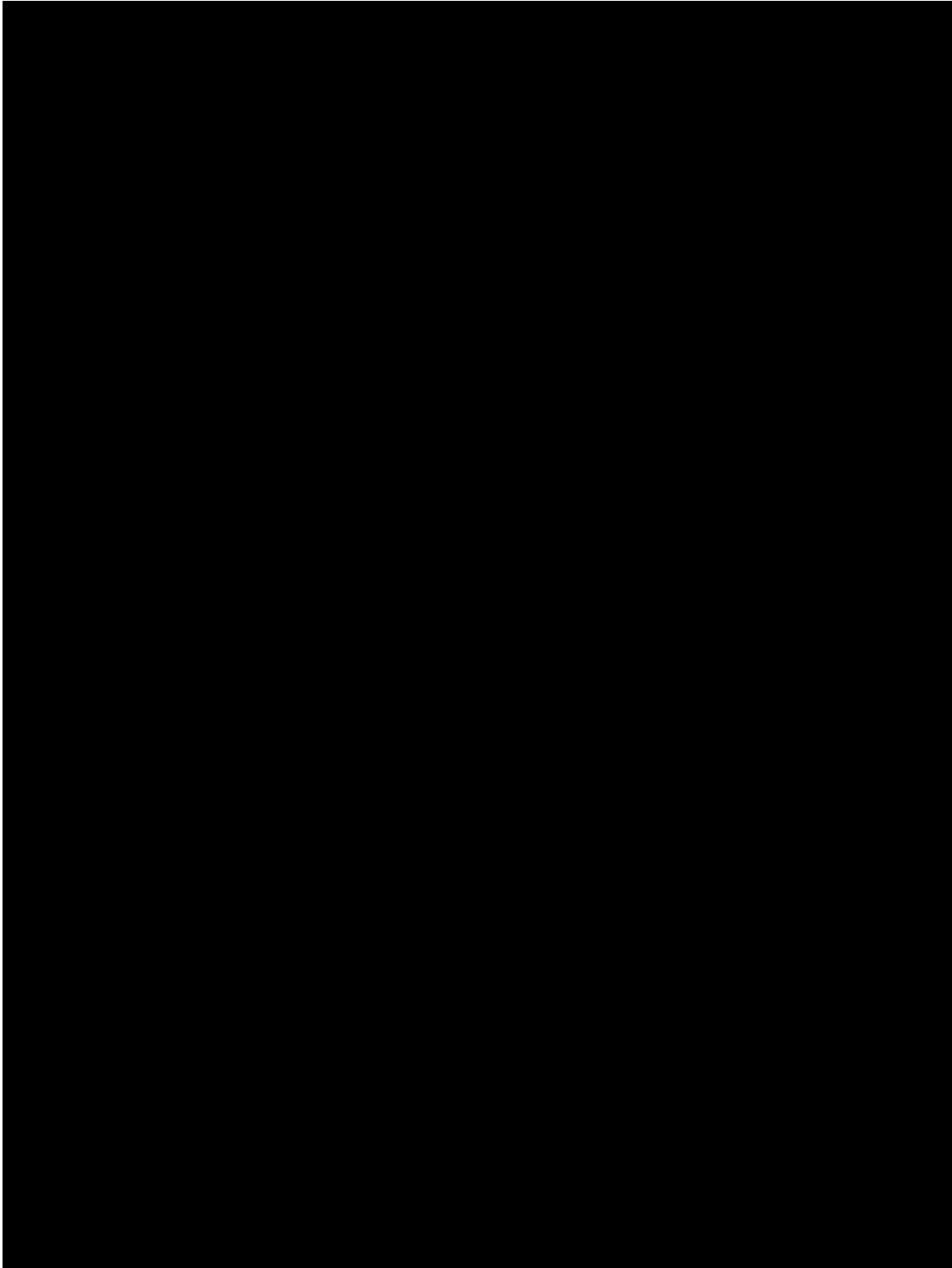
En el resto de murales también incluiría pocos, aunque detallados, ejemplos. En el mural *Las manifestaciones de arte*, se decantaría por una talla igorroto de madera, presentada de perfil, de la que nos dice que está “relacionada con el culto ancestral a las imágenes de los bontocs, un pueblo montañés filipino de la isla de Luzón”; se trata de un *anito* o escultura de ancestro.⁸⁰⁶ En el caso de *Las viviendas nativas*, Covarrubias representa una casa típica filipina –que ya había representado en los bocetos de su visita a Filipinas y que volvería a reutilizar más adelante–, realizada en madera y fibras vegetales y elevada sobre pilotes, a la que se accede a través de una escalera y una galería. Por último, en el mural *Los medios de transporte*, Covarrubias representará dos modelos: por una parte, aparece una *vinta* con batanga de los moros de Sulu y Mindanao, que el autor califica como atrevidos y con las que nos dice que se recorren grandes distancias, ocupada con dos tripulantes y con una colorida vela, y un colorido y robusto junco chino –del que se conserva un boceto–, con el que nos dice que los chinos cruzaron el Pacífico;⁸⁰⁷ de hecho, años más tarde incluiría esta misma figura, arribando a las costas oaxaqueñas, en el mapa

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

⁸⁰⁶ Este tipo de escultura representa al anito, o alma del difunto, y se practica esencialmente entre los Kanakai e Ifugao. Ante esas tallas se hacían sacrificios, para que el espíritu del antepasado pudiera encontrar la paz e influir para bien en la vida de sus descendientes. Sierra de la Calle, Blas. *Filipinas. Obras selectas del Museo Oriental*. Valladolid, Museo Oriental, 2004, p. 36.

⁸⁰⁷ *Ibidem*.

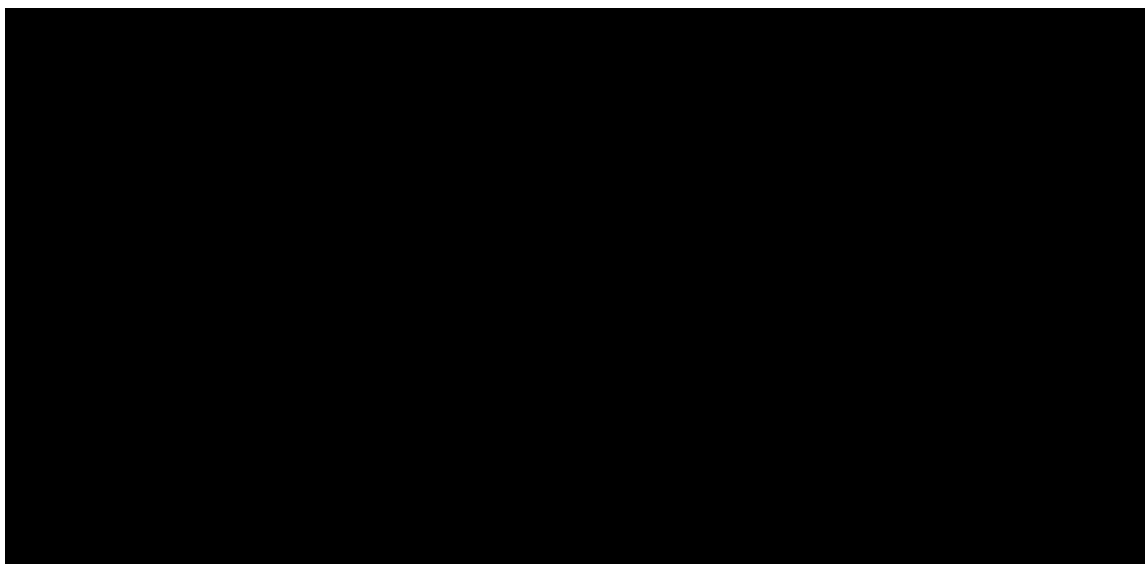
mural de México que hoy se conserva en el Museo de Arte Popular de la Ciudad de México, haciendo alusión a los contactos transoceánicos.



Arriba, a la izquierda, fragmento del mural Las manifestaciones de arte (Colección David Rumsey); a la derecha, fragmento del mural Las viviendas nativas (Colección David Rumsey). En el centro, a la izquierda, fragmento del mural Los medios de transporte (Colección David Rumsey); a la derecha, Sin título (C.1938). Acuarela sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, diferentes recortes que sirvieron a Covarrubias para inspirarse (AMC, sin numerar).

Micronesia

Aunque Oceanía está espléndidamente representada en el conjunto de los murales, la variada y no tan pequeña región micronesia apenas figura en ellos, contando, de hecho, con muy pocas representaciones de interés.⁸⁰⁸ De hecho, solo son tres los murales que presentan elementos reseñables, e incluso, en el caso de *La economía*, solo se nos dice de esta región en su suelo se practica una agricultura básica de subsistencia, que existe pesca en sus costas y que –algo que será muy importante para el futuro desarrollo estratégico de la región-, bajo su superficie se resguardan importantes reservas de fosfatos. Por ello, las representaciones más interesantes serán las de los murales *Las viviendas nativas* y *Los pueblos*, de las que seguramente Covarrubias pudo conseguir más documentación – conservándose muchos de los ejemplos en los que se basó-.



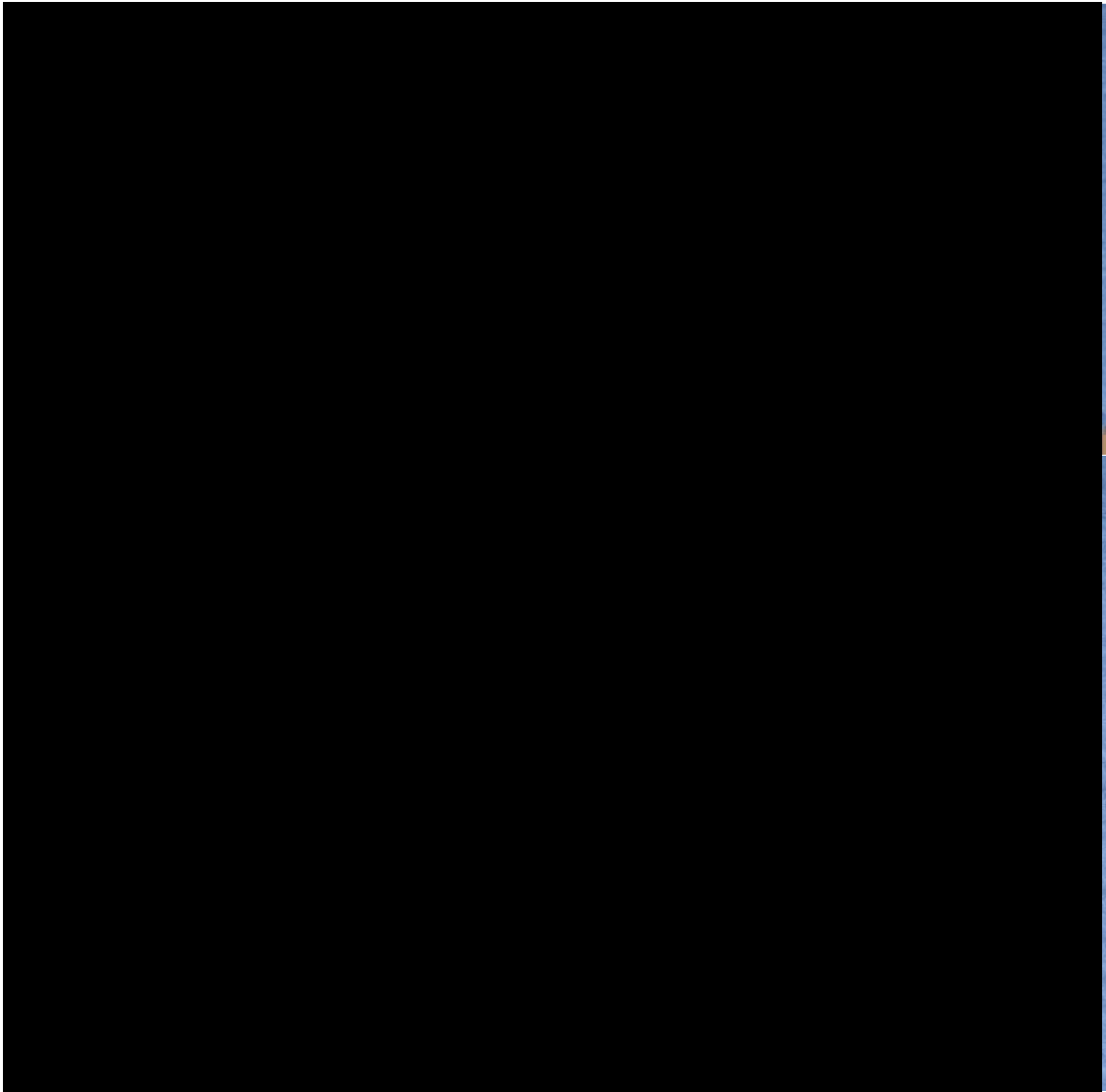
Diferentes recortes que sirvieron a Covarrubias para inspirarse (AMC, sin numerar).

Así, en el primero, Covarrubias representa una casa comunal típica de Palaos, que no menciona en su texto, pero que reproduce con sumo detalle, copiando, sin duda, un ejemplo real.⁸⁰⁹ Por otra parte, en el mural *Los pueblos*, Covarrubias indica que este territorio está poblado por culturas genéticamente similares a los polinesios, incluyendo dos representaciones icónicas femeninas: una joven de Nauru –de la que no dice nada más en el texto-, vestida únicamente con una falda de hierba, y una mujer marshalesa, vestida con una delicada estera realizada fibra de *pandanus*.⁸¹⁰ Nominalmente, en este mapa también figuras las Islas Carolinas y las islas Gilbert.

⁸⁰⁸ Años más tarde, Covarrubias completará esta visión con la realización de un mapa del Territorio en Fideicomiso del Pacífico.

⁸⁰⁹ Este tipo de casa comunal (*bai*) tiene una importancia capital en la sociedad palauna y es uno de los símbolos culturales más importantes del país, y eran el centro de la vida política, social y artística de cada localidad. Están construidas en materiales vegetales, techadas a dos aguas y profusamente decoradas en sus hastiales, que contienen pinturas distribuidas en bandas que cuentan la historia del pueblo y de su relación con otros grupos poblacionales. Nero, Karen L., “Culture of Palau”. Recurso en línea, disponible en: <http://www.everyculture.com/No-Sa/Palau.html#ixzz4Gklt46yZ> [accedido por última vez el 22/08/2016].

⁸¹⁰ Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, op. cit.

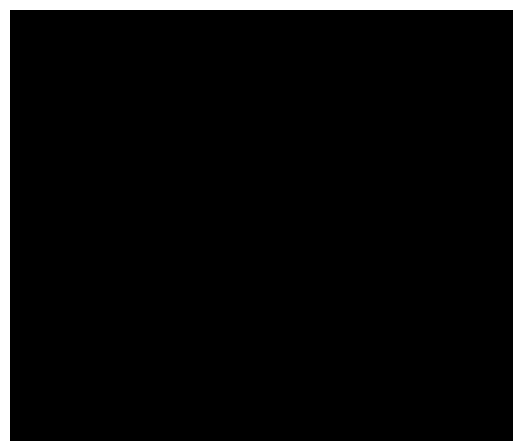


Arriba, a la izquierda, fragmento del mural La economía (Colección David Rumsey); a la derecha, fragmento del mural Las viviendas nativas (Colección David Rumsey). Debajo, fragmento del mural Los pueblos (Colección David Rumsey).

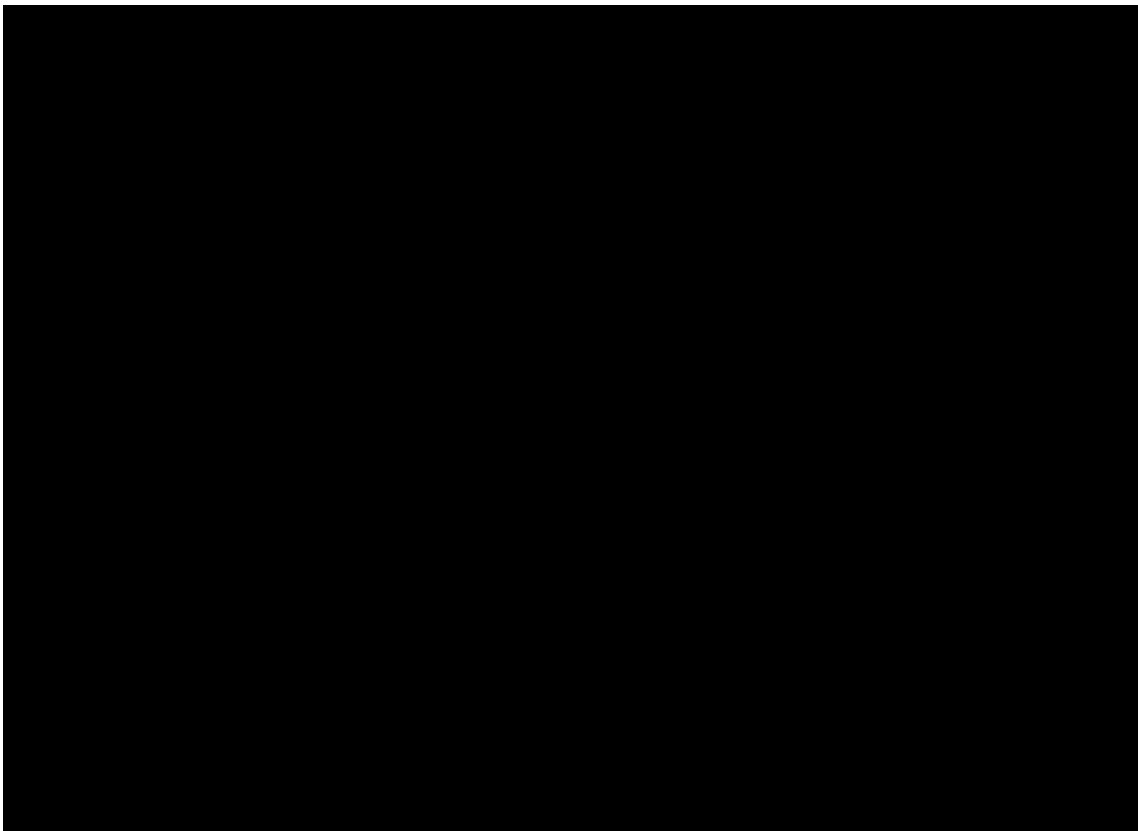
Melanesia

Como hemos tenido oportunidad de ver en otros apartados, Covarrubias demostró –a lo largo de su vida- un profundo interés por las cultural de la enorme y diversa región melanésica, por lo que no resulta extraño que esta misma pasión se reflejase en los mapas murales, presentando gran detalle en esta área. Uno de los mejores ejemplos es el mural dedicado a *Los pueblos*. En él,

Ejemplos de recortes en los que se inspiró Covarrubias (AMC, sin numerar)



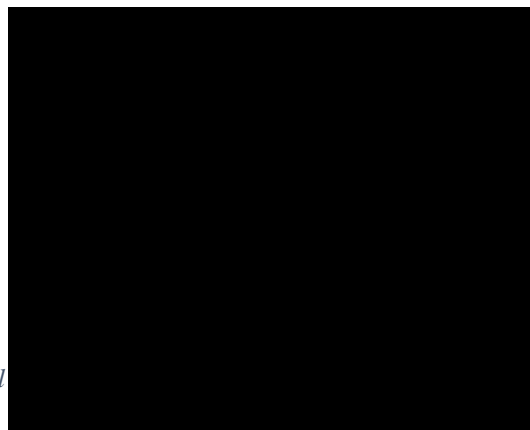
Covarrubias consideró la región como poblada por melanesios negroides, utilizando un suelo gris verdoso para ello. Sobre este colocó representaciones icónicas de algunos de estos pueblos, que, como en muchos otros casos, también elaboró a partir de fotografías –muchas de las cuales se conservan-. Así, incluyó ejemplos tanto de hombres (un papú de la región del río Sepik en Nueva Guinea y un salomonense de Malaita –armados con sendas lanzas-, un bailarín fiyiano armado con una maza de guerra y un ni-vanuatú de brazos cruzados, al que no nombre en su texto) como de mujeres (una isleña de Nueva Irlanda que lleva a un niño su regazo, con el pelo blanqueado con cal y una joven de Trobiand, con falsa hierba corta y pelo encrespado).⁸¹¹ Además, nominalmente incluyó también a los neocaledonios, haciendo referencia seguramente al pueblo canaco.



Fragmento del mural Los pueblos (Colección David Rumsey).

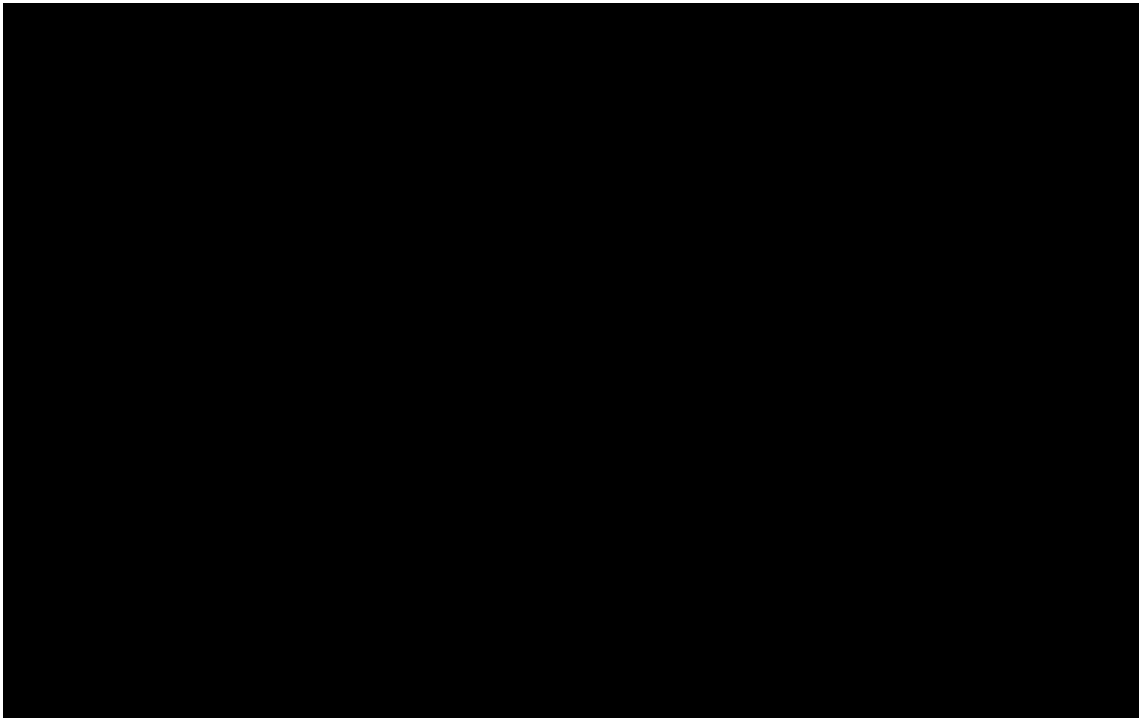
En el mural dedicado a *La fauna y la flora*, Covarrubias concentró las ilustraciones en torno a la isla de Nueva Guinea, con la excepción de la fragata portuguesa, un tipo letal de medusa. Así, sobre unos suelos que corresponden a selvas y bosques pluviales (con la excepción de una zona de bosque subtropical al sur de la isla, en amarillo), colocó varias especies endémicas de la

Sin título (c.1938). *Lápices de colores sobre papel* (AMC, sin numerar).

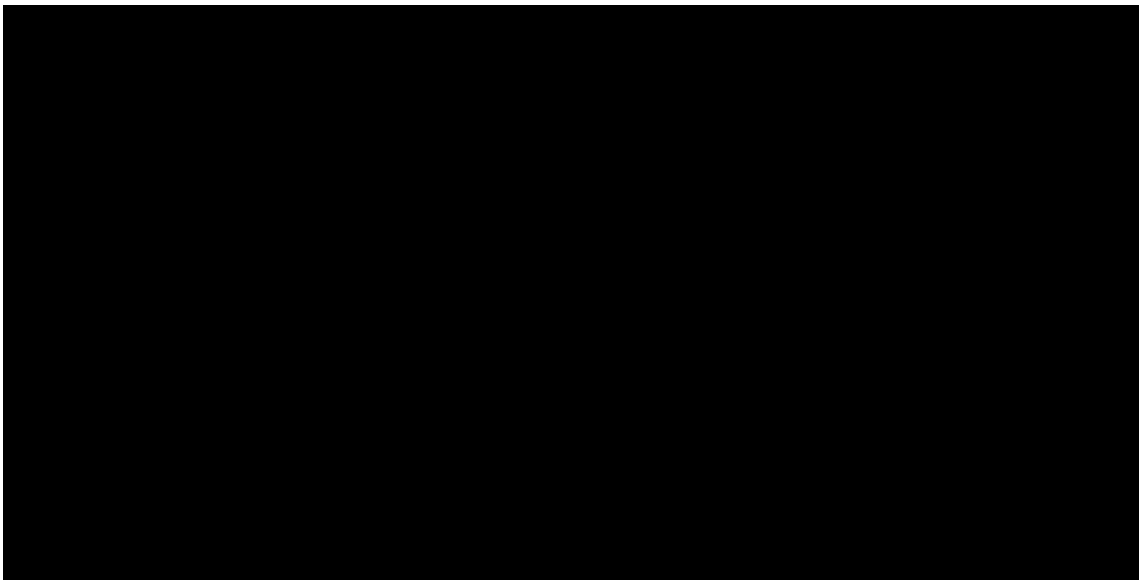


⁸¹¹ *Ibídem.*

región, como el ave del paraíso ave del paraíso – probablemente un ave del paraíso raggiana (*Paradisaea raggiana*), que da nombre a la Bahía Cenderawasih-, un casuario, o la *dasia smaragdina*, un tipo de lagarto de vivos colores, del que se conserva también un boceto.



Fragmento del mural La fauna y la flora (Colección David Rumsey).



Fragmentos del mural La economía (Colección David Rumsey).

En mapa dedicado a *La economía* es menos detallado. En él, sobre un suelo sobre el que se alternan el gris (pequeñas zonas de caza y recolección de subsistencia) y el verde claro (agricultura intensiva con métodos tradicionales al norte de la región) y en cuya costa se advierte la importancia de la pesca, se destacan apenas unos pocos recursos (el cobre y el oro al sur de Nueva Guinea) y productos, como las perlas, el coco y la copra –de gran importancia en la región- y el cultivo de plátanos, además de la misma pesca, representada

aquí con una barca; en su texto, Covarrubias destaca también producción de batata, alimento base en Nueva Guinea.⁸¹²

En el mural de *Las manifestaciones de arte*, Covarrubias reproduce diferentes tipos de piezas con gran detalle, concentrándose en los motivos decorativos, Así, como ejemplo del arte papú reproduce un ejemplo proveniente de la cuenca del Sepik –del que nos dice que es “un escudo ancestral de madera tallada y ennegrecida con humo, pintada en blanco y rosa” y del que se conserva un boceto; para las islas Salomón utilizará un el extremo de un remo, tallado y pintado, proveniente de Nissan y para Fiyi utilizará un ejemplo pintado, un fragmento de la importante *tapa*, “que muestra un simple diseño negro típico sobre tapa blanca”. También incluirá ejemplos de talla, como un pilar tallado de una casa canaca para Nueva Caledonia, una estatua ancestral de Nuevas Hébridas de madera, una máscara de ancestro intrincadamente tallada y decorada de Nueva Irlanda y un escudo de danza con un motivo estilizado de fragata de Trobiand.⁸¹³

En cuanto al mural *Las viviendas nativas*, Covarrubias se decantará por cuatro modelos –aunque gracias a un boceto sabemos que experimentará también con una casa de Nueva Irlanda-, todos ellos realizados con los mismos materiales (madera, bambú, hoja de palma y otras fibras vegetales, pero muy diferentes en su forma. Así, incluirá dos ejemplos de casa de Nueva Guinea, una de tipo abierta y otra elevada –una casa comunal-, con su característico remate bífido, una vivienda de las islas Salomón, con un isleño sentado en su porche y una casa familiar canaca de nueva Caledonia, de planta circular. con su característico remate totémico en la parte superior. Como puede apreciarse en las imágenes que se agregan, estas casas fueron indudablemente copiadas de fotografías.

Por último, en el mural *Los medios de transporte*, Covarrubias incluye dos únicos ejemplos, muy representativos y muy diferentes entre sí, para los que se documentó con abundantes artículos y, seguramente, libros especializados como los de Haddon y Hornell. Así, para Nueva Guinea recurre a un *lakatoi*, de los que nos dice que son “barcos con grandes velas de esteras marrones con los que los papúes de Nueva Guinea para traer sagú y betel” y del que se conserva un boceto casi exacto, y para las Islas Salomón

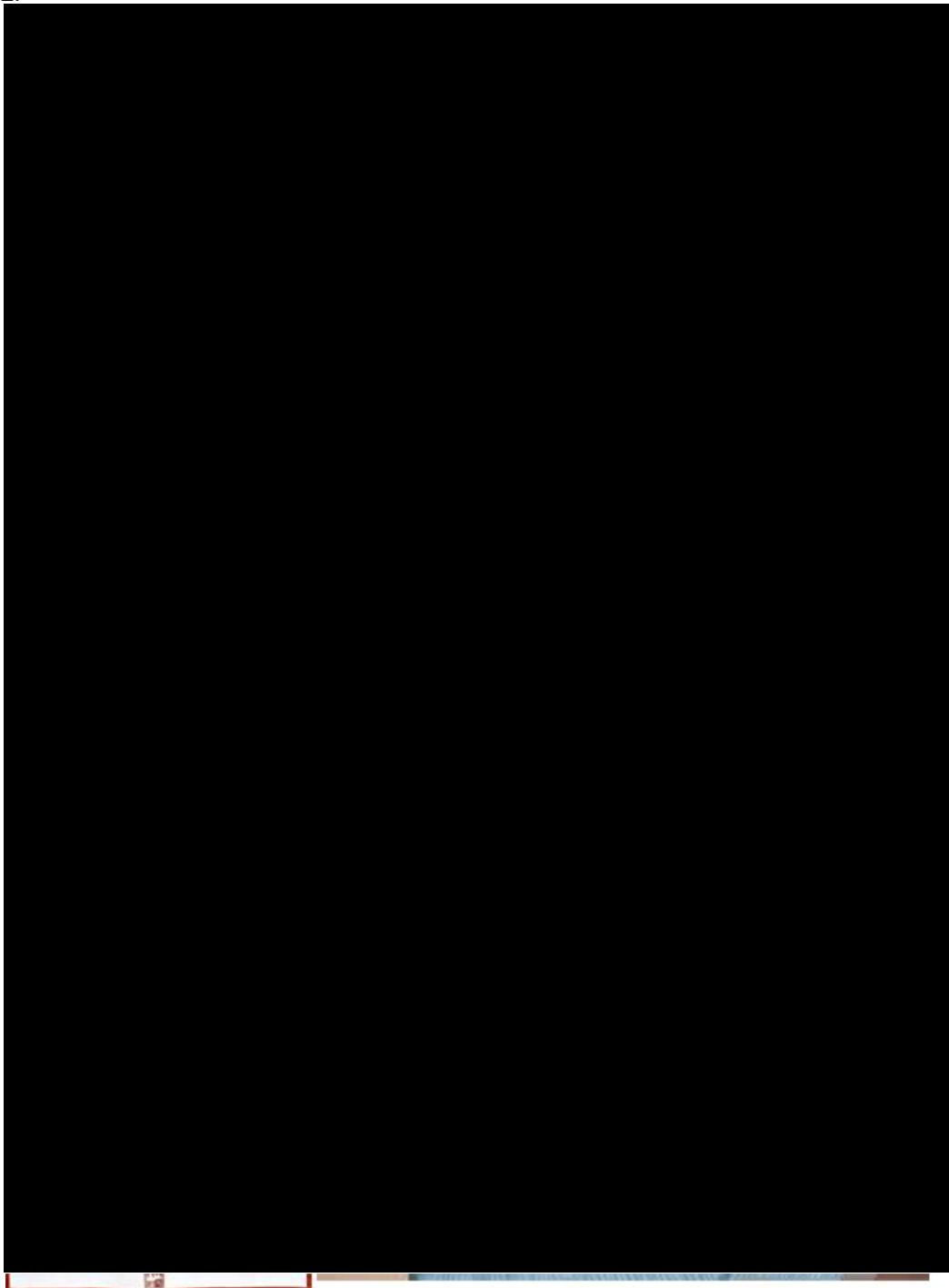


Arriba, Sin título (c.1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, n° 24287); debajo, Sin título (c.1938). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar).

⁸¹² *Ibidem*.

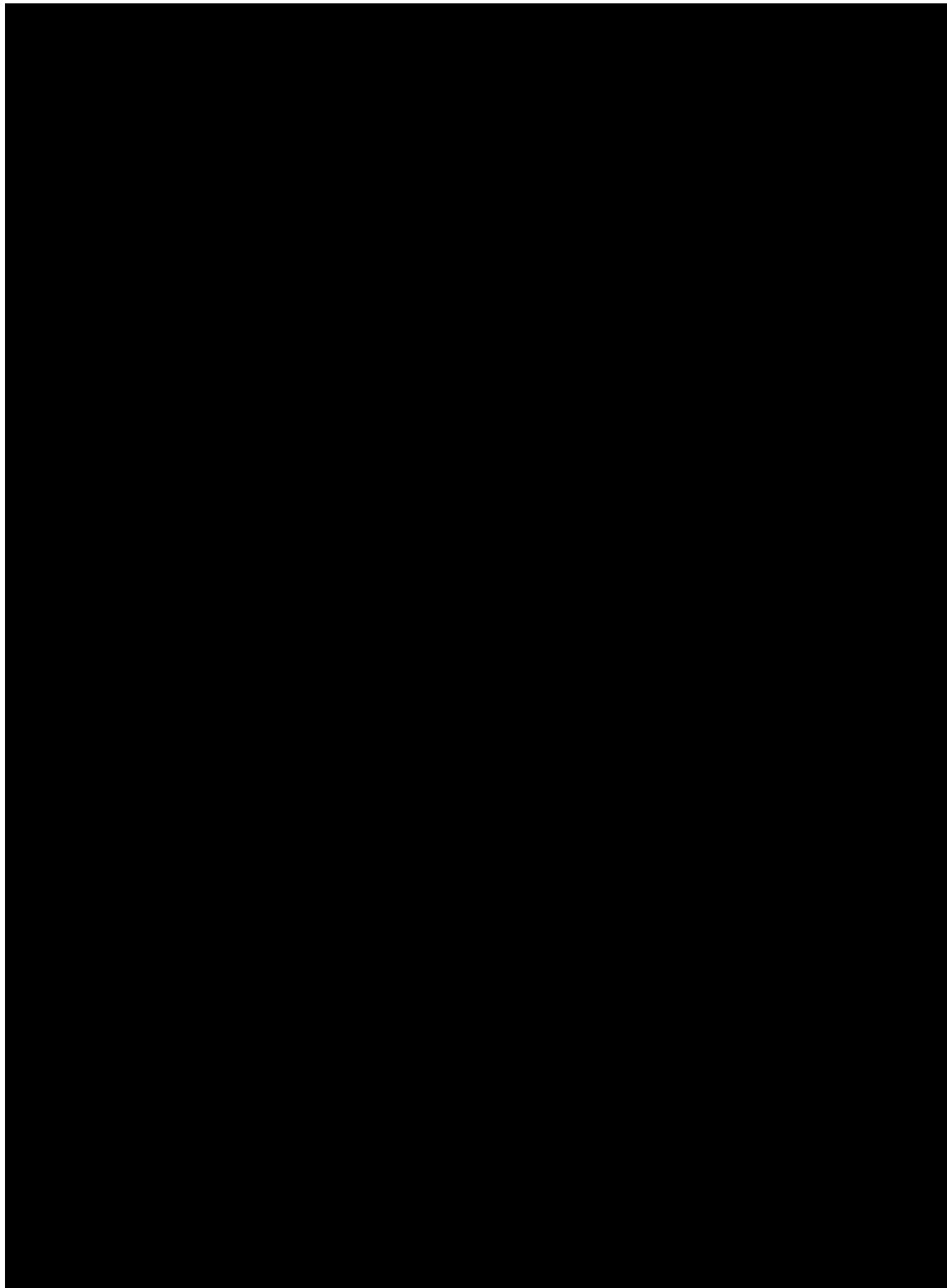
⁸¹³ *Ibidem*.

representa una de sus características “canoas en forma de luna con incrustaciones de madreperla y conchas de cauri”.⁸¹⁴ Por los bocetos conservados, sabemos que también tanteó la idea de incluir un tipo de canoa con batanga sencillo, originario de las islas Santa Cruz.



Arriba, fragmentos del mural Los medios de transporte (Colección David Rumsey); debajo, fragmentos del mural Las manifestaciones de arte (Colección David Rumsey) y Sin título (c.1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, sin numerar).

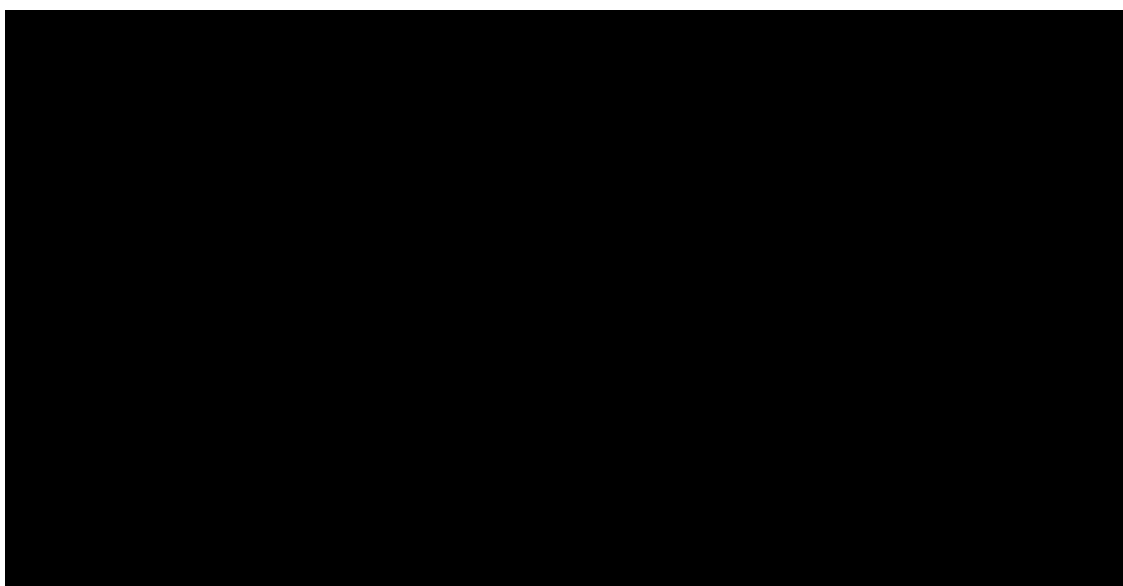
⁸¹⁴ *Ibíd.*



Arriba, Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); Sin título (c.1938). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar) y Sin título (c.1938). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar), y recorte que inspiró a Covarrubias (AMC, sin numerar). En el centro, a la izquierda, Sin título, (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, n° 7420); en el centro, Sin título, (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar) y. a la derecha, Sin título, (c. 1938). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, fragmentos del mural Las viviendas nativas (Colección David Rumsey) y recortes que sirvieron para inspirar a Covarrubias (AMC, sin numerar).

Australia

En el caso de Australia, la representación será más compacta que la que correspondería a una región de su tamaño, pero asimismo interesante y muy documentada. Ya en el mural *Los pueblos*, Covarrubias señala algunas de las principales características de Australia, como las grandes diferencias entre la población aborigen (que sitúa en el tercio norte de la isla), los colonos caucasoides de origen británico asentados en la costa este, y las grandes llanuras desérticas deshabitadas. De la población aborigen australiana, Covarrubias nos dice que es de tipo negroide, y la representa a partir de las imágenes de una pareja de aranda, un grupo del centro-norte de Australia de los que nos dice que son unos de los “pueblos más primitivos de la tierra”,⁸¹⁵ y cuyas efigies y poses indudablemente copió de fotografías.



A la izquierda, fragmento del mural *Los pueblos* (Colección David Rumsey); a la derecha, recorte que inspiró a Covarrubias (AMC, sin numerar).

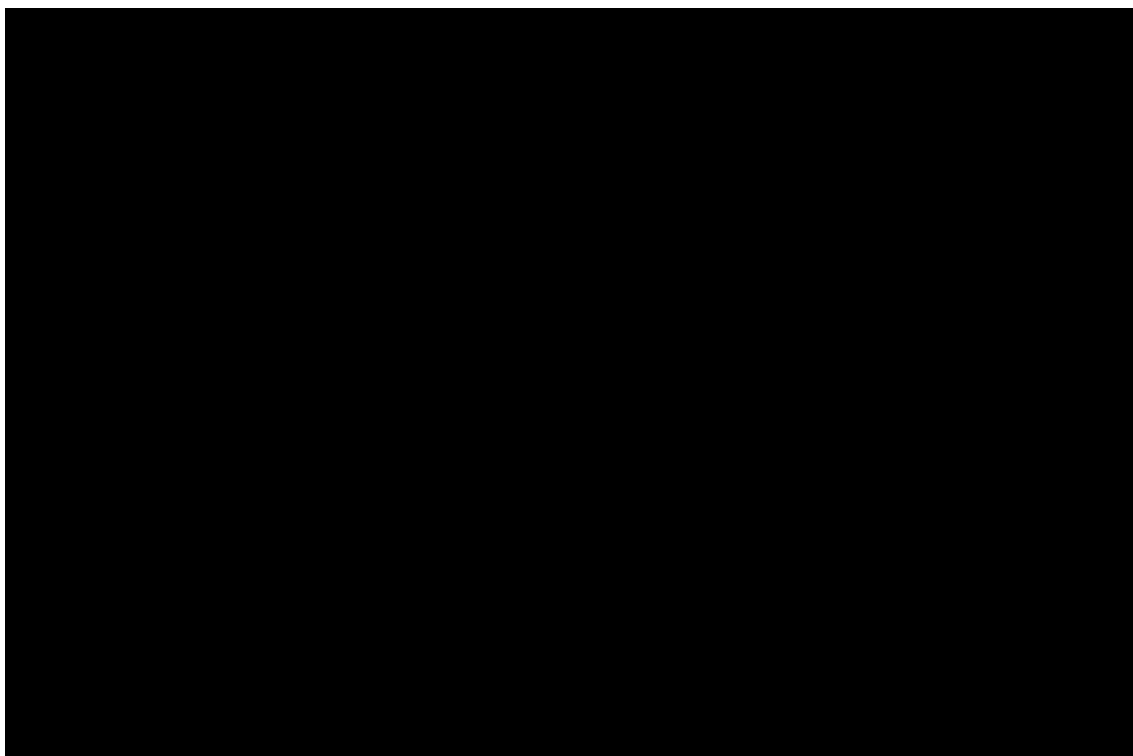
En el caso del mural de *La fauna y la flora*, Covarrubias aprovecha para explayarse en la representación y explicación de las peculiaridades de las especies autóctonas, tan diferentes de las de otros lugares del mundo. Así, sobre la clasificación de colores que tanta veces hemos ya explicado,⁸¹⁶ dispone todo tipo de animales y vegetales, además de representar con gran detalle muchas de las especies animales que pueblan la Gran Barrera de Coral, en el mar que le da nombre. Así, sobre la superficie de la isla, Covarrubias dispone árboles y matorrales bien diversos, como el eucalipto, el *boab* (un tipo de *baobab*) o los *grass-trees* (*xantorroeoideas*).⁸¹⁷ De entre las especies animales, Covarrubias elige dos aves endémicas –el emú y la cacatúa probablemente una *Cacatua galerita*, de la que conservamos un boceto-, pero también dos ejemplos de marsupiales y monotremas, únicos en el mundo y muy representativos de la singularidad australiana. Dentro de los primeros, encontramos a un canguro que porta a su cría en el marsupio, y a un koala que

⁸¹⁵ *Ibídem*.

⁸¹⁶ En Australia, Covarrubias representa múltiples tipos de suelo, desde los bosques más o menos lluviosos y tropicales de la zona de la costa norte y este, hasta los desiertos áridos e inhabitados del centro del país, pasando por enormes extensiones de zonas semidesérticas de matorrales –en color ocre-, sabanas –en amarillo- y zonas secas de chaparral –en color naranja-.

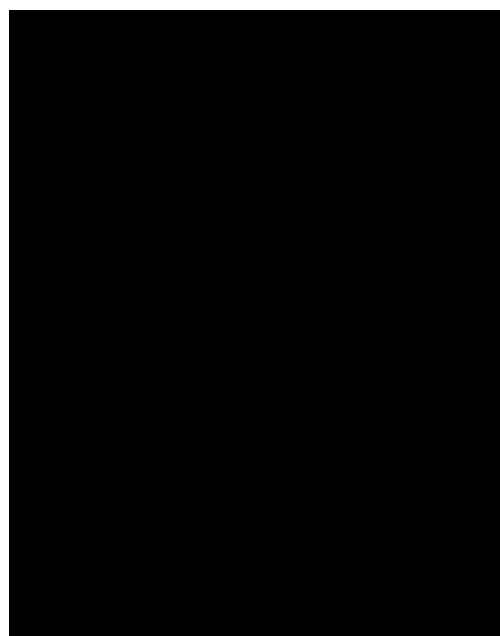
⁸¹⁷ *Ibídem*.

lleva a la suya a la espalda, que define como encantador.⁸¹⁸ Por último, en el caso de los monotremas, que une a partir de sus característicos huevos encontramos una equidna de hocico corto y un ornitorrinco, del que escribe que es el animal más interesante de la región.⁸¹⁹



Fragmento del mural La fauna y la flora (Colección David Rumsey).

En cuanto al mural, *La economía*, Covarrubias realiza una compleja representación de Australia. Como en otros casos, realiza una clasificación del suelo según su uso. Así, buena parte de Australia está ocupada por un suelo de puntos grises sobre fondo blanco, que Covarrubias utiliza para representar a los pueblos sin agricultura ni ganadería, en concreto “simples recolectores de tubérculos, frutas y granos salvajes, como los aborígenes australianos”. Así, en el centro de esta zona (que ocupa el norte, los desiertos centrales, y el sur de la costa este), el autor representa, iconográficamente, a un cazador aborígen australiano arrodillado, que porta lanza y junto al cual se dispone el característico boomerang. La mayoría del resto del país está ocupado por terrenos dedicados a ranchos y a la ganadería intensiva, especialmente dedicada a la

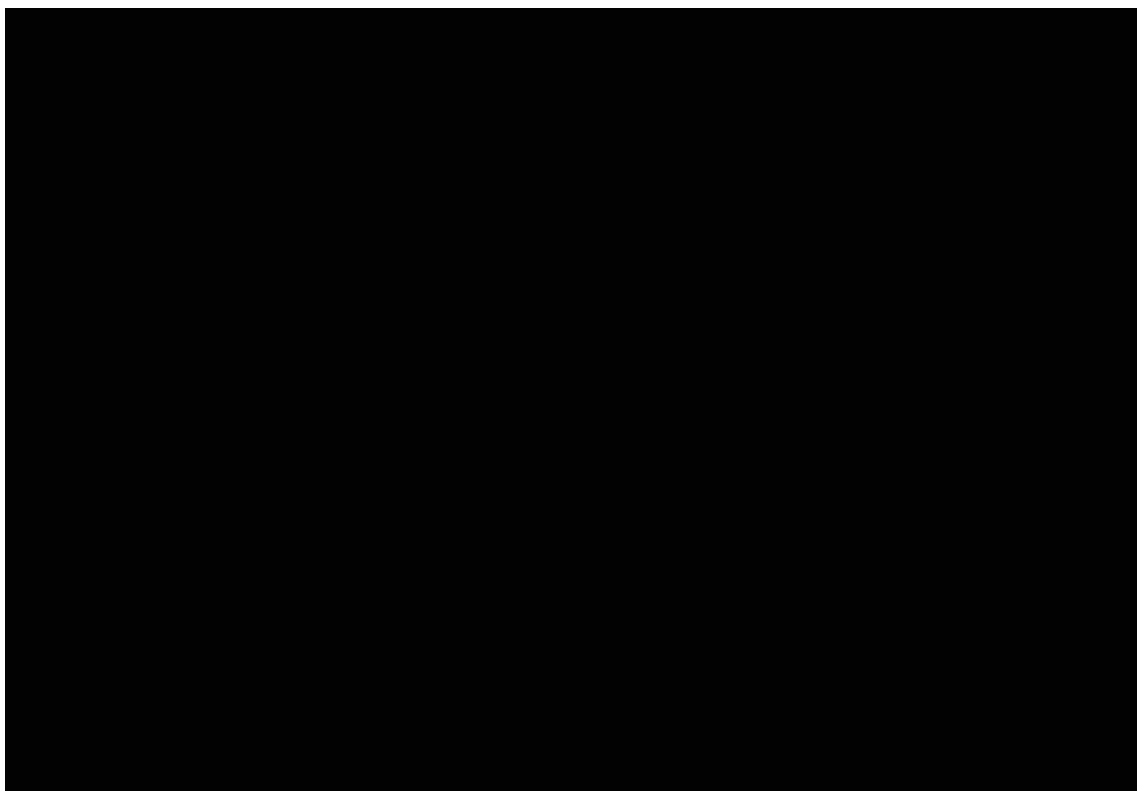


Sin título (c. 1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 496).

⁸¹⁸ *Ibidem.*

⁸¹⁹ *Ibidem.*

producción de leche –en color ocre-; por ello, no es extraño que Covarrubias coloque abundantes representaciones de ovejas y vacas –una de ellas, siendo ordeñada- a lo largo de toda esta zona, además de una botella de leche, que representa esta importante producción. Otras zonas del país aparecen como dedicadas a los cultivos que enfocados a la exportación –en verde- (de los que Covarrubias menciona, iconográficamente, la caña de azúcar, el maíz, el arroz, el algodón y el trigo) o son consideradas con áreas fuertemente industrializadas (las zonas rojo en torno a las ciudades de Sídney, Brisbane y Melbourne).⁸²⁰ Covarrubias completa su representación haciendo referencia a los abundantes recursos naturales de la región, como el cobre, el oro, el hierro, el carbón, hojalata, plomo, plata y ópalo, los cuales destaca iconográficamente, además de a la pesca intensiva en la zona costera y el comercio marítimo a gran escala, representando por un carguero.

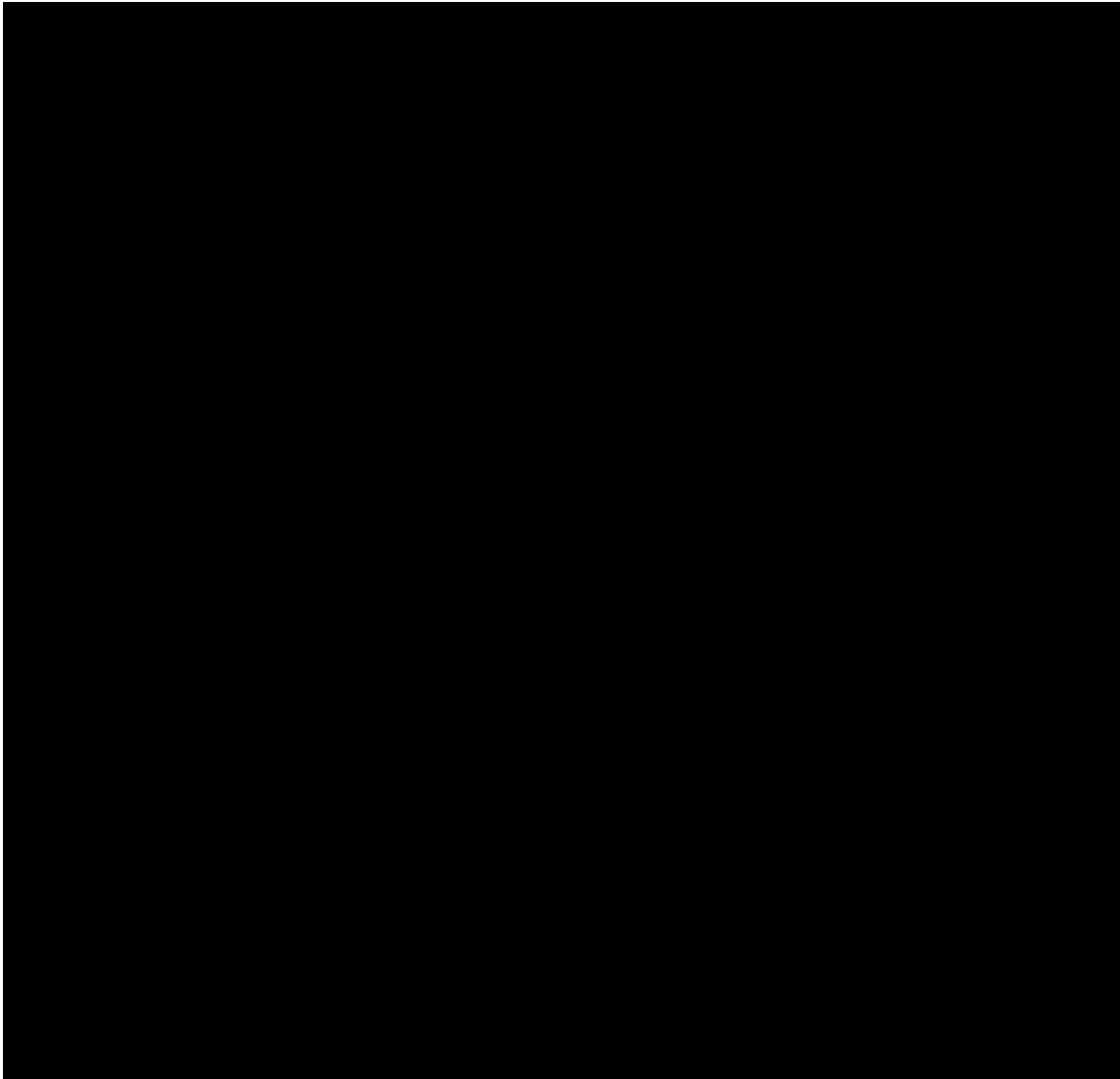


Fragmento del mural La economía (Colección David Rumsey).

En el caso del mural *Las manifestaciones de arte*, Covarrubias escoge dos piezas para representar el arte australiano aborigen: un “primitivo” escudo pintado y una pictografía procedente de una cueva cercana al río Glenelg, de la que se conserva también un boceto.⁸²¹ Por otro lado, en el mural *Las viviendas nativas*, Covarrubias representó un único tipo de vivienda: se trata de refugio propio de los aborígenes australianos, del que nos dice que tiene forma de colmena y está hecho de corteza y hojas, y en cuyo interior dispone a un aborigen anciano. Del mismo se conserva un detallado boceto, y sabemos que se trata de un ejemplo que fue copiado de una fotografía tomada en 1920 por Herbert Basedow en una de sus célebres expediciones.

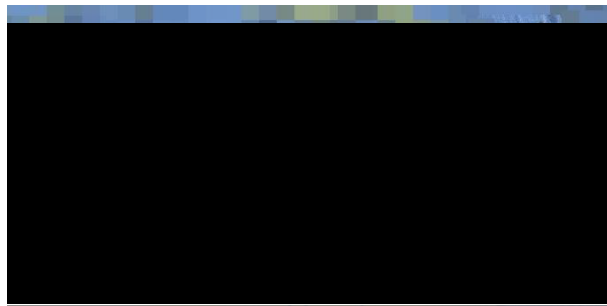
⁸²⁰ *Ibidem.*

⁸²¹ *Ibidem.*



Arriba, a la izquierda, fragmento del mural *Las manifestaciones de arte* (Colección David Rumsey); a la derecha, *Sin título* (c. 1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 2916). Debajo, fragmento del mural *Las viviendas nativas* (Colección David Rumsey); a la derecha, *Sin título* (c. 1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, sin numerar).

Por último, en el mural *Los medios de transporte*, Covarrubias destacará dos elementos asociados a Australia: por una parte, unas huellas humanas nos indican que el único medio de desplazamiento de los aborígenes australianos fue, por largo tiempo, a pie, y, por otra, en la zona de la costa norte aparece una “elemental piragua con batanga de los aborígenes australianos de Cape York”,⁸²² uno de los cuales aparece sobre ella, manejándola.

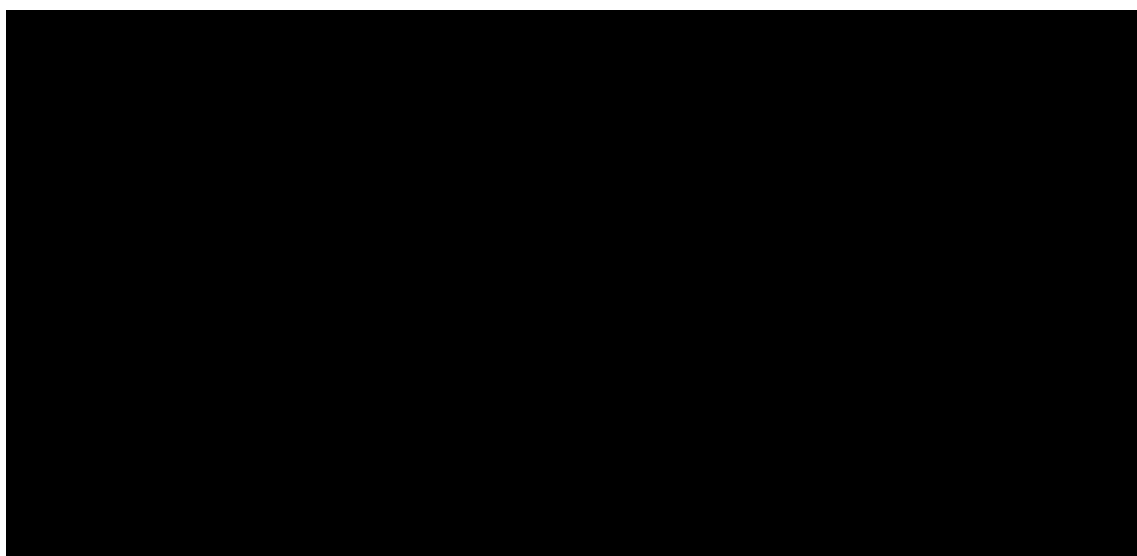


Fragmento del mural Los medios de transporte (Colección David Rumsey).

⁸²² *Ibídem.*

Polinesia

Por último, la macrorregión de la Polinesia también estuvo representada en los mapas murales de una forma amplia y variada. Para el mural *Los pueblos*, Covarrubias representó a la población de este lugar del mundo “únicamente” como polinesios (de los que nos dice, en la introducción de su texto, que contienen rasgos de las razas mongoloide, negroide y caucasoide), sobre un suelo naranja; también utilizó suelo claro en parte de Nueva Zelanda, para referirse a los colonos caucásicos de la región. Además de incluir nominalmente a tonganos y rarotonganos, Covarrubias utilizó siete representaciones icónicas para describir a los habitantes de la región. Así, tres de ellas son representaciones femeninas: una nadadora tahitiana (de la que Covarrubias nos dice que es demasiado conocida como para necesitar descripción), una “harapienta isleña de la Isla de Pascua que lleva un vestido Mother Hubbard”⁸²³ –muy modesta-, que contrasta con la “*Tau Pau* samoana, la anfitriona elaboradamente vestida de una festividad samoana”,⁸²⁴ indudablemente elaborada a partir de una fotografía.



A la izquierda, recorte con taupou samoana (AMC, sin numerar); a la derecha, ilustraciones de Typee (1935) realizadas por Covarrubias.

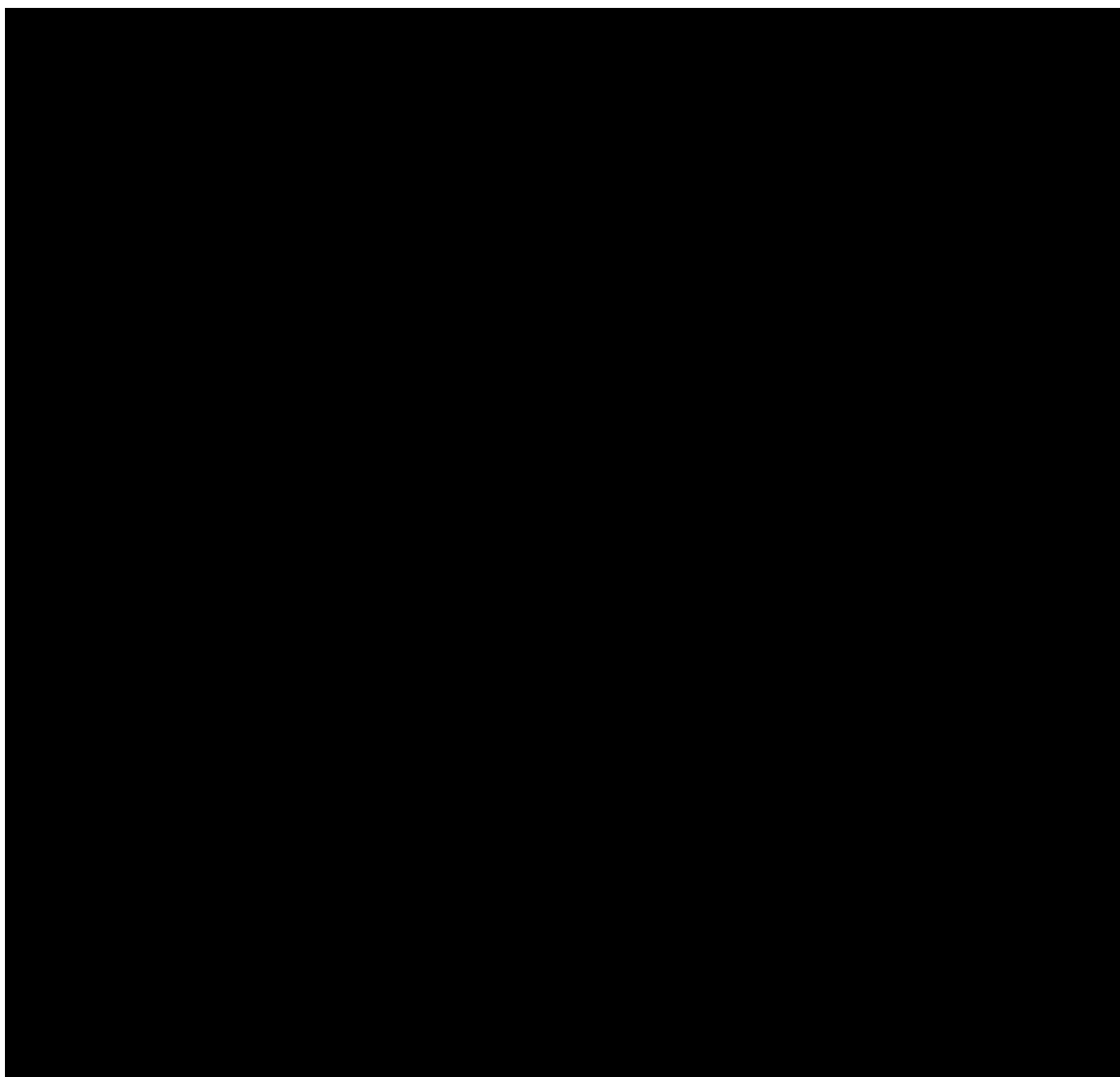
La selección masculina está representada por anciano marquesano que lleva una corona de hojas, del que Covarrubias nos dice que es un “remanente de la extinta raza de los caníbales románticos descritos por Herman Melville en su famoso *Typee*;⁸²⁵ de hecho, Covarrubias reutiliza esta ilustración de las que realizó para su versión de la obra de Melville, publicada apenas unos años antes; lo mismo sucede con el joven que porta plátanos y cocos con una pinga, reutilizado del libro, aunque aquí es representado como mangarevense (“de uno de los innumerables atolones de cola del grupo Tuamotu”, nos

⁸²³ Con “vestido Mother Hubbard” se conoce un tipo de túnica ancha de manga larga y cuello alto –en muchas ocasiones, blanca-, que los misioneros cristianos introdujeron en muchas partes de Oceanía para acabar con la semi-desnudez anterior. La prenda, que recibe diferentes nombres y variaciones en cada región, todavía se usa solo que de una forma muy alterada.

⁸²⁴ *Tau Pau* (más habitualmente escrito como *taupou* o *taupo*) es una palabra samoana que describe a las anfitrionas encargadas de las recepciones formales y del entretenimiento de los visitantes, elegidas por los jefes entre las jóvenes de su linaje. Por ello, es habitual que porten tocados, como en este caso, propios de la realeza samoana.

⁸²⁵ *Ibidem*.

advierte el autor). Más interesantes son las representaciones del hawaiano, “representado por la imagen tradicional del rey Kamehameha, vestido con una rica capa y yelmo de mosaico de plumas”⁸²⁶ y del guerrero maorí, que lleva un *mere* y que se encuentra realizando una *haka*, que Covarrubias describe como “una danza de guerra que consiste en ejercicios rítmicos enfatizados por saltos, gritos, y atemorizantes gestos faciales, como poner los ojos en blanco, sacar la lengua, etc.”.⁸²⁷



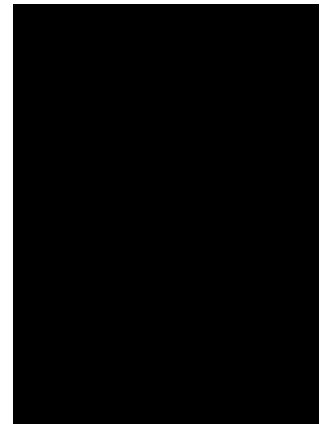
Arriba y debajo a la izquierda, fragmentos del mural Los pueblos (Colección David Rumsey); debajo, a la derecha, Sin título (c. 1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 25880).

Debido a la extensión del territorio y al pequeño tamaño de las islas, en el mapa de *La fauna y la flora*, los principales elementos representados serán propios del océano, aunque en su texto, Covarrubias menciona “las palmeras cocoteras, franchipanes y árboles de

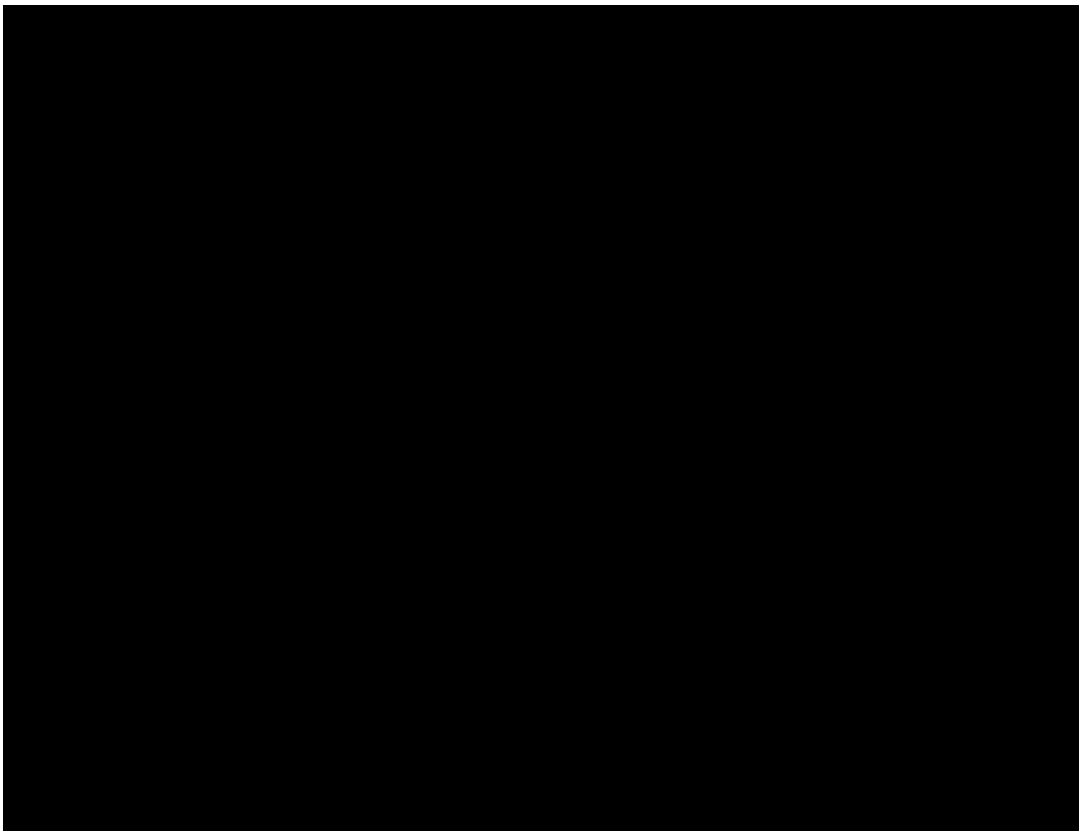
⁸²⁶ Se refiere indudablemente al rey Kamehameha I, también conocido como Kamehameha El Grande (1758-1819), que conquistó y unificó las islas de Hawái, estableciendo formalmente el Reino de Hawái en 1810. Gracias a sus habilidades diplomáticas, consiguió que el reino se mantuviera independiente hasta finales del siglo XIX.

⁸²⁷ *Ibidem*.

pándanus de los atolones polinesios”. Así, incluye numerosas representaciones iconográficas en la región, como peces (tiburones, peces voladores, varias especies tropicales...), mamíferos (marsopas, la ballena azul), aves (gaviotas, albatros, fragatas...), pero también algunas especies endémicas; así, incluye entre sus elegidos a “la llamada almeja gigante antropófaga de las vecindades de las islas Fiyi, conocida por haberse cerrado sobre los miembros de los buscadores de perlas, ahogándoles”, y un gran cangrejo en una playa de Fiyi; seguramente se trate de una *Thalassina*, un tipo de crustáceo utilizado en la gastronomía de la región. En el caso de Nueva Zelanda, Covarrubias sí se ocupa de significar el suelo de la isla, representando los diferentes ecosistemas de la misma. En su texto, en el que indica que “la mayor parte (...) está también cubierta de vegetación caducifolia”, también menciona que es el hogar de dos animales únicos, que representa iconográficamente en el mural: el kiwi “un ave extraña que parece haber sido diseñada por un dibujante de cómic americano” y el “tautara o lagarto *sphenodon*, un remanente de la fauna paleozoica, con huellas de un tercer ojo en la parte alta de su cabeza”.⁸²⁸

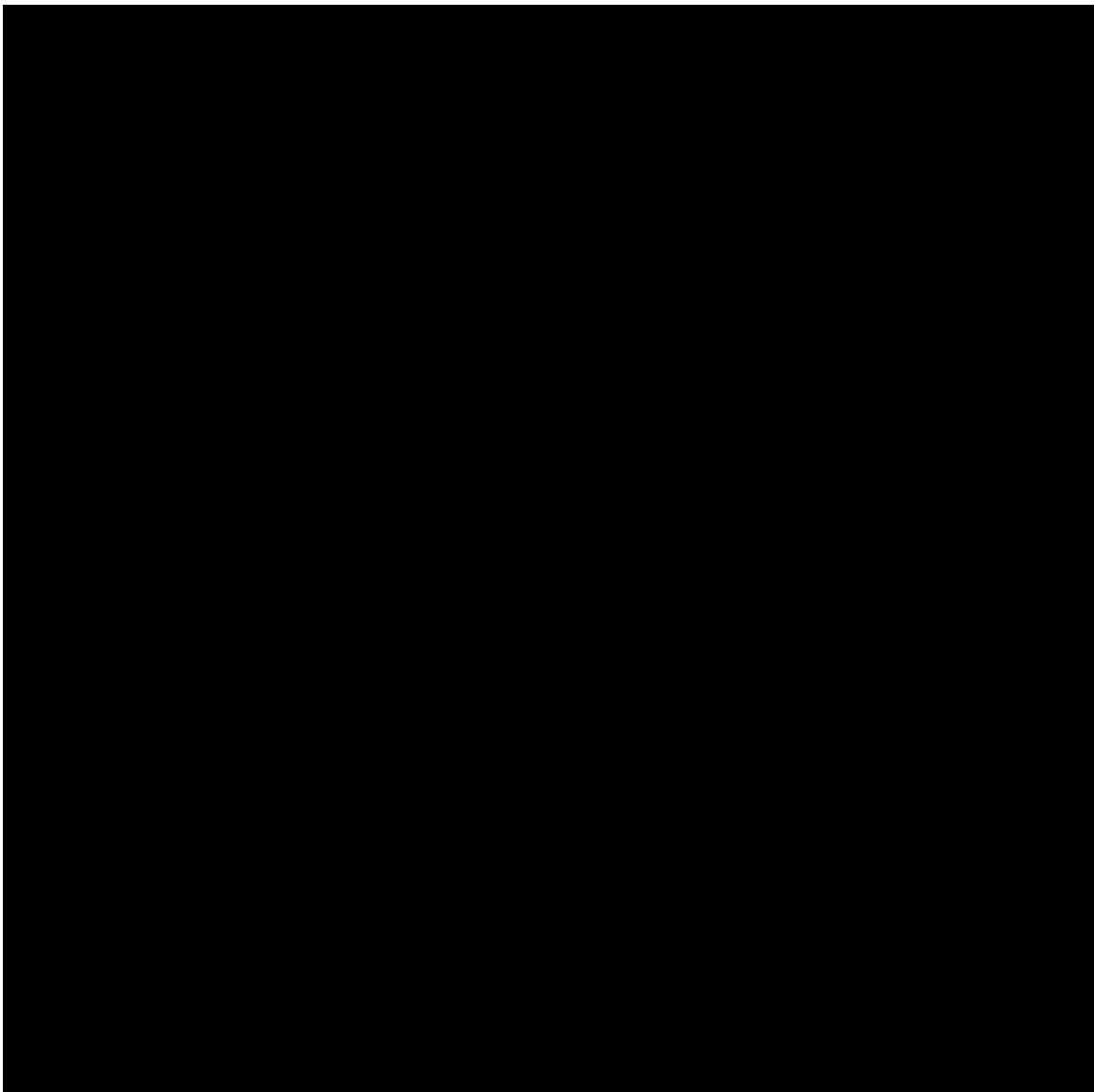


Fragmento del mural La fauna y la flora (Colección David Rumsey).



Arriba, Sin título (c. 1938). Lápidos de colores sobre papel (AMC, n° 506, por ambas caras). Debajo, a la izquierda, Sin título (c. 1938). Lápidos de colores sobre papel (AMC, n° 521); a la derecha, Sin título (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, n° 515).

⁸²⁸ *Ibidem*. En realidad, el nombre correcto es tuatara, que significa “espalda espinosa” en maorí.



Fragmento del mural La fauna y la flora (Colección David Rumsey).

En el mural dedicado a *La economía*, con el color azul oscuro Covarrubias destacará la importancia de la pesca intensiva en las proximidades de las islas –llega, incluso, a representar a un pescador con red, haciendo así alusión a los métodos tradicionales-, destacando iconográficamente tanto la misma pesca como la recolección y producción de perlas. En cuanto al suelo de las islas, a pesar de limitado, Covarrubias lo representó como propio de agricultores sedentarios rudimentarios de subsistencia –en verde amarillento-, advirtiéndonos de la abundante producción alimentaria de la macrorregión, en la que destaca iconográficamente las palmeras y sus derivados, como los cocos y la copra, además del taro, el fruto del árbol del pan y la caña de azúcar; en cuanto a los animales domésticos, representa únicamente al cerdo, representado a una madre recostada alimentando a sus crías. En su texto, Covarrubias también destaca la producción masiva destinada a la exportación que se realizaba en Hawái,⁸²⁹ señalando como productos

⁸²⁹ *Ibidem.*

principales la caña de azúcar y la piña; la idea de la exportación se ve reforzada por el enorme carguero que se dirige a las islas. El mismo aparece cercano a Nueva Zelanda, cuya clasificación económica resulta completamente diversa. Así, el país aparece representado entre zonas de puntos grises sobre fondo blanco (sin agricultura ni ganadería) y zonas en ocre, dedicadas a ranchos y a la ganadería intensiva,⁸³⁰ por lo que Covarrubias incluye representaciones iconográficas de una oveja, una vaca y de la misma leche. Además, se destacan en rojo las áreas fuertemente industrializadas en torno a Wellington y Dunedin y también los recursos naturales de la región, que corresponden al carbón, al oro y a la pesca intensiva en la zona costera.

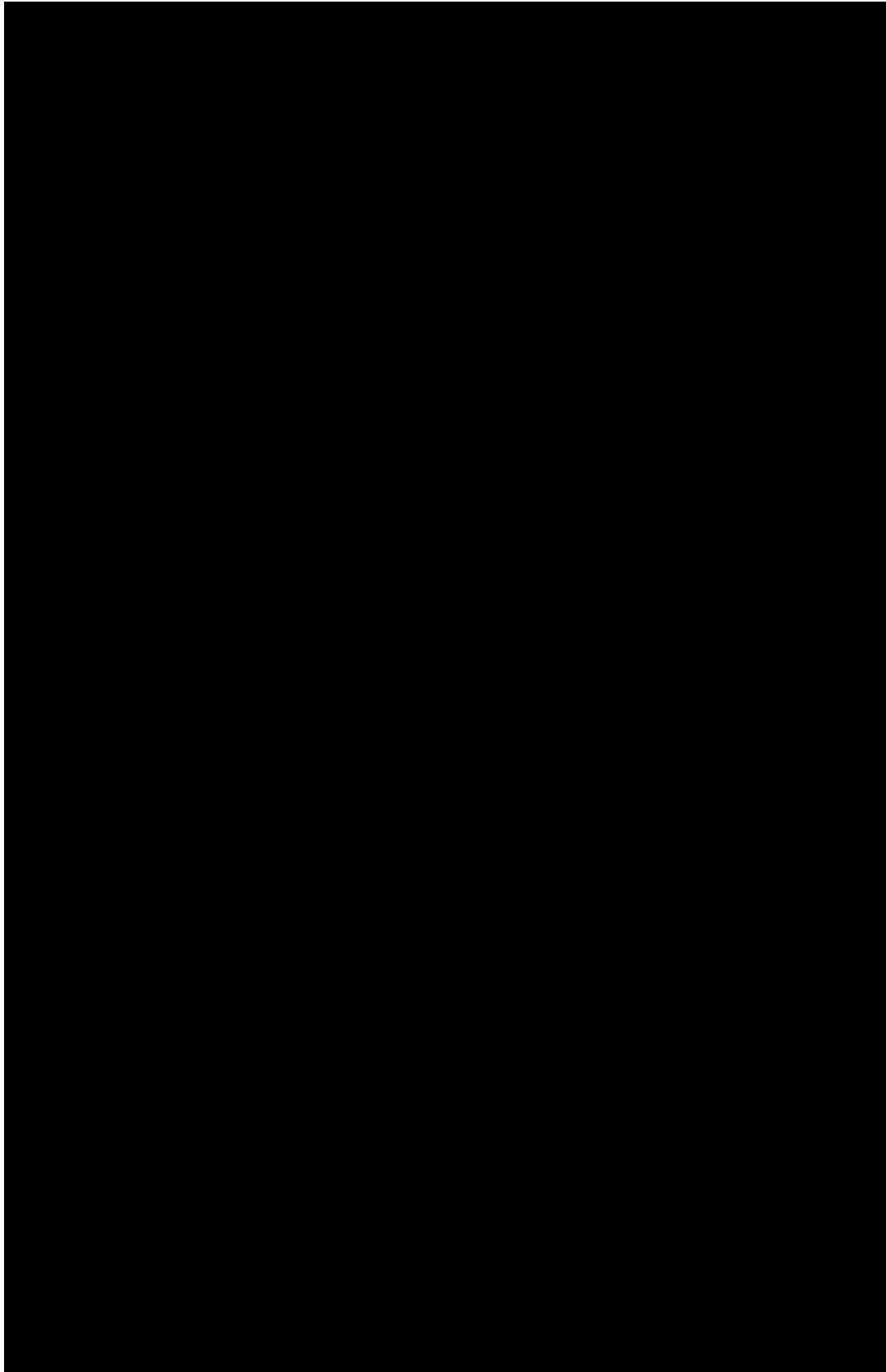


Fragmento del mural La economía (Colección David Rumsey).



Fragmento del mural La economía (Colección David Rumsey).

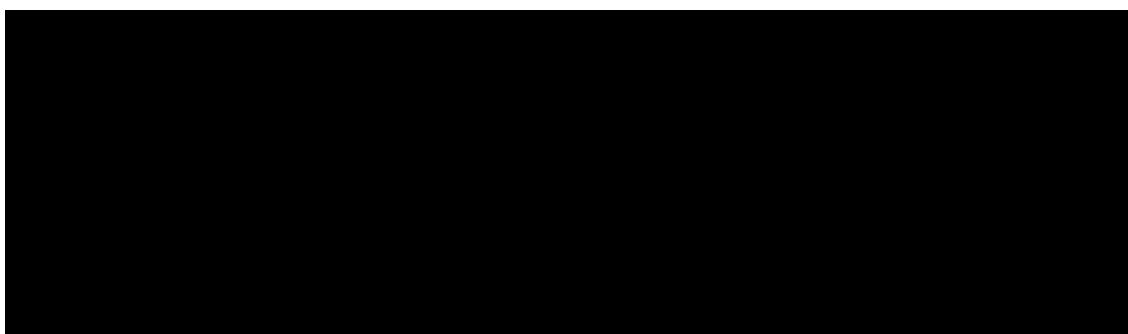
⁸³⁰ *Ibidem.*



Arriba, fragmento del mural Las manifestaciones de arte (Colección David Rumsey). En el centro, a la izquierda, Sin título (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, n^a 25977); en el centro, Sin título (c. 1938). Lápiz

sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, n° 28652). Debajo, a la izquierda, fragmentos del mural *Las manifestaciones de arte* (Colección David Rumsey); en el centro, Sin título (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, n° 2597); a la derecha, recorte de talla maorí en el que seguramente se inspiró Covarrubias (AMC, sin numerar).

En el mural *Las representaciones de arte*, Covarrubias vuelve a hacer gala de su capacidad de selección y reproducción, presentando piezas reales que harían que este desaparecido mural fuera especialmente valorado dentro de la naciente cultura *tiki*, como tendremos ocasión de ver en un próximo apartado. Covarrubias dedicó la mayoría de sus representaciones a tallas y esculturas, aunque para representar el arte samoano incluyó un diseño de tapa coloreada, pintada en marrón, negro y crema, tejido del que nos dice que está “generalizado en el área del Pacífico, extendiéndose hasta el interior de Sudamérica”. También incluyó varios ejemplos de esculturas en piedra (un *tiki* marquesano, del que nos dice que es “una estatua memorial ancestral de lava volcánica” y un *moai* rapanui) y madera (una talla monumental en madera y madreperla maorí, de la que nos dice que se conserva en el Museo de Auckland y que representa a Hei-Tiki, “Un antiguo Taria-Nui “orejas grandes”, un dios de la pesca, de madera tallada, de la isla de Rarotonga, del grupo Harvey o Cook”, y una “antigua imagen de madera, ahora en el Museo Británico, del dios del mar Tangaroa Upaowahu, dando a luz a dioses y hombres, de la isla de Rurutu, una del grupo Tubuai o Austral”), pero presenta también atención al arte de los mosaicos de plumas –del que nos dice que está extendido desde el este de Nueva Guinea hasta California y Perú-, a partir de una imagen del dios hawaiano Kukailimoku, hecha de un mosaico de plumas sobre una estructura de cestería. Los mosaicos de plumas están extendidos al Este de Nueva Guinea y reaparecen, bastante curiosamente en la costa de California entre los indios pomo y más allá de México, tan lejos como en Perú”.⁸³¹



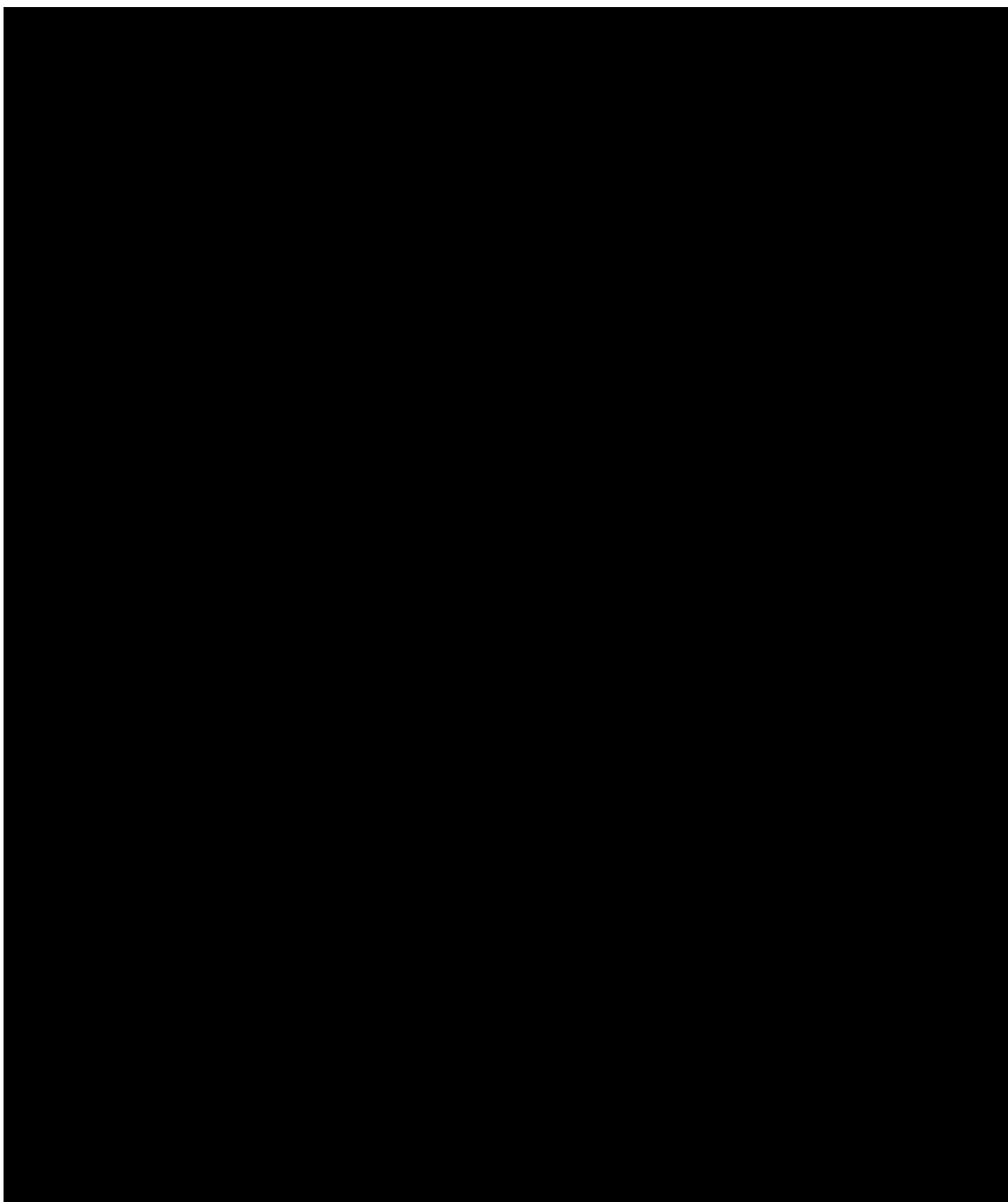
Recortes fotográficos que sirvieron de inspiración a Covarrubias (AMC, sin numerar).

En el mural *Las viviendas nativas*, Covarrubias también incluye una buena cantidad de representaciones icónicas. Así, Covarrubias entenderá las islas del Pacífico como lugar de dos tipos de viviendas; por un lado, las grandes casas comunales de madera, como las *wharenui* neozelandesas, de las que nos dice que son “casas elaboradamente talladas de los maoríes de Nueva Zelanda”; por otro lado, el tipo de casa que define como típica del Pacífico tropical, con techos de hoja de palma, paredes de madera, bambú o esteras.⁸³² De esta categoría incluye numerosos ejemplos –indudablemente, todos ellos copiados de fotografías-, como las casas fiyiana y marquesana (con tejado a dos aguas y levantadas sobre basamento de piedra), las hawaianas y tahitianas (más básicas y a ras de suelo) y

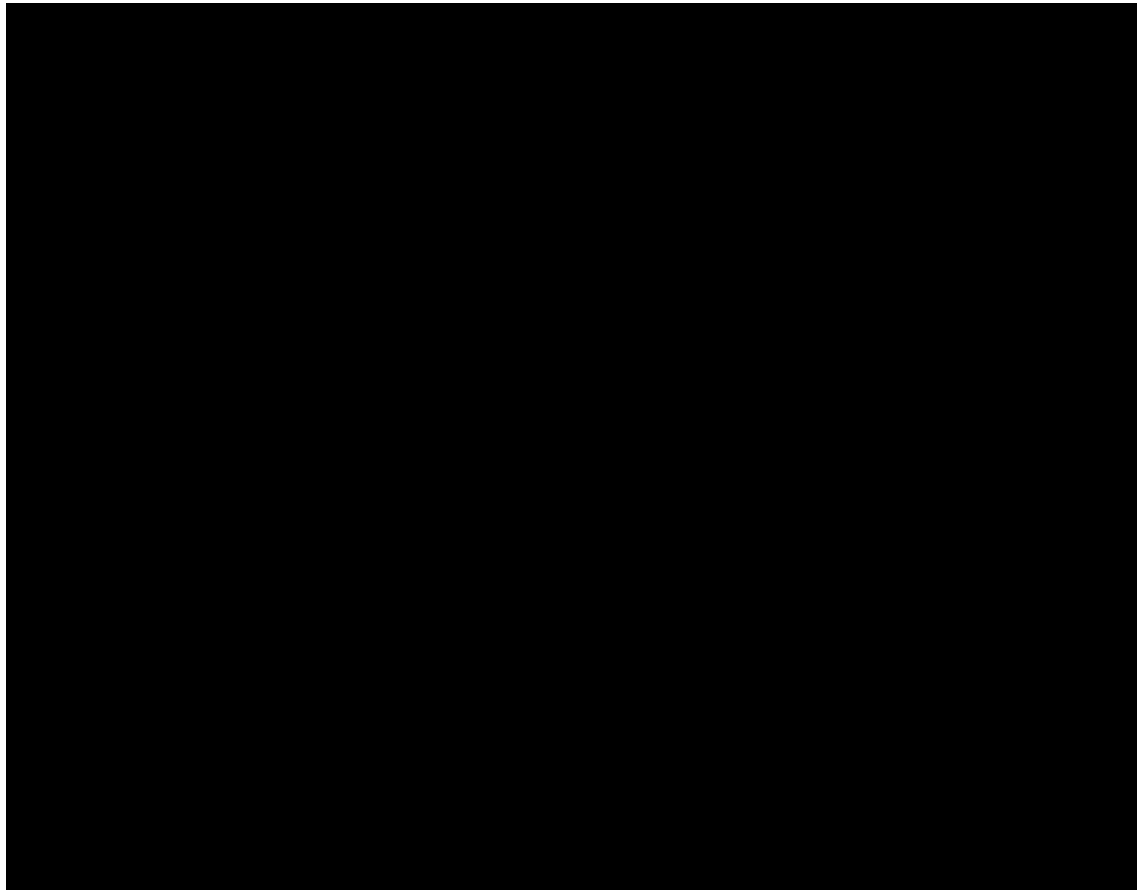
⁸³¹ *Ibidem*.

⁸³² *Ibidem*.

las peculiares *fale* samoanas, habitualmente de planta redonda y levantadas sobre postes de madera que quedan abiertos.



Arriba y en el centro, fragmentos del mural Las viviendas nativas (Colección David Rumsey). Debajo, a la izquierda, Sin título (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, n° 7419); a la derecha, Sin título (c. 1938). Lápices de colores sobre papel (AMC, sin numerar).

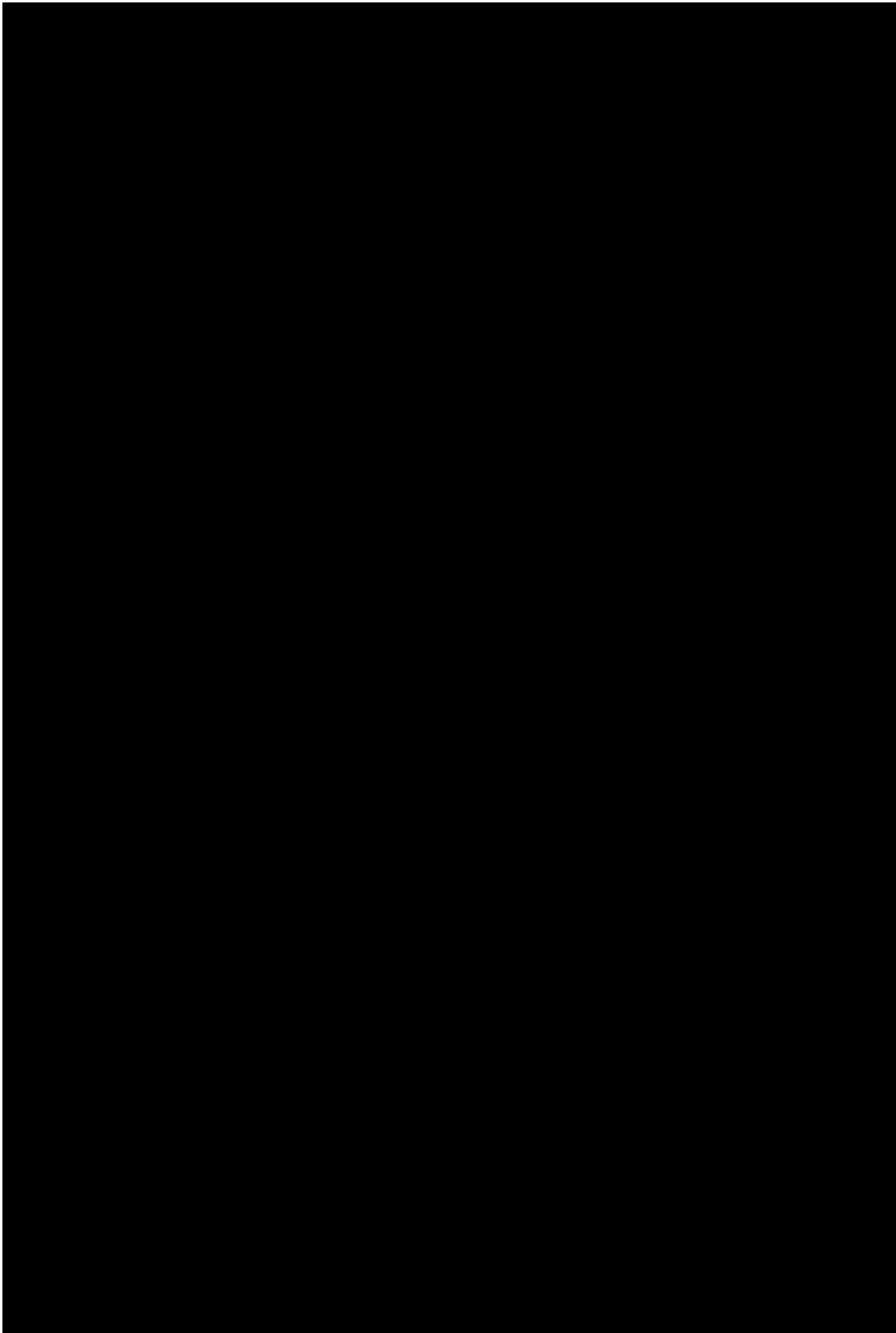


Arriba, a la izquierda, Sin título (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, n° 7413); en el centro, Sin título (c. 1938). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, Sin título (c. 1938). Tinta sobre papel (AMC, n° 7419); a la derecha, Sin título (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, n° 25873).

En cuanto a las embarcaciones polinesias, Covarrubias sintió un gran respeto y admiración por las mismas, tal como demuestra en el mural *Los medios de transporte*. En su texto, Covarrubias advierte que “Los mejores navegantes de todos, considerando el nivel de su cultura material, fueron los polinesios, que viajaron miles de millas de isla a isla, guiados únicamente por su infalible instinto y toscos esquemas de las islas y de las estrellas para navegar de noche”. Entre las embarcaciones Covarrubias incluyó diversos tipos, tanto de propulsión humana como a vela –aunque lo habitual es que se combinaran las dos-, tamaños y usos. Así, Covarrubias incluyó como ejemplos las enormes canoas de guerra maoríes (*waka-pitau*) y marquesanas, así de las ligeras y veloces canoas de los hawaianos –pequeñas- y las “grandes canoas dobles, como las de los tonganos y tahitianos; sus “Va’a motu”, con velas verticales de manta que asombraron al Capitán Cook”.⁸³³ Además, aunque este no figura en el texto, también incluye un *thamakau*⁸³⁴ en Fiyi, en este caso pequeño, pero que podían alcanzar un gran tamaño. De la mayoría de estas embarcaciones se conservan numerosos ejemplos.

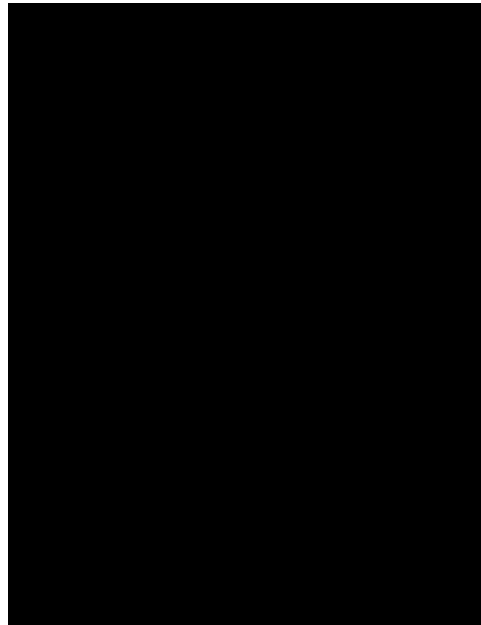
⁸³³ Ibídem.

⁸³⁴El *thamakau* es un tipo de canoa polinesia con una vela muy característica, sostenida entre dos perchas, propio de Fiyi, que se usaba para el desplazamiento entre islas. Algunos de los modelos más elaborados podían llevar a medir 50 metros.



Arriba, y en el centro, a la izquierda, fragmentos del mural Los medios de transporte (Colección David Rumsey). En el centro, a la derecha, Sin título (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, Sin título (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c. 1938). Lápiz sobre papel (AMC, n° 25878).

Como era previsible, los murales alcanzaron un gran éxito y fueron uno de los logros más celebrados de la exposición, generando estupendas reseñas en varias publicaciones. Así, *Life* publicaba que “la frescura y belleza de estos mapas, pintados en colores “tipo fresco” con un nuevo acetato aglutinante, ha sido igualada por su valor como educadores visuales”.⁸³⁵ Además de buena parte de los diecisiete millones de personas que visitaron la exposición, muchos otros pudieron disfrutar de los murales durante los años siguientes a su realización. Debido al éxito de los mismos, en 1940 se realizó una edición limitada en papel con reproducciones muy detalladas de los murales, que incluía un prólogo en el que Covarrubias ofrecía ciertas explicaciones y consideraciones sobre la leyenda de los mapas y, en ocasiones, sobre los motivos de elección de unos determinados elementos.⁸³⁶ Esta edición, además de ser muy apreciada por coleccionistas por su enorme detalle y calidad, sería especialmente valiosa, y fuente necesaria para estudiar los murales al completo, especialmente si tenemos en cuenta que uno de los murales se encuentra en paradero desconocido- como por el texto del propio Covarrubias.



Covarrubias, sonriente, ante el mural de La fauna y la flora (fotografía publicada en *Life*, 1939).

Con el cierre de la exposición, los murales fueron prestados para su exhibición al Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, y, tan pronto como en enero de 1941, los mapas fueron instalados en el gran vestíbulo del edificio principal, quedando a la vista del medio millón de personas que visitaban anualmente el museo. Pero, al dejar la Pacific House de organizar actividades, estos fueron siendo cada vez más desatendidos. El museo intentaría comprarlos, pero una de las cláusulas que se les imponían era la de exponer estas piezas de manera permanente, algo que contradecía su propia normativa. Viendo que la venta era imposible, Leslie Van Ness –quien había tratado mucho a Covarrubias y era, a la sazón, presidenta de la inactiva Pacific House-, ordenó la vuelta de los murales a San Francisco en 1958. Es en este momento cuando uno de los murales –que para aquel entonces llevaban cinco años desmontados en un almacén-, *Las manifestaciones de arte*, desaparece. Todavía no se ha dirimido si esta desaparición o sustracción se produjo en los mismos almacenes del museo, algo que parece difícil según Anaya, ya que el encargado de la tarea era René D’Harnoncourt, que tenía un gran aprecio por la obra y la persona de Covarrubias, o, más probablemente, en el envío y recepción para ser instalado en el Ferry Building del embarcadero de San Francisco, adonde llegarían en abril de 1959. Los murales estaría expuestos hasta en el Ferry Building hasta 2001, cuando debieron descolgarse para una reforma del edificio y fueron puestos a resguardo en un almacén de Treasure Island.⁸³⁷ A partir de entonces, los cinco murales que quedan han permanecido

⁸³⁵ “The freshness and beauty of these maps, painted in fresco-like colors with a new acetate binder, was equaled by their value as visual educators.” “ART”, *Time*, 6 de marzo de 1939, p. 24.

⁸³⁶ El texto estuvo asesorado por Carl O. Sauer y Alfred L. Kroeber. Aunque este texto ha sido traducido al español, para nuestro estudio hemos preferido utilizar el texto original en inglés.

⁸³⁷ Anaya Dávila Garibi, Graciela, y de María y Campos, Alfonso, *Covarrubias: esplendor del Pacífico*, op. cit., p. 22.

en el mismo, aunque han sido exhibidos en algunas exposiciones temporales en México y en Estados Unidos.

Como hemos podido ver, estos murales son unas de las obras más complejas de toda la carrera de Covarrubias, ya que sintetizan una enorme cantidad de información, proveniente de una profunda investigación –para la que el artista recibió una impagable ayuda-, que es plasmada de manera pictórica y con una clara vocación didáctica, motivo por el cual los murales serían tremendamente apreciados e influyentes, tanto entre la crítica artística y científica como entre el público general. Además, junto con *Island of Bali*, representarían el paso del Covarrubias caricaturista e ilustrador al Covarrubias antropólogo y pintor, tónica que perduraría hasta al final de su vida y cuyas manifestaciones se irían refinando progresivamente.

En nuestro análisis hemos aunado y cotejado las investigaciones preexistentes que ubicaban política e ideológicamente este proyecto, concentrándonos tanto en el proceso de elaboración de los murales (tanto en sentido técnico como en documental y procesual) como en el resultado de los mismos, analizando las representaciones de las diferentes regiones geográficas. Gracias a la mencionada documentación, así como al texto sobre las obras escrito por el artista, hemos podido analizar los motivos iconográficos seleccionados por Covarrubias, estudiando su origen, vigencia y trascendencia, así como los posibles motivos para su selección.

Tal y como Covarrubias advierte en su prólogo, en estos murales prima la prevalencia de los dibujos sobre la exactitud geográfica y política,⁸³⁸ justificando quizás con esto sus generalizaciones-. Estas representaciones revisten un enorme interés, en tanto que constituyen una serie de iconografías algo arquetípicas pero profundamente estudiadas, que emanan de un artista cultivado –y con especial sensibilidad por la temática asiática– y de una serie de prestigiosos colaboradores, realizadas con un claro afán divulgador, y en tanto que estas mismas constituyen, tanto por su configuración como por su trascendencia, toda una serie de hitos referenciales en la formación de una renovada representación visual –y, por tanto, de una idea mental-, de los pueblos de América, Asia y Oceanía para gran parte del variado y abundante público que visitó la exposición. Con sus más y sus menos,⁸³⁹ es en el sentido de antropología didáctica de cierto tono sentimental en el que debemos entender sus aportaciones al conocimiento popular etnográfico. Por ello, la verdadera novedad de los murales no sea únicamente la concreta tipología estética que después sería tan imitada –y que abordamos en un capítulo posterior-, sino las conciliadoras intenciones de su autor y sus colaboradores,⁸⁴⁰ especialmente relevantes debido a la amenazante situación de tensión bélica que acabaría por estallar durante los años siguientes y que renovarían por completo las ideas y representaciones sobre los diferentes pueblos y naciones del Pacífico.

⁸³⁸ “Aunque los datos geográficos y políticos se han hecho a un lado para dejar espacio a los dibujos” Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*. *op. cit.*

⁸³⁹ Covarrubias mantiene una teoría de razas bastante anticuada para la época, aunque sí que utiliza el emergente concepto de “área cultural”, que toma de Kroeber.

⁸⁴⁰ “El océano Pacífico se ha considerado, en el imaginario popular (...) como una barrera en vez de lo que en realidad es: una ruta para que todos los pueblos, culturas y economías nacionales que pertenecen al área del Pacífico se comuniquen entre sí.” Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*, *op. cit.*

Miguel Covarrubias y el arte comercial

Si bien Covarrubias no es especialmente conocido por sus aportes gráficos al mundo de la publicidad, como muchos otros artistas populares del momento realizó sus particulares incursiones en este campo. En comparación con otros ilustradores contemporáneos, Covarrubias realizó pocos anuncios,⁸⁴¹ pero estos tienen la particularidad de haber sido diseñados para compañías que emprendieron audaces y renovadoras campañas publicitarias de gran calidad artística –como la Container Corporation of America o las que emplearon a la agencia N.W. Ayer & Son-,⁸⁴² que además fueron premiados con importantes galardones, como el del Art Director’s Club. Asimismo, Covarrubias también realizó encargos de publicidad y propaganda institucional para varios gobiernos, como el de la República Mexicana o el de la joven República Indonesia. Dentro de la categoría que Adriana Williams definiera como “arte comercial” –aunque también los encargos de libros o revistas, entre otras muchas cosas, también tenían un carácter económico-tenemos que distinguir, por tanto, tres categorías principales.⁸⁴³

- a) Los anuncios realizados para empresas y sus materiales relacionados, que luego eran insertados en publicaciones.
- b) Materiales publicitarios –posters, folletos- realizados para la promoción turística de diferentes países.
- c) Incursiones en el mundo de la moda, mediante el diseño de tejidos, prendas y escaparatismo.

Por norma general, Covarrubias empleó en estas obras las mismas técnicas y características formales que utilizó en la ilustración de libros y revistas, observándose –como en estas-, la correspondiente evolución plástica y temática.

Anuncios realizados para empresas

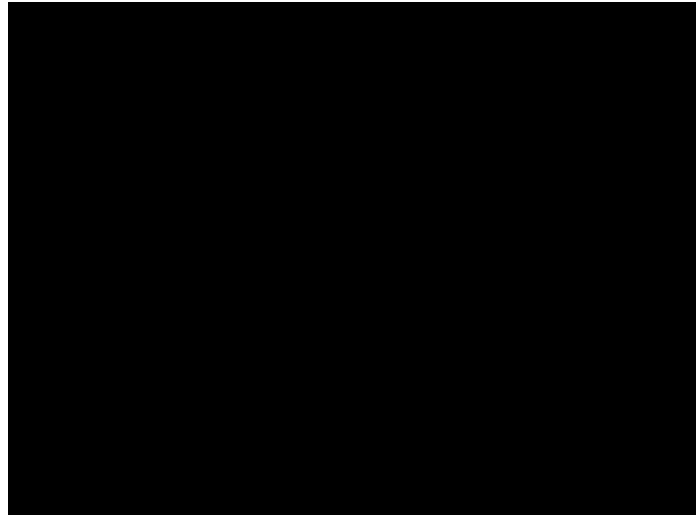
Dentro de esta primera categoría, debemos considerar lo comentado previamente: si bien Covarrubias realizó pocos anuncios, estos fueron de una gran calidad, y para productos de compañías que emprendieron algunas de las mejores campañas publicitarias del momento, que se anunciaban en revistas de gran difusión, como *Vanity Fair*, *Vogue*, *Collier’s*, *Life* o *Good Housekeeping*. Como en el resto de apartados, únicamente una parte de los anuncios realizado por Covarrubias corresponden a la temática de esta tesis, pero como muchos de ellos compartieron empleador, debemos mencionar también estas incursiones en el mundo publicidad.

⁸⁴¹ Según Williams, Covarrubias era habitualmente requerido para este tipo de obras, pero, aunque estaban estupendamente pagadas, no las disfrutaba debido a que los clientes eran muy exigentes y requerían mucho de su tiempo, por lo que no sentía pena en rechazar este tipo de encargos. Williams, Adriana. *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 156.

⁸⁴² Entre estas, encontramos empresas como The Hawaiian Pineapple Company, De Beers o Steinway & Sons.

⁸⁴³ No consideraremos, por tanto, el caso de las ilustraciones realizadas para la revista *The Lamp* – propiedad de la Standart Oil-, que tratamos en otro apartado anterior, ni proyectos destinados a la venta directa –como el mapa de los Estados Unidos realizado para the Associated American Artists-.

Covarrubias realizó su primer gran encargo publicitario en 1930, que le valdría el importante premio que le proporcionaría dinero para su luna de miel extendida en Bali. Este se trató de un anuncio para la importante casa de pianos Steinway & Sons, para el que Covarrubias realizó un cuadro imitando los estilos pictóricos parisinos -y, por tanto, fuera de su zona de confort-, titulado *An American in Paris*, realizado para conmemorar el estreno de la homónima pieza sinfónica de George Gershwin el año anterior.⁸⁴⁴



An American in Paris (1929), cuadro realizado para la publicadas de Steinway and Sons.

Este sería el primero de sus trabajos para N.W. Ayer & Son, autoproclamada la agencia de publicidad más antigua de los Estados Unidos y, sin duda, una de las más prestigiosas, creadora de eslóganes con gran fuerza asociados al mundo del lujo, como el propio eslogan de Steinway & Son (“El instrumento de los inmortales”), o “Un Diamante es para siempre”, que elaborarían años más tarde para los diamantes De Beers.⁸⁴⁵ Entre 1935 y 1945, Covarrubias participaría en varias campañas para la Hawaiian Pineapple Company, a través de N. W. Ayer & Son contratado su nuevo y afamado director artístico, Charles T. Coiner.⁸⁴⁶

⁸⁴⁴ El anuncio compitió en la Novena Exposición Anual de Arte Publicitario de 1930, donde ganó la medalla de National Art Director para pintura en color. Cox, Beverly J., y Anderson, Denna J. *Miguel Covarrubias Caricature, op. cit.*, p. 139; Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 60.

⁸⁴⁵ No analizaremos, por lo tanto, la exitosa campaña realizada con N.W. Ayer & Son para los mencionados diamantes De Beers. En 1943, respondió a su convocatoria de búsqueda de artistas con una pintura de un árbol tropical en el que estaban talladas las iniciales R.R. & M.C. dentro de un corazón, símbolo del amor inmortal que habrían de profesar los diamantes; en 1938, De Beers habían conseguido popularizar los anillos de compromisos con diamantes en los Estados Unidos. Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 156.

⁸⁴⁶ Charles Toucey Coiner (1898-1989) estudió pintura comercial en la Academia de Bellas Artes de Chicago, y tras graduarse continuó su formación en Europa en la década de los 1920. Ahí, propiciamente, absorbió el espíritu de la tradición clásica del arte occidental, mientras que en su búsqueda personal se encontró en el centro mismo del arte contemporáneo. A su regreso a Estados Unidos encontró en Ayer una especial comprensión empática que redujo las diferencias entre las dos culturas. Coiner trabajaría para Ayer durante cuarenta años (1924-1964), quedando a cargo del Departamento de Arte en 1936, durante los cuales defendió el arte como un elemento vital en la comunicación moderna. Durante este periodo, dirigió prestigiosas campañas para compañías como Dole, las toallas Cannon, Bell Telephone, De Beers, tractores Caterpillar, The Container Corporation o el propio gobierno de los Estados Unidos (él mismo diseñó el emblema de la National Recovery Agency). Desde los inicios de su carrera, siempre estuvo convencido de que, independientemente del tipo de producto, un mejor arte daría mejor publicidad. Por ello, Coiner trabajó con artistas de élite, muchos de los cuales a menudo rechazaban los encargos comerciales. Entre sus colaboraciones más celebradas podemos destacar las realizadas junto a Picasso, Shan, Covarrubias, Dufy, Steichen, O’Keeffe, Cassandre, N. Rockwell, M. Laurencin, Rouault, J. Hugo o Carlu. Para más información, véase “Art Directors Club / Hall of Fame/ Charles Coiner”. Disponible en: <http://www.adcglobal.org/archive/hof/1973/?id=290> [último acceso el 14/03/2017].

Desde mediados de la década de los 1920, y hasta la actualidad, la Hawaiian Pineapple Company (hoy, Dole Inc.) fue la compañía piñera más poderosa de Hawái, y una de las más poderosas del mundo. Creadora y distribuidora de algo otrora revolucionario -la piña en lata-, la H. P. C. fue durante mucho tiempo uno de los principales motores económicos del archipiélago hawaiano, sustituyendo al finisecular cultivo de azúcar y en franca competencia con el creciente mercado turístico. Pero cuando la Gran Depresión afectó al mercado de la piña, y James D. Dole –fundador de la compañía-, fue relegado de la mesa directiva tras llevar a la H.P.C. al borde de la quiebra, el nuevo director decidió cambiar completamente la política de la empresa: la crisis había convertido a la piña hawaiana en un producto que no todo el mundo se podía permitir, y se decidió orientar el producto hacia un nuevo público, el único que en aquel momento seguía pudiéndose permitir comprar libremente el producto: la clase media-alta, que pudiese adquirir a Piña Dole como lo que realmente estaba empezando a ser, un producto de lujo. El cambio de política coincidió con el lanzamiento al mercado de dos nuevas especialidades Dole: las “gems” (trozos de piña, que ya desde el propio nombre se conciben como algo lujoso) y el zumo de piña. La manera de convencer al público de que unos sencillos trozos de piña enlatada o un zumo de piña eran productos de lujo, cuyo consumo otorgaba un estatus social, era sencilla: utilizar la misma retórica visual que los verdaderos productos de lujo, como diamantes o pianos de cola.

Para ello, la H. P. C. contrató los servicios de N.W. Ayer & Son, a cuya cabeza artística estaba en aquellos momentos Charles T. Coiner, todo un reformador de la publicidad americana. Su principal estrategia era contratar a los artistas más célebres (especialmente, a grandes estrellas de la vanguardia, en consonancia con su credo artístico personal); el anuncio era después exhibido como una obra de arte en sí misma, lo que confería al producto anunciado un aura de sofisticación inmediata. Esta será, precisamente, la política de representación que adopte Dole durante los años siguientes, combinada muy adecuadamente con la retórica escapista del cine de los Mares del Sur, que había alcanzado un nuevo éxito durante los años de la Depresión, con películas como *Ave del Paraíso* (1932). Esta poética de evocación, de creación de una atmósfera lujosa y relajada, recreará un Hawái arcádico y lujoso, sólo destinado a las clases más altas, que eran las que, en realidad, podían costearse un viaje a las islas y revivir mediante la piña Dole sus más cálidos recuerdos. En dichos anuncios, los lenguajes utilizados eran variados, e iban desde el realismo americano, al realismo mágico europeo, pasando por opciones más arriesgadas como el art déco o el estilo de la Sociedad de Acuarelistas de California. Sea como fuese, eran siempre suaves y poco agresivos, aptos para exaltar las bondades de la tierra y del producto que de ella provenía. Las imágenes del acogedor paisaje natural se combinaban con las de personajes en actitudes relajadas y distendidas, a menudo disfrutando de los productos anunciados, entre las que se incluían estrellas de cine como Fay Wray, imagen misma del lujo y la sofisticación.⁸⁴⁷ Fueron muchos los artistas que

⁸⁴⁷ La publicidad de las estrellas de la compañía Dole no se limitó a las retóricas que ya hemos mencionado. En 1938, fue la primera compañía hawaiana en afrontar una campaña nacional de publicidad radiofónica, que se encargó a la agencia Young & Rubicam; desechando la tradicional radionovela, apostaron por un formato similar al que empleaban en la publicidad visual: la evocación tropical y la contratación de grandes estrellas. Para la ocasión, Dole contrató al popular cómico Phil Baker y a las mayores estrellas del momento, The Andrews Sisters, respaldadas por el locutor Harry Von Zell. En el *show*, que funcionó de enero a octubre de 1938, duraba unos 30 minutos y se emitía cada sábado por la noche, las hermanas Andrews cantaban muchos de sus éxitos, así como *jingles* comerciales de la compañía. Para más información sobre este periodo de Dole y Coiner, véase Peiró Márquez, Marisa. “Lujo, calma y voluptuosidad: Charles T.

realizaron anuncios para Dole durante este periodo: algunos de ellos, como Buk Ulreich, Lloyd Sexton o Millard Sheets son hoy menos conocidos, mientras que la colaboración de otros como Pierre Roy apenas ha recibido atención. Sin embargo, fueron otros artistas mucho más célebres y mejor pagados los que protagonizaron las campañas de mayor éxito de Dole, como A. M. Cassandre,⁸⁴⁸ Georgia O’Keeffe⁸⁴⁹ o el propio Covarrubias, cuyas contribuciones analizaremos a continuación.

Así pues, entre 1935 y 1945 Covarrubias produjo una serie de anuncios para la H.P.C. Seguramente el caso de Miguel Covarrubias sea el más convencional. Contratado por su conocida filiación exotista y por su experiencia al servicio N.W. Ayer & Son, Covarrubias disfrutaba en ese momento de una renovada fama tras haber vuelto de Bali y haber expuesto sus coloridas pinturas balinesas; en 1935, cuando recibió el primero de los encargos, acababa de publicar *Typee* –cuyas cuidadas y paradisiacas ilustraciones ya hemos descrito previamente-, lo que le convertía en un potencial experto para transmitir el encanto de Hawái y sus frutos. En julio de 1925, Gordon M. Wilbur, de N.W. Ayer & Son contactó a Covarrubias en nombre de la H.P.C., asumiendo que había estado en Hawái, para solicitarle pinturas que hubiera pintado ahí, o al menos, reproducciones fotográficas si es que estas no estaban disponibles, a las que podría poner el precio que conviniese, para así usarlas como publicidad en revistas nacionales; añade, además, que, en el caso de no tener dichas pinturas, le indicasen también su tarifa por realizarlas, agregando que quizás podría arreglarse un viaje a Hawái con esta finalidad.⁸⁵⁰ Covarrubias debió aceptar y envió a la agencia una escena en la que aparecía una cascada –quizás, una de las que preparó para *Typee*- porque, no mucho tiempo después, en febrero de 1936, Charles T. Coiner escribió a Covarrubias explicando que los clientes – Mr. Richard y Mr. McConnaghy- habían quedado muy impresionados con el trabajo, y que le permitirían realizar las figuras en la manera que él quería; también les había gustado la

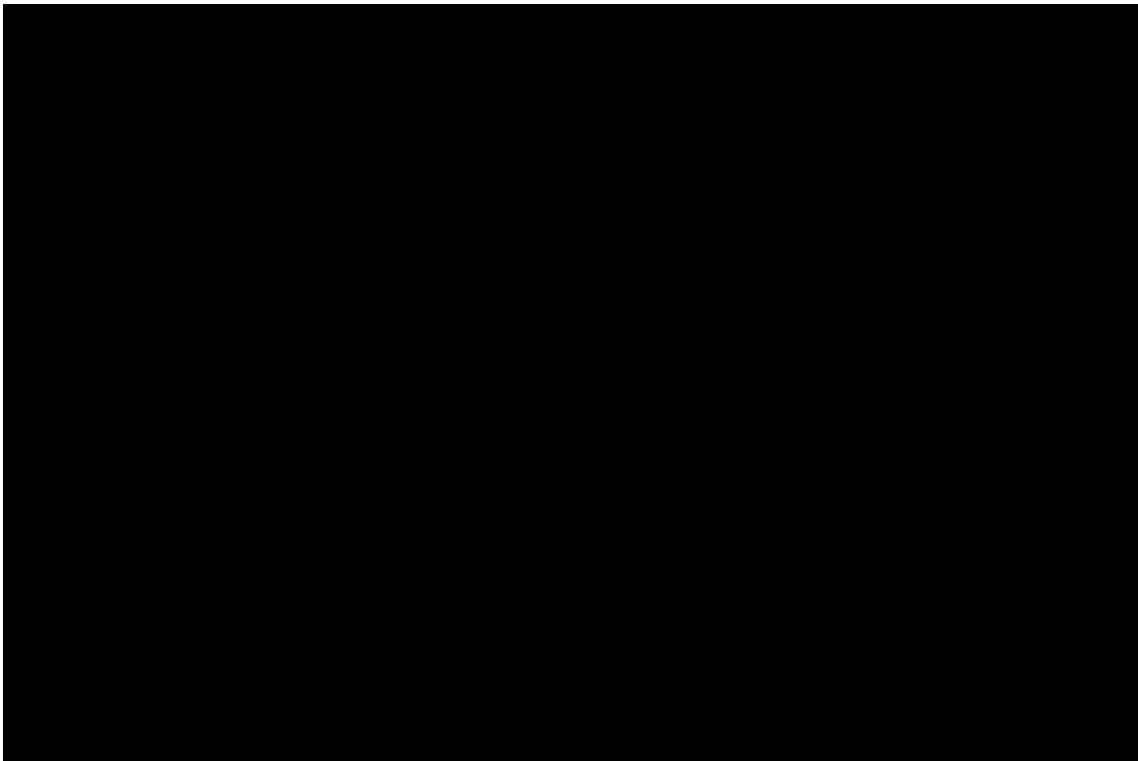
Coiner y la vanguardia en la Hawaiian Pineapple Company”, *Ecos de Asia: revista de divulgación sobre cultura asiática*, marzo de 2014, disponible en línea en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/lujo-calma-y-voluptuosidad-charles-t-coiner-y-la-vanguardia-en-la-hawaiian-pineapple-company/> [último acceso el 11/04/2017]

⁸⁴⁸ De las diferentes campañas de este periodo, probablemente los diseños de A. M. Cassandre sean los más diferentes, atrevidos, y quizás por ello, efectivos. Habitual artista comercial, Cassandre trabajó para Dole únicamente durante los años 1937 y 1938, creando en él una serie de anuncios de diversas tipologías, en los que se aprecia una sorprendente calidad estética, y que han sido los que mejores críticas recibieron.

⁸⁴⁹ La colaboración más célebre, por desafortunada, sería la de Georgia O’Keeffe. En 1939, O’Keeffe, que habitualmente se jactaba de no aceptar encargos comerciales, aceptó una oferta de Coiner para Dole, en la que se le ofrecía, además de una importante suma de dinero, un mes de vacaciones “inspiracionales” en Hawái, a cambio de lo cual debería de pintar dos cuadros de piñas que pudieran servir como anuncios. En un momento en el que su carrera como artista parecía estancada, Georgia aceptó, con la condición de poder cohabitar con los trabajadores de la H. P. C. Cuando su deseo le fue negado porque contravendría profundamente las costumbres jerárquicas sociales de las islas, Georgia, enfadada, pasó dos meses en Hawái, observando y pintando la flora local. O’Keeffe pintaría más de 20 cuadros en Hawái, pero ninguno de ellos incluiría una sola piña: a cambio, pintó paisajes marítimos, además de muchos árboles y flores locales (como papayos y heliconias). Como Georgia volvió a Nueva York sin pintar una sola piña, Coiner, desesperado, le envió un capullo de piña en un costoso jet express a su habitación del hotel, con la orden de pintarlo; la artista, desganada, pintó el cuadro que Dole utilizaría como reclamo publicitario en un solo día y, a partir de ese entonces, jamás volvió a aceptar encargos publicitarios.

⁸⁵⁰ Carta de Gordon M. Wilbur a Miguel Covarrubias, Filadelfia, 25 de julio de 1935. AMC, sin numerar.

escena de la cascada, por lo que le sugería usar ese mismo tipo de follaje y esa gama de colores.⁸⁵¹



Ejemplos de anuncios de la Hawaiian Pineapple Company que utilizaron de fondo el perdido mural de Covarrubias (c. 1936)

Seguramente, este primer encargo se concretase en un mural que hoy se considera perdido, pero que sirvió de telón fondo para varias idílicas escenas de anuncios fotográficos de la H.P.C., cuya autoría puede confirmarse en el pie de foto (“background mural painted by Covarrubias for the Hawaiian Pineapple Co. Ltd”). Covarrubias produjo una serie de imágenes escapistas, que trasladaban al potencial a un ambiente prístino, sensual e irresistible, similar al que emanaba de muchas superproducciones hollywoodienses, compartiendo el tono arcádico con sus imágenes balinesas, aunque todavía más inocuas y sensuales; aunque Covarrubias había tocado ligeramente el tema polinesio, este anuncio y los siguientes son más similares a las pinturas realizadas en Bali, o a las frondosas ilustraciones de *Green Mansions*, que a las que aparecen en *Typee*. La paleta de colores en amarillos y verdes refuerza esta idea, aunque la cascada sí parece ser una adaptación directa de la ilustración del libro de Melville.

⁸⁵¹ Carta de Charles T. Coiner a Miguel Covarrubias, Filadelfia, 7 de febrero de 1936. AMC, sin numerar.

En los años siguientes, Covarrubias realizó dos pequeñas cuñas publicitarias laterales en blanco y negro, una de las cuales ganó el premio del Art Director's Club en 1939.⁸⁵² Una de estas presentaba a una jovial bailarina de *hula*, sobre un fondo en el que se aprecia una casa y un par de palmeras, muy similares a las que realizó en "Guide to Lotus-Eaters",⁸⁵³ acompañada del texto promocional y de la imagen estandarizada de los anuncios de H.P.C. de esta época, en la que se aprecia una piña y la lata de zumo de esta fruta acompañados del nombre de la marca, Dole. Como ya es sabido, las bailarinas de *hula* se convirtieron en unos de los recursos más arquetípicos de las imágenes paradisiacas de Hawái, pues servían tanto a los que las promovían como ejemplo de sensualidad y exuberancia como los intentos de convertir Hawái en un destino vacacional *family-friendly*. Covarrubias representa a la mujer de forma esquemática, apenas con trazos planistas de tinta negra, utilizando una plástica similar a la que había acabado de utilizar en *Mexico South*. La joven aparece con una larga cabellera negra, portando únicamente la falda de hierba, que deja ver sus piernas al ritmo del baile, un lei que cubre su pecho desnudo, y varios adornos vegetales en muñeca, tobillos y cabeza. Seguramente, pues presenta una disposición muy similar, uno de los bocetos conservados en el AMC sirvió de prueba para esta ilustración.⁸⁵⁴

Anuncio de Covarrubias con bailarina de hula (c.1939).

Covarrubias realizó además otro anuncio de cuña lateral algo más elaborado, presentando a dos personajes delante de un perfil de fondo montañoso, esta vez sí, muy similar a los que esbozase en

Boceto de bailarina de hula (AMC, n° 5168)

Typee. Acompañando a una nota que explica que "los antiguos gobernantes de Hawái recibían regalos reales de piñas fragantes en los días festivos",⁸⁵⁵ Covarrubias representa

⁸⁵² Carta de Charles T. Coiner a Miguel Covarrubias, Filadelfia, 26 de junio de 1939, AMC, sin numerar.

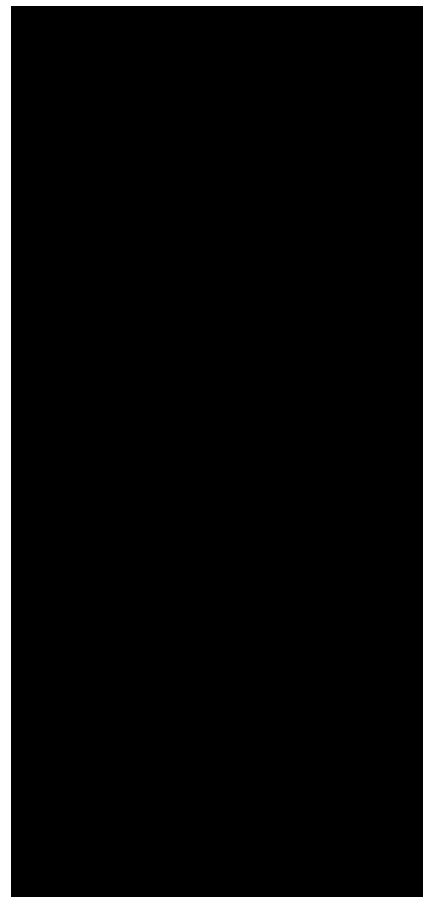
⁸⁵³ "Guide to Lotus-Eaters", *Vogue*, n° 82, vol. 8, 15 de octubre de 1933, pp. 54-55, 94, 102.

⁸⁵⁴ AMC, n° 5168.

⁸⁵⁵ A pesar de lo mencionado, el cultivo de la piña en Hawái fue introducido en Hawái a principios del siglo XIX por el español Francisco de Paula Marín Grassi.

a dos personajes, un hombre y una mujer, acompañados de un cuenco con piñas: él luce la vestimenta típica de la nobleza tradicional hawaiana, con *mahiole* (casco), *ahu' ula* (capa) y *kahili* (vara) , realizados en la más fina plumería –habitualmente, en los colores rojo, amarillo y negro-, de incalculable valor; ella lleva apenas una falda de *kapa* y un par de *lei* al cuello y en la cabeza, y está sentada de rodillas sosteniendo una piña –claramente, se trata de una adaptación de la Fayaway del frontispicio de *Typee*.

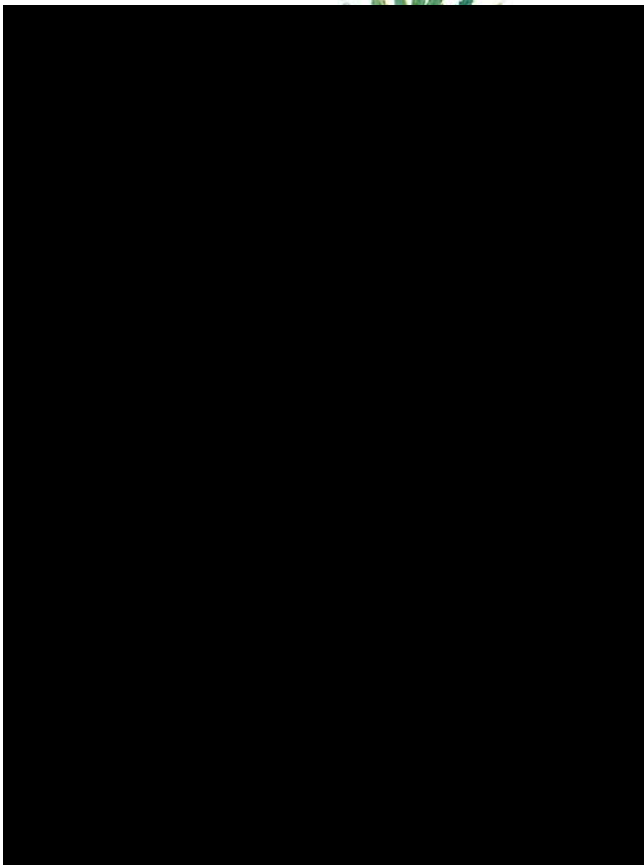
Por último, en 1944, en plena Segunda Guerra Mundial y coincidiendo con el racionamiento de víveres –que afectó, por supuesto, a la fruta, azúcares y metal de las piñas y zumos enlatados de la H.P.C., tal como deja leer el tengo que acompaña-, Covarrubias realizó un anuncio de ilustración de página completa. En el mismo, Covarrubias recrea una frondosa y escarpada bahía de alguna isla tropical, utilizando tonos, perfiles y vegetación similares a los empleados en *Typee* y *Green Mansions*. Flotando sobre la bahía, aparece una de las famosas piñas Dole, recreada a todo color y con gran detalle. Un cuarto de la misma ha sido seccionado



La otra cuña lateral realizada por Covarrubias (c, 1939)

para dejarnos ver un vaso de cristal con el zumo que de ella se obtiene. En la esquina inferior izquierda, junto a la firma de Covarrubias, figura la por entonces codiciada lata de zumo.

En definitiva, si bien los anuncios de Covarrubias para la H.P.C. no se diferenciaron en exceso de otros de los realizados por la compañía en esos mismos años, Covarrubias supo aportar un indudable toque personal a los mismos, realizando citas a otros trabajos anteriores como *Typee*, *Green Mansions* o incluso *Mexico South*, lo que les aportó un peculiar sabor personal. Además, todos ellos cumplían a la perfección las aspiraciones del director artístico Charles T. Coiner, experto en conjugar el Arte con la publicidad, y



Anuncio de página completa realizado por Covarrubias.

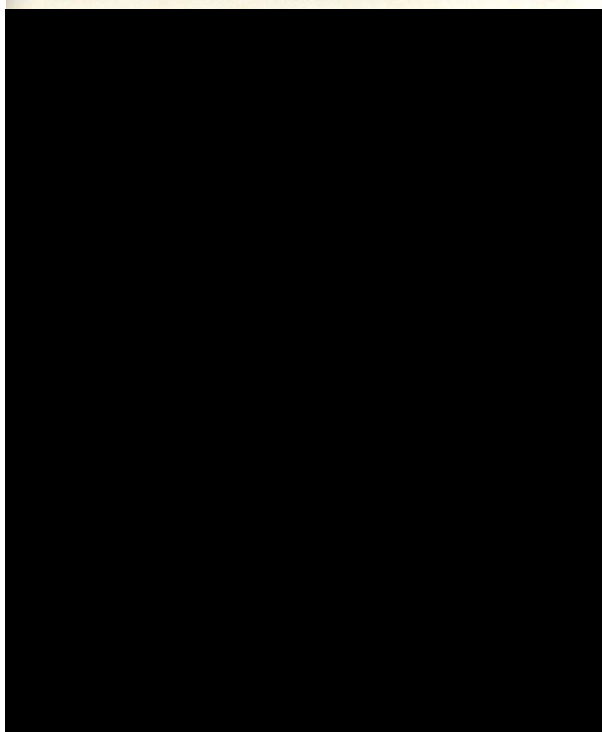
todo un protagonista de la renovación de las artes gráficas durante el periodo de entreguerras.



Imagen presentada para representar a México, con un desfile de tehuanas.

americana.⁸⁵⁷ Probablemente, este ejecutivo se tratase de Walter Paepcke,⁸⁵⁸ empresario y filántropo, bajo cuyo liderazgo la empresa se convirtió en mecenas de las artes y el diseño, reuniendo una colección artística que más tarde sería donada al Museo Nacional de Arte Americano. Covarrubias se convertiría en el primer artista contratado para tomar parte en una serie de anuncios que tendrían

Según Adriana Williams, fueron dos escenas tropicales de Covarrubias exhibidas en la XVIª Exposición Internacional de Acuarelas del Chichago Art Institute, celebrada en 1937, las que atrajeron la atención de un ejecutivo⁸⁵⁶ de The Container Corporation of America, una de las compañías punteras de la industria papelera



Anuncio de Covarrubias para la Container Corporation of America con temática polinesia (c.1940)

⁸⁵⁶Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 96.

⁸⁵⁷ Con sede en Chicago, The Container Corporation of America (CCA) fue fundada en 1926 como una empresa de cajas de cartón ondulado, una técnica entonces innovadora que les permitiría alcanzar un papel principal en el empaquetado y embalaje de mercancías durante las décadas centrales del siglo, consiguiendo contratos con algunas de las grandes mega-corporaciones estatales, como Procter & Gamble, Sears Roebuck y General Electric. La compañía todavía sigue existiendo, aunque ha pasado por varias anexiones y reestructuraciones empresariales, perteneciendo en la actualidad a The Smurfit-Stone Container Corporation. Para más información, veáse Black, Susan. *The First Fifty Years, 1926-1976*. Chicago, Container Corporation of America, 1976.

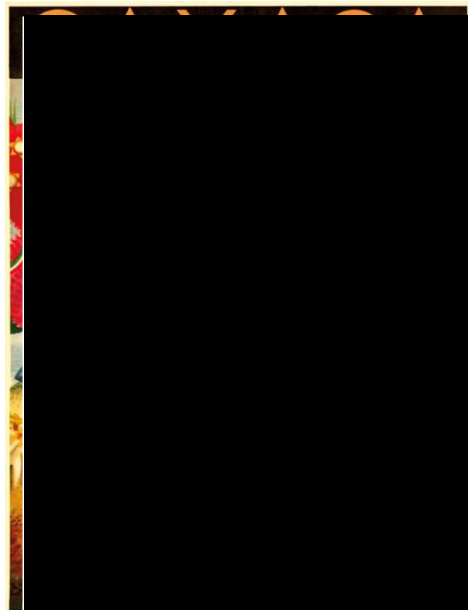
⁸⁵⁸ Hijo de inmigrantes alemanes asentados en Chicago, Walter Paepcke (1896 – 1960) comenzó a producir cajas de cartón tras la muerte de su padre. Adquiriendo, poco a poco, varias pequeñas empresas papeleras, fundó en 1926 The Container Corporation of America. Fue especialmente conocido como filántropo, ya que fue el mecenas del New Bauhaus de Chicago, para lo cual apoyó y dio trabajo a László Moholy-Nagy y a Herbert Bayer. Además, emprendió una inaudita campaña artística para la promoción de su empresa, en la que tomaron parte grandes artistas y diseñadores; en 1951 fundaría la International Design Conference in Aspen. Paepcke sería una de las grandes figuras de la vida cultural de Aspen, Colorado, fundando el Aspen Music Festival and School, el Aspen Institute y la Aspen Skiing Company, que ayudaron a convertir Aspen de pequeño pueblo minero en declive a un próspero destino internacional para el esquí y la cultura.

como tema los diferentes países del mundo,⁸⁵⁹ presentando, muchos de los artistas, imágenes de sus países natales.⁸⁶⁰ En esta primera ocasión, Covarrubias representaría a un grupo de tehuanas, en consonancia con su coyuntural trabajo para *Mexico south*, la primera de las cuales portaría una de las cajas de la compañía en la cabeza. No obstante, la colaboración de Covarrubias con The Container Corporation of America duraría hasta 1944, año en el que realizó un segundo anuncio, también de temática internacional.

En este caso, se trató de la —entonces no tan— popular cráter de Rano Raraku en la Isla de Pascua, en la que aparecen varios moai en diferentes posiciones; uno de ellos, en segundo plano, está acompañado de una figura silueteada, a la manera de las que realizaba Covarrubias en estos momentos, indicando así la escala humana; al fondo de la ladera, se aprecia el mar en el horizonte, junto a un petrolero. Junto al moai principal, figura una de las cajas de la compañía, junto a la divisa “Ninguna tierra es hoy desconocida para los parquetes de papel estadounidenses”. Bajo la firma del artista, una explicación de la imagen completa el anuncio: “Monolitos antiguos, gigantes, de la Isla de Pascua”. Como retomaremos más adelante, esta imagen es muy similar a otras realizadas por Covarrubias, como los moais aparecidos en “Arts of the South Seas”⁸⁶¹ —aunque esta era mucho más simple— o —en el mural de la Exposición Internacional de San Francisco *Los pueblos*, pero especialmente, es tremendamente similar a la que realizará, solo que en sentido inverso, a color y agregándole la figura de una nativa, años más tarde para la revista *The Lamp*.⁸⁶² Estas ilustraciones de moais serán precursoras, y tendrán una gran aceptación e influencia dentro de la creciente cultura *tiki*.

Encargos para la promoción turística internacional

Como ya adelantábamos, Covarrubias realizó varios encargos que tuvieron como objetivo la promoción turística de diferentes países. Según Williams,⁸⁶³ el primero de ellos fue un póster



Poster de Oaxaca realizado para el Gobierno de México (c.1950)

⁸⁵⁹ Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 96.

⁸⁶⁰ A pesar de lo mencionado por Williams, hubo muchos artistas que no representaron escenas de su país natal. Ben Shan se ocupó de algún país de África sin especificar, Tibor Gergely de Yugoslavia, Juan Renau de Colombia... Entre los que sí lo hicieron destacan, además del propio Covarrubias, Henry Moore, Persia Abbas, George Korff, Zdzisław Czermański... Otros grandes artistas, como A.M. Cassandre, Fernand Léger, Jean Carlu, Richard Lindner, Gyorgy Kepes, Herbert Matter, Jean Hélion, y especialmente, Herbert Bayer, también trabajaron en la publicidad de la empresa. Para más información, véase Jacobson, Egbert y Chandler, Katherine. *Modern Art in Advertising: An Exhibition of Designs for Container Corporation of America*. Chicago, Art Institute of Chicago, 1945.

⁸⁶¹ Covarrubias, Miguel. “Arts of the South Seas”, *op. cit.*.

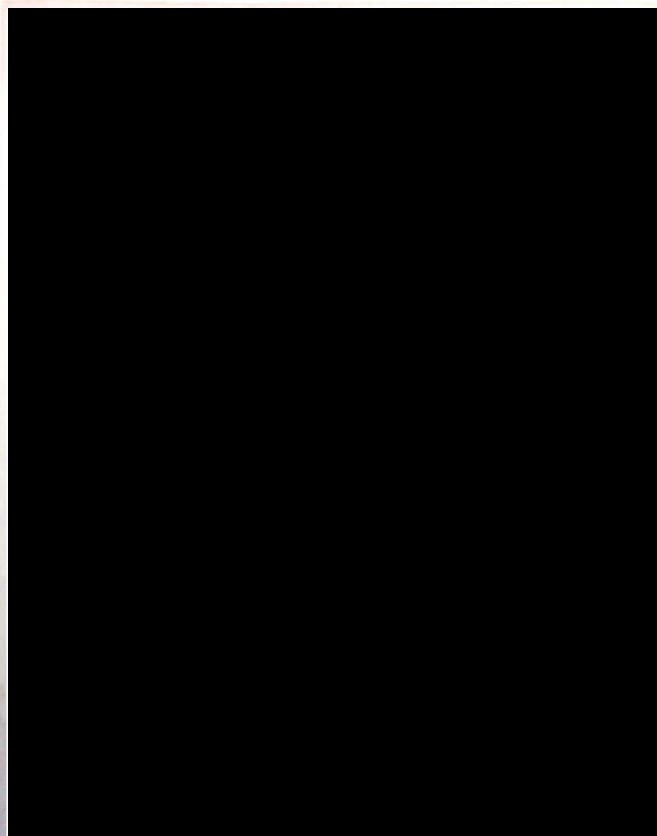
⁸⁶² *The Lamp*, junio de 1953.

⁸⁶³ Williams relata que Covarrubias visitó en Los Ángeles a sus amigos Ramón Bereta y Guty Cárdenas, quienes le presentaron a Francisco Bermejo, director artístico de la Standart Oil; este invitó a Covarrubias y a otros once artistas latinoamericanos a diseñar una página de temática nacional para el calendario de la empresa de 1925; según Williams, está sería la imagen que utilizaría más tarde el gobierno mexicano. Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 268.

realizado para el Departamento de Turismo del Gobierno de México, promocionando el estado de Oaxaca –con tu Tehuantepec tan querido por Covarrubias- con la imagen de unos danzantes de la pluma, contemplados por unas niñas.

No obstante, mucho más interesante resulta una breve publicación turística folleto que realizó unos años más tarde para la República de Indonesia, titulado *Republic of Indonesia. New Nation of the World* (1951), del que, lamentablemente, no existen estudios previos; de hecho, en toda la bibliografía preexistente, apenas cuenta con una mera mención.⁸⁶⁴

Esta obra resulta tremendamente interesante puesto que, a diferencia de otras obras que hemos ubicado dentro del ámbito publicitario, no solo compartirá muchos rasgos estilísticos y conceptuales con la ilustración de revistas, sino con las aportaciones didácticas de Covarrubias a la cartografía. Aunque no se conocen los detalles del proceso, las ilustraciones del folleto seguramente debieron serle encargadas entre finales de 1950 y mediados de 1951, estando ya el folleto impreso para la apertura de la Embajada de Indonesia en Washington en ese año. Un elemento que puede indicarnos esta fecha es una misiva que data del 25 de noviembre de 1951,⁸⁶⁵ firmada y enviada por Soedarpo Sastrosatomo –consejero de prensa de la embajada indonesia en Estados Unidos–,⁸⁶⁶ muy



Carta de Sastrosatomo a Covarrubias, 1951 (AMC, sin numerar).

⁸⁶⁴ Anaya Dávila, y de María y Campos. *Covarrubias: esplendor del Pacífico*, op. cit., p. 27.

⁸⁶⁵ Carta de Soedarpo Sastrosatomo a Miguel Covarrubias, Washington D.C., 26 de noviembre de 1951 (AMC, sin numerar).

⁸⁶⁶ Soedarpo Sastrosatomo (1920 - 2007) fue un conocido activista nacionalista indonesio, que su madurez se convirtió además en un exitoso empresario y filántropo, y una de las personas más ricas del país. Nacido en una familia modesta del norte de Sumatra, fue durante sus años de estudiante de medicina en Java, bajo la ocupación japonesa, cuando se involucró con la causa nacionalista liderando una importante huelga estudiantil en contra de los nipones; su hermano Soebadio sería uno de los fundadores del Partido Socialista de Indonesia. Más adelante, lograría entrar a trabajar en el Ministerio de Información y acabaría tomando parte en el Acuerdo de Linggadjiati (1946) y, después, entre 1948 y 1950 se convirtió en uno de los Representantes de Indonesia ante la Organización de Naciones Unidas, que en aquellos momentos debatían sobre la gravedad de la agresión holandesa en el proceso de independencia indonesio, y que finalmente fallaron a favor de la joven república. Fue probablemente en este periodo en el que Soedarpo y Covarrubias se conocieron –sin que podamos llegar a concretar más sobre su relación–, debido sin duda a sus mutuos intereses; el contenido de la carta revela cierta familiaridad entre los mismos, no pareciendo una misiva

apenado por que Covarrubias no haya recibido los panfletos ni el folleto en los que se han usado sus obras.⁸⁶⁷ No se han encontrado ejemplares del cuadernillo –del que se dice que la portada está basada en una obra de Covarrubias–,⁸⁶⁸ sin embargo, sí podemos analizar en detalle el folleto promocional, gracias a un ejemplar conservado en el AMC.⁸⁶⁹ Este se compone de dos caras impresas con información e ilustraciones –tanto dibujos como fotografías–, que podían plegarse hasta siete veces. En nuestro análisis examinemos, en primer lugar, las imágenes que acompañan al texto del folleto, para después detenernos en el mapa pictórico, mucho más interesante. En primer lugar, acompañado a la portada del folleto, encontramos la silueta de una marioneta de *wayang kulit*, una de las disciplinas artísticas más reconocidas de la cultura javanesa, balinesa, e indonesia en general. La figura se encuentra dibujada según presupuestos habituales, de perfil, y representa a un personaje masculino, tratándose de una simplificación de la figura que ya utilizase Covarrubias en el mural de *Las formas artísticas* para referirse al arte javanés.⁸⁷⁰

A continuación, otras seis imágenes acompañan al texto del folleto. Se trata de unas ilustraciones que continúan el estilo

Portada del folleto.

artístico de Covarrubias en ese momento, con algunas más lineales que recuerdan a las presentes en *Mexico South* y otras más corpóreas, similares a las de sus gouaches y a las de sus mapas pictóricos más recientes. Una primera ilustración acompaña a la página en la

Una de las imágenes del folleto, dedicada al desarrollo de Indonesia.

meramente institucional. Con la definitiva proclamación de la República de Indonesia, Soedarpo sería asignado a la nueva embajada en Estados Unidos, siendo responsable de prensa.

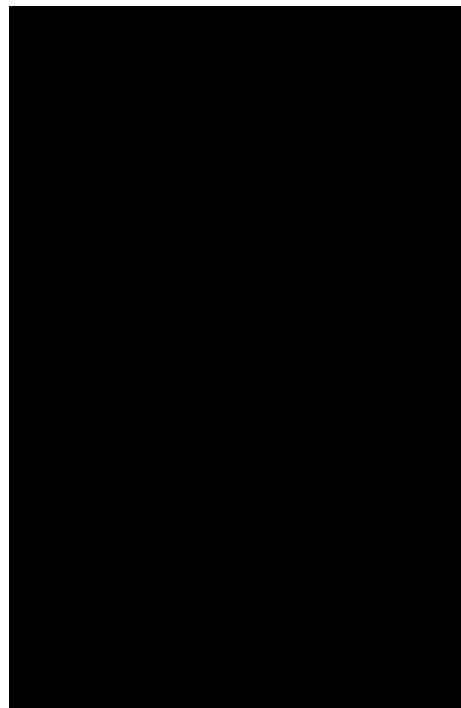
⁸⁶⁷ AMC, n° 9913.

⁸⁶⁸ AMC, n° 9913.

⁸⁶⁹ AMC, archivo sin numerar.

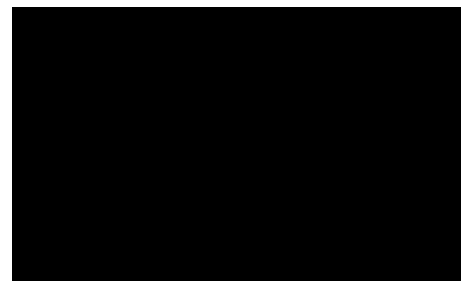
⁸⁷⁰ Covarrubias, Miguel, *Pageant of the Pacific*, *op. cit.*

que se trata el desarrollo,⁸⁷¹ en la que se represente un paisaje tradicional de montaña y de terrazas ricícolas, en el que se combina la representación de unos trabajadores tradicionales –probablemente balineses– con la de una moderna pala cargadora, que despeja el camino para emprender nuestras construcciones. En la segunda página, esta sin ilustración –aunque con una fotografía–, se abordaba la cuestión de la organización del nuevo país, mientras que, en la tercera, que se acompañó con dos ilustraciones, se hablaba de los ricos recursos naturales del país.⁸⁷² La ilustración superior constituye una de esas nuevas ilustraciones lineales creadas por Covarrubias para el folleto, y representa a un trabajador extrayendo caucho –uno de los recursos tradicionales más importantes de la zona– del árbol; por otra parte, la ilustración inferior se compone de varios elementos tomados del mapa del reverso, como son los símbolos de la madera, la pesca y una bailarina de *legong* balinesa.



Una de las imágenes del folleto, dedicada a la obtención del caucho.

La siguiente página hace referencia a la educación⁸⁷³ y esta incluye una fotografía –de niños en la escuela– y una ilustración, en la que se representan a los trabajadores de un laboratorio –capitaneados por una mujer–, dispuestos ante una fila de microscopios, ilustrando así los intentos por alcanzar la modernidad tecnológica en el país. En la página sucesiva, que no contiene una ilustración sino una fotografía del entonces presidente Sukarno, se dedica a unas líneas al mismo y al proceso de independencia de Indonesia.



Una de las imágenes del folleto, con varios símbolos del mapa.

⁸⁷¹ En este apartado se habla de cómo Indonesia tiene que afrontar el paso de una economía colonia a una industrial y autosuficiente, y sobre el monumental programa de reconstrucción que se estaba emprendiendo, mejorando los medios de comunicación dentro y entre las islas, construyendo carreteras, ferrocarriles y con la implantación de la aerolínea nacional Garuda-Indonesian Airlines.

⁸⁷² En el texto, se dice que Indonesia es el tercer país del mundo en cuanto a recursos naturales, únicamente superado por los Estados Unidos y la Unión Soviética. A continuación, habla de la goma y el caucho y cómo la gente los relaciona automáticamente con Indonesia, pero nos advierte también de que el país es el principal productor de quinina, pimienta, kapok –del que deriva la guata–, productos derivados del coco, aceite de palma, te, aluminio, azúcar, café y petróleo. Después, habla de los importantes yacimientos de petróleo, aluminio, carbón, bauxita, manganeso, cobre, níquel, oro y plata.

⁸⁷³ El texto habla de las rápidas mejoras en la alfabetización y educación en Indonesia gracias al gobierno de la República relatando cómo se han construido escuelas, se ha invertido en material escolar y se ha aumentado a la plantilla de profesores. Después, hace referencias a las nuevas escuelas técnicas, de comercio y universidades, y a los nuevos estudios, amén de a la gran cantidad de indonesios que ahora estudian en América, Europa, India y Australia.

Para concluir, en la última de las páginas, dedicada a los principios e ideales de la República de Indonesia (centralizados en la Pancasila),⁸⁷⁴ se incluyen dos ilustraciones de Covarrubias. En la zona inferior, va una corpórea representación del escudo de Indonesia –con los detalles–, que se incluye a mayor tamaño en el mapa posterior. A modo de conclusión, encabeza la página una ilustración de Covarrubias de una decidida joven indonesia –vestida y peinada de forma modesta, sin elementos que nos permitan identificar su etnicidad–, representando el espíritu moderno, unificado y joven de la nueva nación.

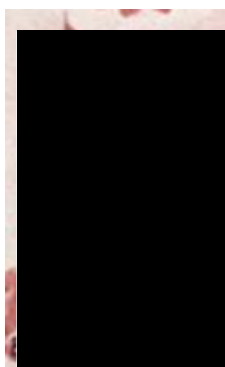


Imagen del folleto con la bandera de Indonesia.

Mucho más interesante, es, no obstante, el mapa pictórico que se incluye en el reverso del folleto, y que es, en realidad, el atractivo principal del mismo. Como otros mapas que Covarrubias realizase en el periodo, se trata de un mapa cargado de detalles, en el que se combina la representación de diferentes aspectos

característicos y representativos de Indonesia, como pueden ser la fauna y la flora, los diferentes pueblos y culturas que integran la nación –ejemplificados tanto en elementos humanos como producciones culturales y

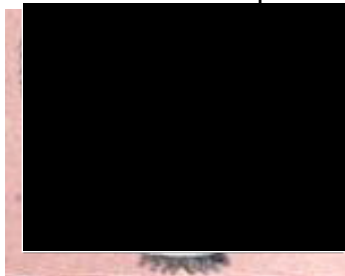
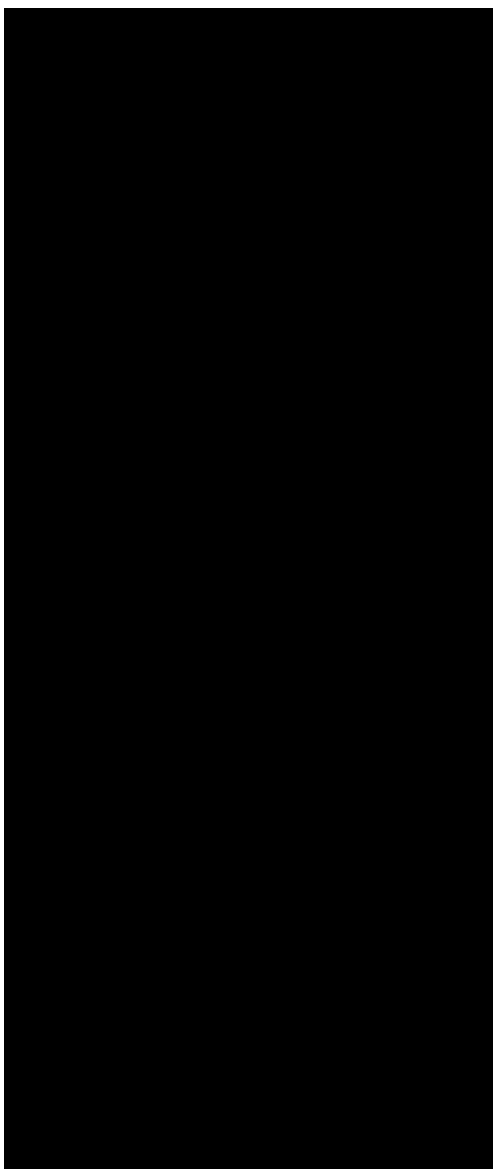


Imagen del folleto con el escudo de Indonesia.

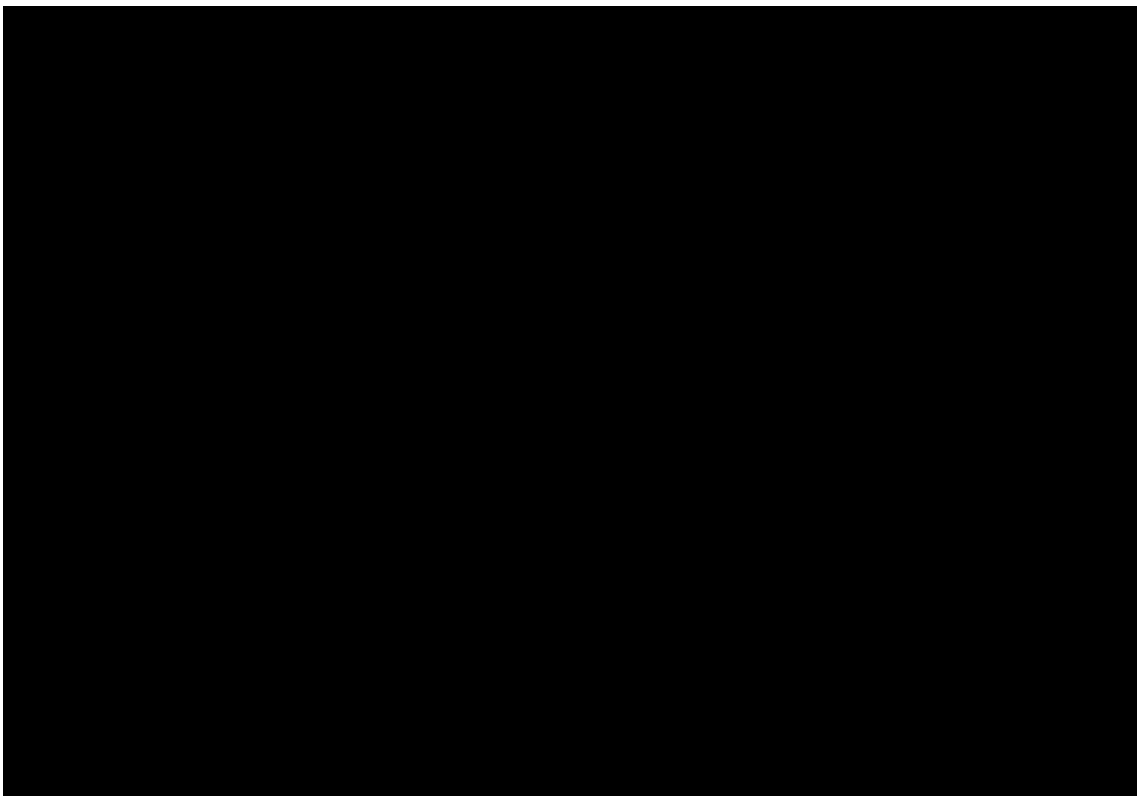
viviendas y medios de transporte tradicionales– y, especialmente los recursos naturales y la economía del país; en esta ocasión, se incluirán también algunos símbolos nacionales, como el mencionado escudo de Indonesia, representando con sumo detalle, y que ocupa la parte superior derecha del mapa, además de la bandera de Indonesia, colocada en un poste y señalizando la capital bajo su nuevo nombre, Yakarta. En la esquina inferior derecha, la



Imágenes del folleto que resaltan la importancia de las mujeres en Indonesia.

⁸⁷⁴ La Pancasila es la doctrina impulsada a partir de 1945 por Sukarno, compuesta de cinco principios ideológicos bajo los que unir a la nueva nación tras la independencia de los Países Bajos. Estos principios son la Creencia en un Dios Supremo, el Sentido de la Humanidad Justa y Civilizada, la Unidad de Indonesia, la Democracia guiada por la sabiduría interior y emanada de las deliberaciones entre los representantes del pueblo y la Justicia social para todo el pueblo de Indonesia.

superposición en transparencia de los mapas de Indonesia y Estados Unidos –todavía sin Alaska ni Hawái, como corresponde al panorama político del momento–.



Arriba, el mapa del folleto de Indonesia. En lo sucesivo, todas las imágenes de ese apartado en tonalidad rosada, serán detalles del mismo por lo que no se especificará la procedencia. Abajo, mapas conservados en el AMC que seguramente sirvieron de inspiración para el perfil cartográfico: a la izquierda, mapa de los servicios de vapores de la KPM (AMC, sin numerar); a la derecha, “Foreign News. Indonesia”, op. cit.

Estilísticamente, este mapa es similar a otros producidos durante el mismo periodo,⁸⁷⁵ aunque el hecho de estar destinado a un pequeño folleto en blanco y negro, hizo que Covarrubias prestase una menor atención al detalle y a la corporeidad de aquellos “signos diminutos que proyectan información cultural”⁸⁷⁶, que en otras ocasiones. Así, aunque se repiten, combinan y condensan signos que ya utilizase en otros mapas –específicamente, en algunos de los mapas murales del Pacífico–, Covarrubias incluye algunos elementos nuevos de gran interés, realizados en la misma tónica que utilizase en los mapas anteriores. La silueta y la idea básica pueden haber sido tomada de algunos de los mapas y noticias que Covarrubias coleccionase sobre la joven nación indonesia,⁸⁷⁷ por la que, como ya se

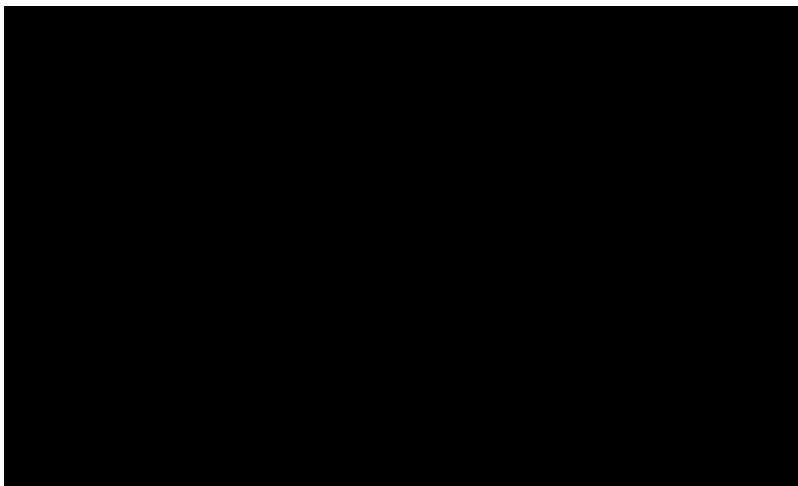
⁸⁷⁵ Por ejemplo, de este periodo datan otros mapas que combinan las representaciones de elementos culturales con otros naturales y económicos, como el mapa de Estados Unidos realizado para la Asociación de Artistas Americanos (el conocido como *The Covarrubias’ America*, 1940), el *mapa de Florida* realizado para la revista *Life* (*Life*, 4 de febrero de 1946, pp. 52-53), el *mapa de México para el Museo de Artes e Industrias Populares* (1951) o el ya mencionado *Mapa del Territorio en Fideicomiso del Pacífico* realizado para la revista *Life* (*Life*, 25 de abril de 1949, p. 96), muy similar a ese en sus pretensiones, aunque desocupando el aspecto económico.

⁸⁷⁶ (Anaya Dávila, y de María y Campos. *Covarrubias: esplendor del Pacífico*, op. cit., p. 122.

⁸⁷⁷ En el AMC se conservan varios mapas y artículos con mapas de Indonesia que comparten disposición con el actual. El más detallado de los mismos es un mapa de los servicios de vapores de la compañía holandesa KPM (AMC, archivo sin numerar; en la imagen); otros aparecen en artículos de revistas sobre la

sabe, el mexicano sentía un singular amor e interés más allá del tema balinés, y por cuyo proceso independentista estuvo muy interesado, tal y como se aprecia de algunas de sus declaraciones.⁸⁷⁸

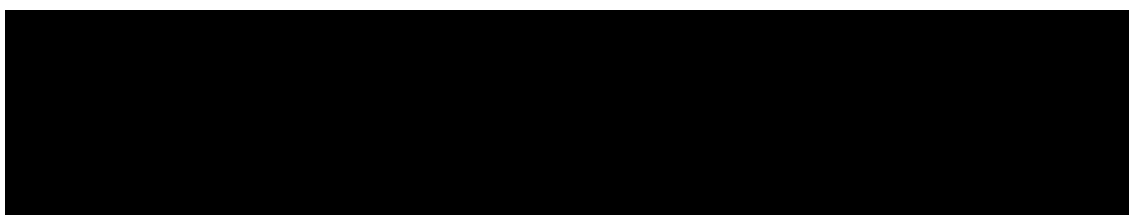
Dentro de los elementos representados en el mapa, son los relacionados con la economía de Indonesia los que tienen un mayor peso numérico. Si bien Covarrubias ya prestó más atención a la economía de Indonesia que a la de otras partes del mundo en el mural



La economía –como se aprecia en la imagen–, la

La zona de Indonesia en el mural La economía (detalle).

especificidad de este mapa le permitió ahondar en este aspecto, aunque por su aspecto monocromático tuvo que prescindir –como sucede también en el caso de la trasposición de *La fauna y la flora*–, de los valores cromáticos que indicaban el uso primordial del suelo. Del mapa original repitió muchos elementos (multiplicándolos en varias ocasiones para afinar su precisión), pero también incluyó otros nuevos. Así, dentro de los elementos repetidos, destacan las referencias a recursos minerales, como el carbón, pero especialmente a las reservas petrolíferas de Indonesia: Covarrubias coloca pozos en varias zonas de Sumatra, Borneo, Java y Papúa –este último, un nuevo añadido–.



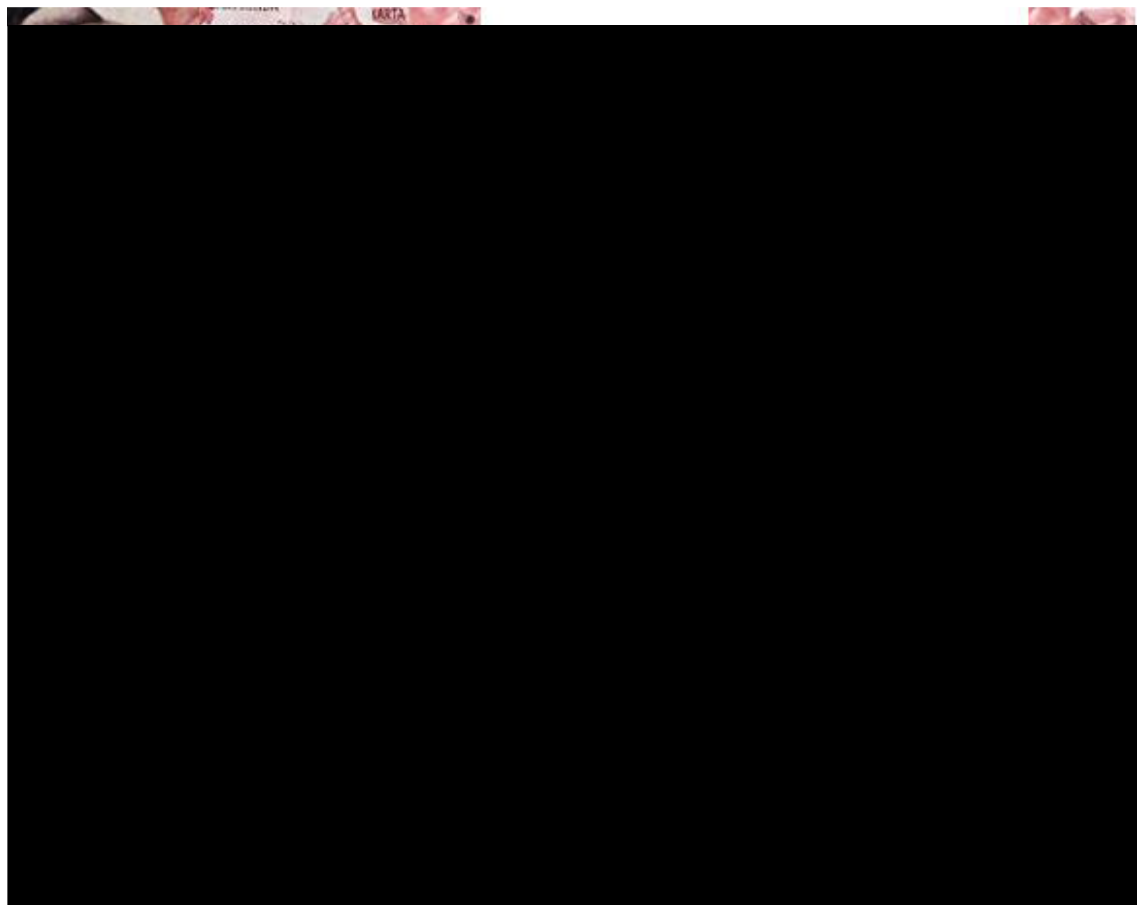
Representaciones de los pozos petrolíferos.

región, como “Dutch East Indies. Its vast riches temps Japan”, *Time*, fecha sin identificar (pre 1942), p. 55 y “Foreign News. Indonesia”, *Time*, 28 de octubre de 1946, p. 18 (también en la imagen), este último con información sobre los recursos naturales e industriales de las islas.

⁸⁷⁸ “[los javaneses] Son ellos gente muy refinada, de finos modales y con una alta cultura autóctona, educados muchos de ellos en Europa. Me parece que se trata de un pueblo que está en su madurez y que tiene perfecto derecho para ser independiente. Hasta hoy, sobre todo durante la guerra mundial, los javaneses han demostrado que tienen una brillante inteligencia política. (...) Su lucha por emanciparse es poco conocida en México. Hace algún tiempo que se ha constituido en los Estados Unidos un comité por independencia de Indonesia, el cual es presidido por Dirk Striuck. Yo tengo algunos datos concretos que quizás son desconocidos por muchos de los lectores de cablegramas periodísticos en los que se habla de la guerra en Indonesia. (...) es una situación muy parecida a la que ha creado la política semicolonial en varios países de nuestro hemisferio. Ahora bien: hasta en Holanda hay un movimiento a favor de ellos. (...)”. del Valle, Rafael Heliodoro, “Diálogo con Miguel Covarrubias”, *op. cit.*, p. 7.

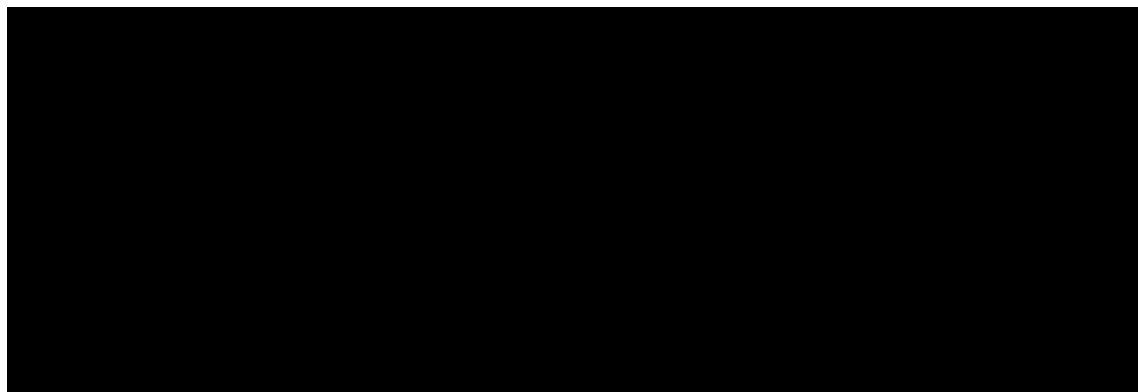
En cuanto a los recursos vegetales y agrícolas, Covarrubias repitió elementos como el té (en Java), el café (en las Islas Mentawai, Borneo, Java, Bali y Lombok), el arroz (en Nías, Célebes y Java), el maíz (en Komodo), la caña de azúcar (en Java), el coco y/o la copra (en Lombok y Célebes), el cáñamo (en Java), y el kapok o ceiba (en Java). Igualmente, concede gran importancia a dos de las exportaciones principales de Indonesia, como el caucho (en Sumatra, Borneo y Java) y el tabaco (en Sumatra y en las Islas Mentawai), además de, por supuesto, a la madera, corriente y de teca, ubicándola respectivamente en Sumatra, Borneo, Java y Célebes. Dentro de los recursos animales reutilizados destacan, sobre todo, la pesca —ejemplificada en dos tipos de peces, que coloca, respectivamente, en Java, Sumatra y las Molucas—, las perlas (en la zona de Papúa) y, por supuesto, el polivalente carabao o búfalo de agua, que vuelve a colocar en Célebes, junto con un joven desnudo a lomos del mismo.

Arriba, representaciones de café y té; abajo, a la derecha, de la caña de azúcar.



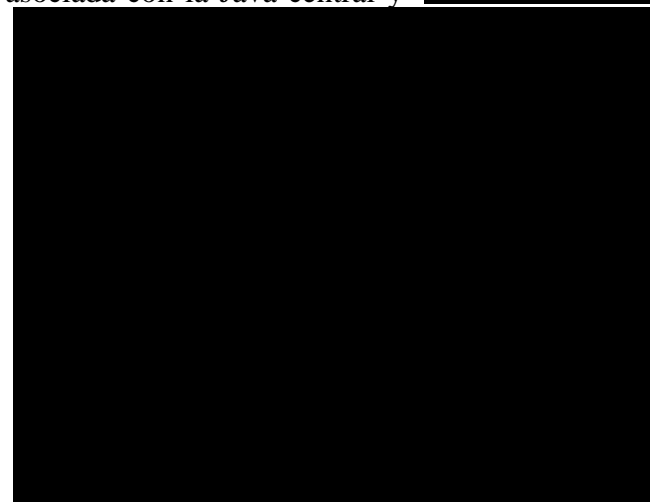
Representaciones de diferentes recursos naturales de las islas.

En cuanto a los nuevos signos de referencia, Covarrubias incluye elementos variados de recursos minerales y vegetales. Dentro de los primeros, destaca la presencia de piedras preciosas (en Borneo) y de recursos metálicos, como aluminio (en Sumatra / Bangka-Belite) y hierro (en Borneo). En cuanto a los nuevos recursos vegetales, Covarrubias incluye dos por duplicado, tanto en su forma natural como manufacturada: el bambú y el ratán —que en el mapa original aparecía solo de nombre—, respectivamente, en Java y Célebes y en Sumatra, Borneo y Célebes. Por último, añade también, en Célebes, las célebres especias que otrora dieran nombre a esta región de islas; en concreto, Covarrubias representa las mismas con clavo y cardamomo, dos de las más codiciadas.



Representaciones de diferentes recursos de las islas.

En cuanto a los tipos humanos o etnias representadas, Covarrubias eligió cuatro ejemplos: a todos ellos los había ya mencionado y representando en el mural *Los pueblos*, pero en esta ocasión adopta nuevas iconografías, que, no obstante, ejemplifican de nuevo los principales intereses de Covarrubias: la danza, la etnografía y —como corresponde a muchas de sus obras de esta cronología—, la política. Así, en la isla de Java incluyó dos figuras, que respectivamente representan una bailarina de *srimpi*, asociada con la Java central y lugares como Surakarta y Yogyakarta, y un moderno nacionalista indonesio. En el caso de la primera, la figura es muy similar, aunque, de nuevo, más tosca, a los bocetos y gouaches de bailarinas javanesas que Covarrubias pintó tras sus fugaces visitas a la isla; no obstante, para la realización de la misma también pudo inspirarse en los numerosos recortes de este tema que custodió en su archivo. En el caso del nacionalista indonesio, probablemente Covarrubias se inspiró en la portada que la revista



Arriba, bailarina de srimpi. Debajo, a la izquierda, detalle del mapa del folleto; a la derecha, retrato de Sukarno publicado en Time (AMC, sin numerar).

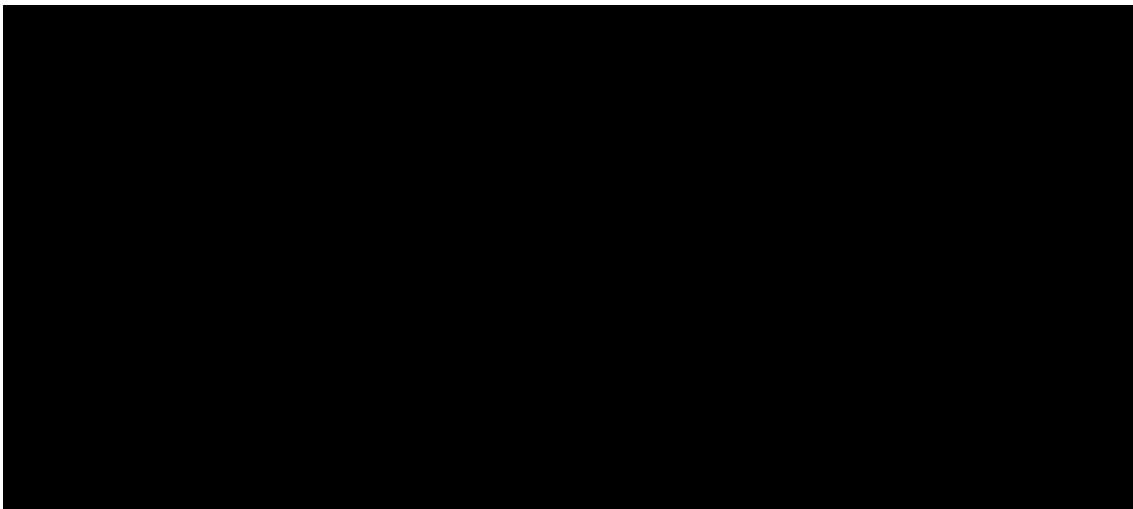
Time dedicó al presidente Sukarno el 23 de diciembre de 1946, dibujada por Boris Chaliapin, de la cual Covarrubias conservaba un ejemplar en su archivo personal.⁸⁷⁹ En ambas imágenes, los líderes independentistas aparecen con la boca abierta, uniforme militar, portando el *peci* característico y junto a la bandera de la nueva República Indonesia. Se tratase o no la representación de una especie de caricatura del Presidente, no debemos olvidar la ya mencionada simpatía que el mexicano demostró por la causa independentista y nacionalista indonesia; tampoco sería la primera vez que incluiría revolucionarios nacionalistas en sus discursos etnográficos, como ya tuvimos ocasión de ver con el ejemplo del bengalí que incluyó en el mural de *Los pueblos*.

En el caso de la siguiente figura, una bailarina de *legong* balinesa, delicadamente ataviada, Covarrubias fue menos original, reutilizando una iconografía y una serie de poses que ya había abordado en numerosas ocasiones, como ya hemos podido ver, y que conocía al detalle, limitándose a adaptar uno de sus gouaches realizados con motivo de su estancia balinesa.



Por último, en la representación del cuarto elemento humano, este sí, completamente novedoso, Covarrubias recurrió a una de sus técnicas habituales: el copiado de fotografías. En esta ocasión, ubicó en la isla de Sumba a un jinete sumbanés a bordo de un pony Sandalwood o de Sumba, una de las exportaciones más conocidas de la isla y muy importante para su economía desde hace varios siglos. En este caso, la iconografía fue copiada de una fotografía de época colonial, de la cual hemos podido encontrar un ejemplar en la colección del Tropenmuseum de Ámsterdam.⁸⁸⁰

Bailarina de legong



A la izquierda, fotografía del Tropenmuseum de jinetes sumbaneses (*Tropenmuseum - Afkomstig uit de collectie van het Indisch Wetenschappelijk Instituut (IWI), TM-30003934*); a la derecha, detalle del mapa del folleto.

⁸⁷⁹ AMC, sin numerar. Para más detalle, véase la imagen aquí adjunta.

⁸⁸⁰ “Sumba, dos jinetes a caballo en el bosque” (1926), Fotocollectie Tropenmuseum - Afkomstig uit de collectie van het Indisch Wetenschappelijk Instituut (IWI), TM-30003934.

Mucho más interesantes resultan las representaciones que realizó sobre diferentes elementos culturales representativos de Indonesia. Como en casos anteriores, Covarrubias codificó –esta vez, de manera no explícita– los mismos en manifestaciones artísticas, viviendas tradicionales, y medios de transporte. Dentro del primer grupo, Covarrubias repitió una única imagen de las utilizadas previamente: en el norte de Borneo ubicó el escudo dayako que ya había usado en *Las manifestaciones de arte*, del que entonces advirtió que se trataba de un “diseño de un escudo de guerra de los dayakos de Borneo, representando una máscara de demonio hecha de cabezas estilizadas de cálaos”,⁸⁸¹ y que ya tuvimos ocasión de comentar.

Escudo dayako

Pero también incluyó elementos nuevos, sumamente interesantes. Así, en el norte de Sumatra, en la zona de Aceh, incluyó la representación de una espada tradicional del tipo denominado *rencong* –originario de la región–, con su característica forma. Por otro lado, en Nías –región cuyo arte ya había representado en el mapa de *Las formas artísticas*,

pero con otro tipo de escultura, de piedra–, utiliza en esta ocasión una figura de ancestro (*siraha salawa* o *siraha nomo*), talla en madera que representa a un ilustre antepasado de una familia noble, en este caso del género femenino.⁸⁸²

Para ocuparse de del arte de las islas Letti –ubicadas en el sur de las Molucas–, también representó una figura de ancestro, que posiblemente copió de una fotografía,⁸⁸³ aunque no se trata

A la izquierda, escultura Letti en fotografía del AMC (n° 7508); a la derecha, detalle del mapa del folleto.

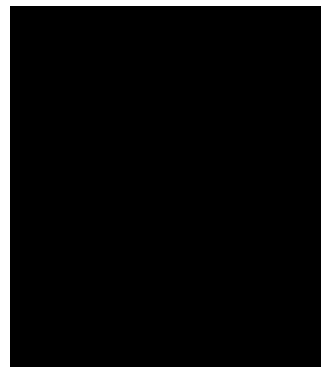
⁸⁸¹ Covarrubias, Miguel, *Pageant of the Pacific*, op. cit.

⁸⁸² Este tipo de figuras estaban ligadas a la nobleza, y constituían el tipo más refinado de estatua de ancestro de los Nías, representando a antepasados ilustres -habitualmente el fundador del clan o línea familiar-. Las figuras, realizadas en madera, se colocaban en un poste en la estancia principal de la casa noble, funcionando como guardianas y protectores de la familia. El estilo más habitual, típico del norte de Nías, representa, como en este caso, una figura sentada que sujeta un cuento firmemente con ambos manos, ataviada con ornamentos que denotan el alto estatus del personaje representado, como las altas coronas ceremoniales de oro y numerosas joyas. Además, el tipo y número de estos ornamentos indican el género del ancestro: los hombres llevan un pendiente y un brazalete en la oreja y el brazo derecho, mientras que las mujeres llevan un pendiente y una pulsera en cada brazo. Kjellgren, Eric. *Oceania: Art of the Pacific Islands in the Metropolitan Museum of Art*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2007, p. 210.

⁸⁸³ En el AMC se conserva una fotografía muy similar (AMC n° 7508), en el reverso de la misma aparece estampado el sello de los negativos de C. E. Simmons y manuscrita la palabra “Letti”. Aunque no se ha

exactamente de la misma pieza. Igualmente, estas son tallas en madera –aunque habitualmente tienen incrustaciones de nácar en los ojos– que rondan el medio metro de altura, y, como ya advirtió Rousseau “son cercanas a aquellas de Filipinas y de Níias”,⁸⁸⁴ presentando gran similitud con la escultura igorroto, por la que Covarrubias también sintió interés.

Un tercer tipo de escultura de ancestro, mucho más interesante, una *korwar*,⁸⁸⁵ es el elemento que utiliza para representar los elementos artísticos de la Bahía Cenderawasih, en el oeste de Papúa. Estas representaban a antepasados recientemente fallecidos y servían como vehículos a través de los cuales los vivos podían comunicarse con los muertos. El ejemplar representado por Covarrubias presenta los convencionalismos típicos: está realizado en madera, tiene macrocefalia con una nariz en forma de punta de flecha y el sujeto está sentado –sin que se explicita su sexo–, con las rodillas flexionadas y los brazos cruzados, en la postura en la que solían ser enterrados; además, porta un escudo típico de la región, representado con gran detalle.



Korwar de Papúa.

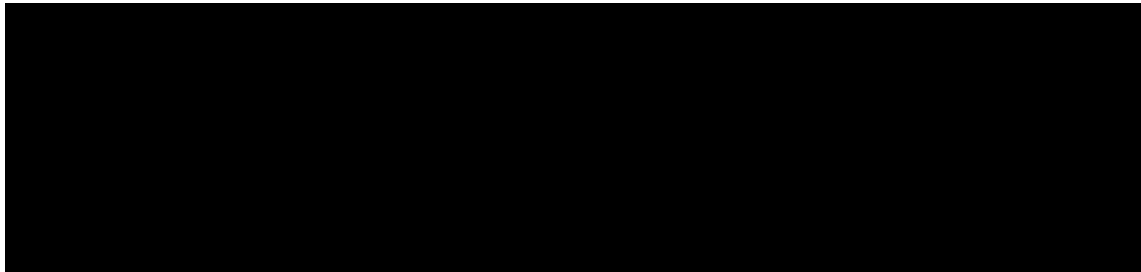
En el caso de las moradas tradicionales, Covarrubias repite dos de las construcciones que ya utilizase en el mural *Las viviendas nativas*, aunque en este caso están representadas de manera mucho más sumaria y tosca: se trata de una casa minangkabau (*rumah gadang*), que coloca en el centro de Sumatra, y de una vivienda Toraja, que ubica en el centro de Célebes. La *rumah gadang* (literalmente “gran casa”), se trata de un ejemplo típico y constituye el núcleo familiar de la vivienda de los minangkabau, sin los habituales

podido identificar la ubicación de la pieza, Covarrubias sintió un notable interés por este tipo de estatuas, probablemente por su relación con el arte de Oceanía, y conservó varias fotografías de estatuas de las islas Letti (AMC, nº 7471 y recorte sin numerar), así como de las muy similares de las islas Tanimbar (AMC, nº 7472, 7475, 7476, 7477, 7487, 7489, 7500...); en este último caso, se trató de ejemplares conservados en la Missiehuis de la Misión Católica en Tilburgo (Países Bajos) y el British Museum de Londres. Como se infiere de su colección de documentación al respecto, Covarrubias debió sentir un gran interés por el arte y las gentes de las islas Tanimbar.

⁸⁸⁴ Rousseau, Madeleine. *L'art Océanien: sa présence*. Paris, APAM, 1951, p. 52.

⁸⁸⁵ El *korwar* (literalmente, “espíritu de los muertos”) es la imagen principal del arte y la religión de la bahía Cenderawasih, y representa imágenes de antepasados recientes (padres, abuelos, y otros parientes recientemente fallecidos), que servían como vehículos a través de los cuales los vivos podían comunicarse con los muertos, y así estar involucrados en los asuntos de la comunidad. Cuando alguien moría, se encargaba la realización de estas figuras a un artista –generalmente, se hacían en madera y cuentas de cristal, aunque hay algún ejemplo en piedra, que habitualmente era también un sacerdote, para que el espíritu del fallecido entrase en la figura. A partir de entonces, el *korwar* quedaba en manos de la familia, oculto y envuelto, y solo se lo descubría para realizarle consultas y ofrendas importantes, en caso de enfermedad, peligro ante un viaje inminente... Por este motivo, se les mostraba un gran respeto y deferencia, la cual, no obstante, se creía que disminuía con el tiempo, por lo que las figuras eran sustituidas por otras más nuevas, siendo las viejas destruidas o vendidas a extranjeros. Tras la conversión de los nativos de Cenderawasih al cristianismo en la década de los 1920, estas figuras se dejaron de fabricar y muchas de ellas fueron quemadas. Antiguamente, muchas de estas esculturas contenían el cráneo del fallecido en su interior –todavía se conservan ejemplares de este tipo–, aunque esta costumbre fue prohibida por la administración colonial holandesa. Kjellgren, Eric. *Oceania: Art of the Pacific Islands in the Metropolitan Museum of Art*, op. cit., pp. 38-39.

pabellones-granero (*rangkiang*) que se añaden a los lados, ni otras casas aledañas.⁸⁸⁶ Formalmente, se trata de una casa comunal de planta rectangular, con múltiples pórticos, y que puede tener varios pisos de bastante altura; lo más característico es su tejado, formado por múltiples gabletes que forman crestas ascendentes que se asemejan a cuernos de búfalo (*gonjong*), y que aluden a una leyenda fundacional de los minangkabau. A veces, la casa cuenta con un pórtico que se utiliza como recepción y comedor y para que duerman los huéspedes: las áreas de cocina y almacenamiento están en edificios separados. Tradicionalmente están realizadas en madera, con algunos elementos de bambú y hoja de palma, y se encuentran profusamente decoradas con una serie de motivos, vegetales, animales y humanos que reflejan la cosmovisión minangkabau.



Detalles de casa minangkabau, de Medan y toraja.

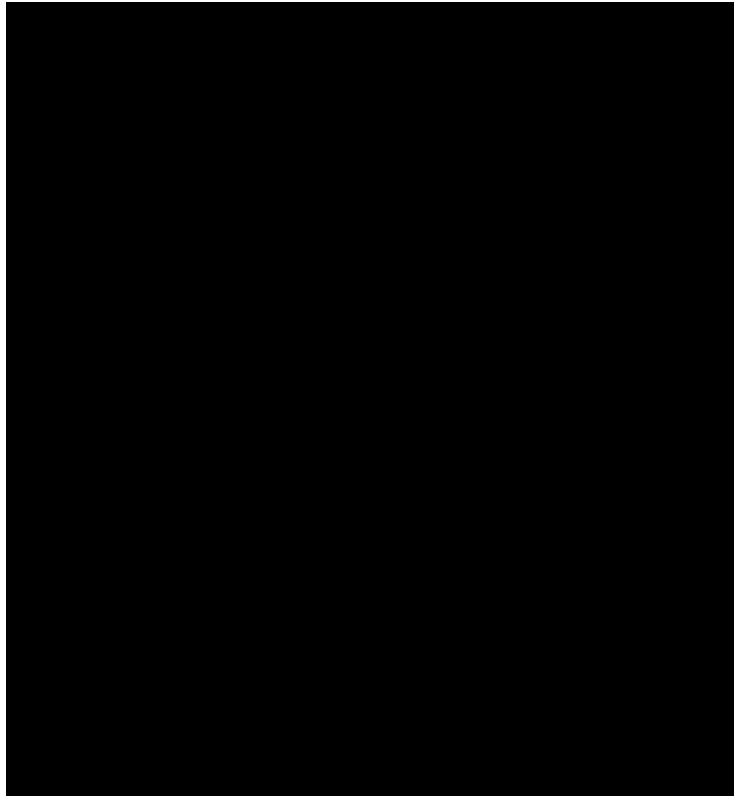
En cuando a la casa toraja, que recibe el nombre de *tongkonan* (literalmente, “el lugar donde se sienta la familia”), representa también un modelo típico de casa familiar toraja noble, con su característica forma de barco y su tejado en forma de silla de montar, construido sobre pilones.⁸⁸⁷ Las casas se orientan en hileras, siguiendo un eje norte-sur, y el escaso espacio interno se organiza en tres pequeños pisos: la estancia principal, un ático en el que se conservan los tesoros familiares, y un espacio bajo el suelo en el que se guardan los animales domésticos. La construcción de una de estas casas era sumamente costosa y laboriosa, a pesar de que se solían realizar con partes prefabricadas de madera, bambú y ratán. Las paredes se decoraban con bajorrelieves y diferentes colores, con elementos como soles, dagas, gallos y cabezas de búfalo –figurados o reales–, que

⁸⁸⁶ Como ya se ha mencionado, los minangkabau son un pueblo originario de Sumatra que, en el que, a pesar de profesar el Islam, prevalecen muchos rasgos de su tradición preexistente, como el sentido de la propiedad matrilineal. Esto se adapta a la posesión y diseño de las viviendas, que son propiedad de la matriarca de la familia: de hecho, los hombres son tolerados en las casas solo para determinadas funciones e incluso los esposos tienen que regresar a dormir a casa de su hermana. Cada una de las mujeres que reside en la casa debe tener su propia alcoba, por lo que, cuando a la familia llegan nuevas hijas o hermanas políticas, se construyen nuevos anexos o pequeñas casas accesorias; los hijos adolescentes viven en la mezquita del pueblo. Estas casas son todavía un símbolo de la cultura minangkabau y muchos elementos de su arquitectura tradicional se han integrado a edificios nuevos, también comerciales y oficiales, del oeste de Sumatra. Koentjaraningrat, *Villages in Indonesia*, *op. cit.*, pp. 357-359.

⁸⁸⁷ La sociedad toraja está altamente jerarquizada, y tradicionalmente, solo las familias nobles tenían derecho a construir un *tongkonan*, mientras que el resto de familias vivían en casas más pequeñas y menos decoradas (*banua*). Se consideraba que el primer *tongkonan* había sido construido por Puang Matua, el Dios creador, y que cuando el primero de los ancestros Toraja bajó a la tierra hizo una casa que imitó a la celestial; por ello, representar el microcosmos de esta cultura y poseen un papel principal como casas ligadas a los ancestros y al linaje familiar. Al casarse, los hombres pasaban a vivir al *tongkonan* de la mujer; si se separaban, el hombre podía ser compensado con un granero –desmontable–, pero el *tongkonan* familiar nunca se podía desmontar. Adams, K. M., *Art As Politics: Re-crafting Identities, Tourism, and Power in Tana Toraja, Indonesia*, *op. cit.*, pp. 6, 73-110.

representan respectivamente el poder, la riqueza, la religión Toraja (Aluk to Dolo) y la prosperidad. Además, completa el elenco de viviendas con la representación de una vivienda típica que coloca en la zona de Medan (Sumatra), que aparece aquí por primera vez, pero que en realidad, tipológicamente, se corresponder con una *omo sebua*, un tipo de casa fortificada tradicional de Nías.⁸⁸⁸

En cuanto a los medios de transporte, Covarrubias representa cinco tipos diferentes: dos modernos, ubicados de forma más genérica, y tres tradicionales, representativos de diferentes culturas. En el caso de los más contemporáneos. Covarrubias incluye, en la parte superior del mapa, un moderno avión, simbolizando las nuevas conexiones, económicas y turísticas de la joven nación; por otra parte, estrechamente relacionado con los temas industriales previamente mencionados, incluye también, en el sur del mapa, conectando Timor con la región australiana, un moderno carguero, símbolo de las exportaciones de



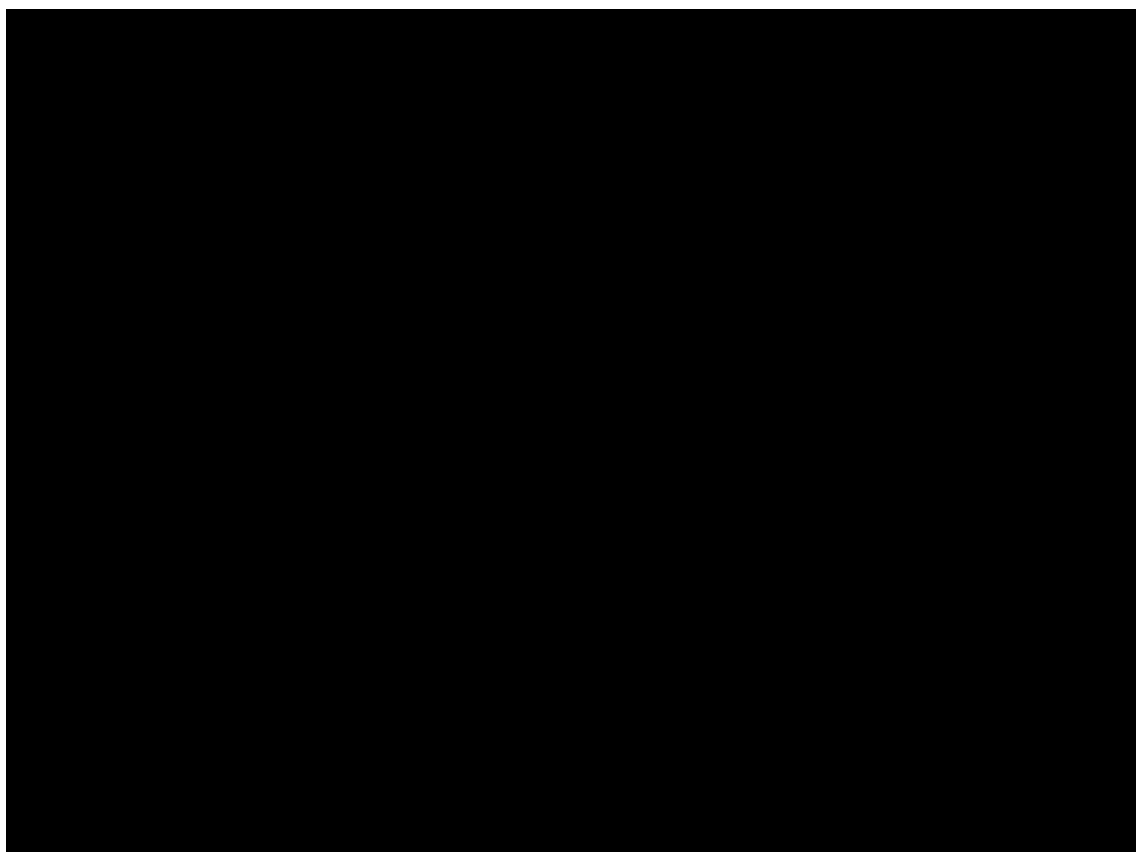
Arriba, detalles del avión y el carguero. Debajo, a la izquierda, medios de transporte tradicionales en el mapa del folleto; a la derecha, la zona de Indonesia, Filipinas, Indochina y Malasia en el mural Los medios de transporte (detalle).

Indonesia. En cuanto a los medios de transporte tradicionales, Covarrubias no fue muy original en este caso, ya que repitió tres modelos que ya había utilizado en *Los medios de transporte*, aunque con algunas variaciones.

Como puede apreciarse en las imágenes, Covarrubias meramente simplificó algunos de los modelos que había utilizado previamente y que ya tuvimos ocasión de explicar. Un hecho interesante es que, al norte de Célebes, situó lo que en realidad es una vinta de los

⁸⁸⁸ Las *omo sebua* son un tipo de viviendas fortificadas típicas de Nías, que eran construidas únicamente para los jefes y que se situaban en el centro de la aldea. Debido a que los ataques entre aldeas eran frecuentes, estas viviendas se construyeron para ser inexpugnables: están levantadas sobre gruesos pilares de madera de palo de fierro y cuentan con enormes tejados, llegando a alcanzar los dieciséis metros de altura. El único acceso a la vivienda se realiza a partir de una pequeña trampilla a la que se accede por una escalera. Estas casas son extremadamente robustas y resistentes y se han demostrado a prueba de lluvias y terremotos. En cuanto a su decoración, suelen contar con tallas en bajorrelieve que representan a ancestros, joyas, animales, pescado y barcos; las casas más opulentas tienen también escultura exenta y son decoradas con las mandíbulas de los cerdos que fueron sacrificados tras la finalización de la casa. Berlo, J. C. y Wilson, L. A., *Arts of Africa, Oceania, and the Americas: Selected Readings, op. cit.*, pp. 296 y ss.

moros filipinos de Sulu y Mindanao, haciendo referencia quizás al constante intercambio comercial y cultural de estas dos regiones. En este caso, simplifica tanto las figuras de sus tripulantes como el colorido diseño de la vela, uno de los elementos más representativos de este tipo de embarcaciones. Lo mismo sucede con los modelos propiamente indonesios: en la zona de Macasar colocar una *perahu* o *prao* –un tipo de velero con batanga–, que únicamente difiere en color de la que en *Los medios de transporte* había calificado como maduresa.⁸⁸⁹ En cuanto a la barca balinesa, se trata de una *perahu* o *jukung* que ya había representado en múltiples ocasiones; en este caso, únicamente la dirige un tripulante y la vela es algo más horizontal y sencilla, pero permanecen su popa y su proa tan característica.⁸⁹⁰



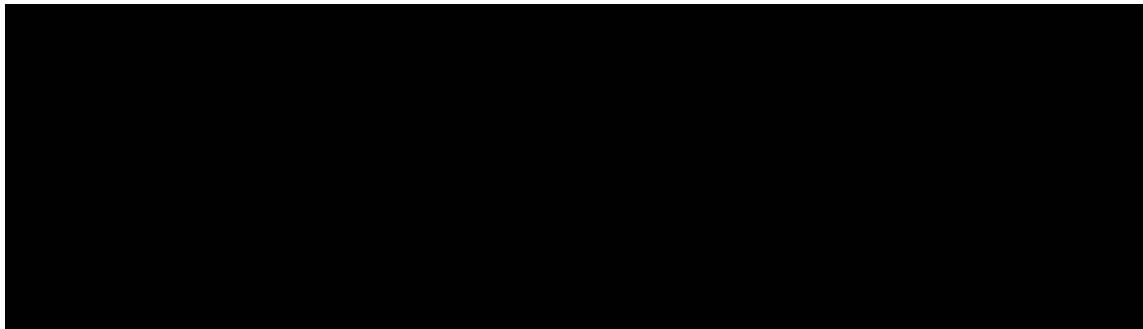
Arriba, zona de Indonesia en el mural de La fauna y la flora; debajo, representaciones de algunos de estos animales en el folleto.

⁸⁸⁹ “Los famosos hombres de mar malayos, representados aquí con una proa de la isla de Madura”. Covarrubias, Miguel, *Pageant of the Pacific*, *op. cit.*

⁸⁹⁰ En *Los medios de transporte* la definió como “la graciosa proa balinesa con velas blancas y ojos para ver por la noche”. Este tipo de barca es un velero con doble batanga de origen balinés, asociado a la pesca: suele llevar vela de mariposa blanca y cuenta con unas batangas sumamente finas y estilizadas, que suelen ir decoradas. Asimismo, reciben una decoración muy especial en su popa y en su proa: algunos textos señalan que imitan la forma de un pez espada, pero en realidad se trata de la representación de un *gajamina*, una criatura mitológica balinesa con cabeza de elefante y cuerpo de pez. Covarrubias, Miguel, *Pageant of the Pacific*, *op. cit.*

En el caso de la fauna y la flora, Covarrubias repitió muchos de los ejemplos del mural del mismo nombre, aunque omitió algunos de ellos y recolocó sobre el mapa la mayoría, dibujándolos, como ya sucedía en otros casos, de manera más tosca. Por otro lado, como ya sucedía en el tema de la economía, tampoco aquí se utilizó el tradicional sistema de colores de suelo según el ecosistema de la región.

Dentro de los animales característicos de Indonesia, colocó especies endémicas. En isla de Komodo –en la provincia de Nusa Tenggara–, colocó al popular dragón de Komodo (*Varanus komodoensis*), que ya describió como “un lagarto monstruoso con una lengua bífida, tan feroz y agresivo que se alimenta de jabalíes”;⁸⁹¹ en Borneo, ubicó al cálao rinoceronte (*Buceros rhinoceros*, probablemente, un *Buceros rhinoceros borneoensis*) y al “asombroso” orangután, del que ya comentó que era “quizás responsable de las historias del hombre salvaje de Borneo”.⁸⁹² En Timor, colocó una cacatúa, probablemente una cacatúa de moño amarillo (*Cacatua galerita*) o una cacatúa sulfúrea (*Cacatua sulphurea*), endémica de Célebes y las islas menores de la Sonda.⁸⁹³ En Célebes situó al “tarsio, nocturna, de grandes ojos de Célebes, un lémur, un ancestro de los monos”;⁸⁹⁴ Covarrubias no nos concreta la especie ni el dibujo permite afinar más, pero se refiere sin duda a una de las muchas especies de tarsios que habitan en Célebes.



Otros de los animales que Covarrubias incluyó en el mapa del folleto.

En Papúa, Covarrubias colocó dos animales: un ave del paraíso – probablemente un ave del paraíso imperial (*Paradisaea guilielm*) o un ave del paraíso raggiana (*Paradisaea raggiana*)–, tan endémica de la región que de hecho es el nombre que los nativos dan a una zona de la isla -la Bahía Cenderawasih–, y un casuario, en la zona limítrofe con el Territorio de Nueva Guinea. Por último, dentro de los animales, Covarrubias, agregó una única nueva creación, la del tigre de Sumatra (*Panthera tigris sumatrae*) –en el centro de

⁸⁹¹ *Ibíd.*

⁸⁹² *Ibíd.* El tópico de “el hombre salvaje de Borneo” fue una idea muy extendida en la América de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. A finales del siglo XIX, dos enanos forzudos y disminuidos mentales fueron promocionados en varios espectáculos circenses –entre los que destacó el de P. T. Barnum– como Waino y Plutanor, “los hombres salvajes de Borneo”; algo después, otro intérprete, Oofy Goofty, fue publicitado bajo el nombre “el hombre salvaje de Borneo”, alcanzando aún un éxito mayor, aunque el alquitrán y el cabello que se aplicó en la piel casi le llevó a la muerte. Este último personaje alcanzó una enorme fama y fue parodiado en varias películas.

⁸⁹³ En el mapa de *La fauna y la flora* ya había colocado una cacatúa, pero lo hizo en la zona de Australia.

⁸⁹⁴ Covarrubias, Miguel, *Pageant of the Pacific*, *op. cit.* Antiguamente, se clasificaba a los tarsios como cercanos a los lémures, pero la clasificación más reciente los separa de los mismos y los ubica como simiiformes.

la isla del mismo nombre—, subespecie de tigre endémica de la isla y que es el más pequeño de los tigres existentes.⁸⁹⁵



Detalles de diferentes tipos de flora que aparecen en el mapa del folleto.

En el caso de la flora, Covarrubias fue mucho más escueto — si no contamos como tal la dedicada a la economía—, limitándose a incluir diferentes tipos de palmas y palmeras en diferentes lugares de Sumatra, Célebes y Papúa (en la imagen), similares a los utilizados en el mural. Como ya se mencionó, Covarrubias coleccionó postales y recortes relacionados con la vegetación de Indonesia.

Además, Covarrubias incluyó una referencia explícita a uno de los accidentes geográficos más célebres de toda Indonesia: el volcán Krakatoa. En la zona en la que en realidad se encuentra Pulau Enganno —es decir, bastante desplazada de su localización real—, Covarrubias representó de una manera esquemática el humeante volcán Krakatoa, responsable de algunas de las erupciones más destructivas y mortíferas de todos los tiempos —especialmente, la de 1883—; posiblemente, la inspiración fotográfica se encuentra en un detalle de uno de los artículos que coleccionó y que presenta la nueva isla, aunque Covarrubias la volteó y la presentó de frente.⁸⁹⁶

Arriba, detalle del Krakatoa en el mapa del folleto; abajo, fotografía del Krakatoa en época de Covarrubias, publicada en Time (AMC, sin numerar)

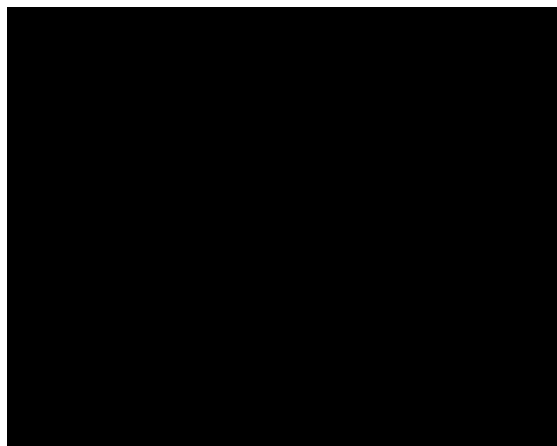
Como ya habíamos adelantado, concluye el mapa el emblema nacional de Indonesia, como *Garuda Pancasila*.⁸⁹⁷ Se trata del ave mitológica Garuda, en cuyo cuerpo se

⁸⁹⁵ Debemos recordar que Covarrubias ya incluyó representaciones de tigres en otras obras, como el tigre siberiano que aparece *La fauna y la flora* o el ahora extinto tigre balinés que aparece en uno de los mapas de Bali.

⁸⁹⁶ “Dutch East Indies. Its vast riches temps Japan”, *op. cit.*, p. 64. Tras la erupción de 1883, la isla Krakatoa se fraccionó en tres pequeñas islas, pero en 1930 surgió otra nueva isla, conocida como Anak Krakatoa, que es la que aquí aparece.

⁸⁹⁷ El escudo fue diseñado por un comité presidido por el Sultan Hamid II de Pontianak y modificado por el presidente Sukarno, y fue adoptado como emblema nacional el 11 de febrero de 1950; no obstante, la versión definitiva, con un Garuda animal y con cresta, no se adoptaría hasta el 20 de marzo de ese mismo año. Garuda es un ave mitológica propia del Hinduismo y del Budismo, vehículo de Vishnú, que aparece en muchos templos antiguos de Indonesia, especialmente en Java y Bali; simboliza el poder, el conocimiento, la valentía, la lealtad y la disciplina; fue elegida para evocar el pasado precolonial y

dispone un escudo heráldico con emblemas que representan los cinco principios de la Pancasila, y que sostiene una cinta con el lema nacional ("Bhinneka Tunggal Ika", un antiguo poema majapahit que suele traducirse como "Unidad en la diversidad"). Aquí, Covarrubias reproduce fielmente y con detalle los elementos, aunque no contó exactamente el número de capullos de algodón ni de eslabones del escudo oficial.



Detalle del escudo de Indonesia en el mapa folleto.

En definitiva, podemos concluir que, en lo que aparentemente parece un sencillo folleto realizado por encargo, Covarrubias realizó uno de sus mapas más complejos, que le permitió no solo hacer gala de sus conocimientos sobre la región –como ya presumía en entrevistas–, sino combinarlos con una latente ideología anti-colonial y pro-Indonesia, que también tuvo ocasión de demostrar. Si bien muchos de los elementos aquí empleados provenían de otros mapas previos (los llamados *Murales del Pacífico*), debemos recordar que estos también fueron objetos de una ingente y sesuda investigación. El mapa parece esencialmente destinado a mostrar los riquísimos recursos del país, actitud en la que coincide con el texto de lo acompaña. No obstante, si bien los elementos relativos a los recursos son especialmente abundantes, Covarrubias hizo también una muy completa y ponderada representación de muchas de las diferentes etnias y creencias profesadas en el archipiélago Indonesio, dando buena cuenta de las artes –escénicas y plásticas–, arquitecturas e ingenios javaneses, balineses, madureses, acehneses, minangkabau, picassianos, toraja, letti, sumbaneses, dayakos y papúes –entre otros–, así como de algunos de los animales más representativos: tanto es así, que muchos de ellos se han acabado convirtiendo en verdaderos símbolos de la Indonesia moderna.

preislámico de las islas que conformaron Indonesia; en concreto, la Garuda de la Pancasila representa a un águila-azor de Java, con un número de plumas que simboliza la fecha de proclamación de Independencia de la República de Indonesia (17/8/1945). El escudo, propiamente dicho, se compone de cuatro cuadrantes –de blanco y gules, como la bandera de Indonesia–, y un escudo concéntrico en negro, además de una línea que separa la parte superior de la inferior y representa la línea del Ecuador; cada una de las cinco partes representa uno de los cinco principios de la Pancasila. El escudo concéntrico representa la Creencia en un Dios Supremo, ejemplificada con una estrella dorada (símbolo común tanto en las religiones sancionadas por Indonesia –el Islam, el Cristianismo, el Hinduismo y el Budismo– como en la ideología socialista a la que pugnaba por adherirse la nueva nación). La cadena, sobre fondo de gules, representa las sucesivas generaciones que pueblan el país; los nueve eslabones redondos simbolizan a las mujeres y los 8 a los hombres, que juntos suman diecisiete (el día de la Independencia); este cuadrante alude al principio del Sentido de la Humanidad Justa y Civilizada. El baniano –un árbol muy habitual- sobre fondo blanco, con sus amplias y extensas raíces, alude a la Unidad de Indonesia, mientras el que el toro (en realidad, un banteng, un tipo de toro salvaje javanés) sobre fondo de gules fue elegido para simbolizar la Democracia –es decir, el principio de la Democracia guiada por la sabiduría interior y emanada de las deliberaciones entre los representantes del Pueblo–, puesto que se considera un animal social. Por último, una espiga de granos de arroz y unos capullos de algodón sobre fondo blanco, recursos clave para la supervivencia del pueblo indonesio, aluden al principio de la Justicia social para todo el pueblo de Indonesia; el número de granos de la espiga son diecisiete, como el Día de la Independencia, y los capullos son cinco, como los principios de los principios de la Pancasila.

Diseños para moda

Para completar esta sección, y retomando la idea de Covarrubias como artista de carácter interdisciplinar, debemos comentar las aportaciones del mexicano al mundo de la moda. A finales de 1937, coincidiendo con la fase de promoción de *Island of Bali*, Covarrubias realizó unos diseños de telas para los grandes almacenes Franklin Simon & Co, que recibirían una gran aceptación crítica y popular.

La incursión de Covarrubias en la moda no es desconocida dentro de los diferentes estudios académicos, pero únicamente Navarrete y, por supuesto, Williams, aportan cierta información sobre la misma.⁸⁹⁸ No obstante, además de ofrecer un comentario excesivamente sucinto, creemos que contienen algunos errores; en las próximas páginas intentaremos enmendar utilizando las fuentes originales que nos permitan entender este nuevo intercambio creativo y comercial, como telegramas, correspondencia, anuncios de las prendas, así como reseñas en prensa de los diferentes elementos relacionados.

En lo que aparentemente se trató de una colaboración con *Vogue* –algo que figura en los documentos internos pero que no lo hizo de forma abierta en los materiales promocionales–,⁸⁹⁹ Miguel Covarrubias fue requerido para realizar unos diseños de estampados balineses con los que los grandes almacenes Franklin Simon & Co,⁹⁰⁰ un gran negocio departamental de la Quinta Avenida de Nueva York, realizarían una serie de vestidos y prendas “de crucero”; además, el mexicano realizaría una serie de escaparates para la tienda que incluirían varios elementos escenográficos de la vida popular balinesa y que causarían también un gran impacto. Pero, sin duda, fue la particular presentación de para la prensa de la colección –una velada con música, videos y fotografías de Bali- lo que le ganó un justo espacio en multitud de periódicos y revistas especializados.

No queda claro cómo o porqué se inicia la posibilidad de esta colaboración, pero parece claro que, en plena promoción de *Island of Bali*, Covarrubias y diferentes empresarios intentaron utilizar el tirón comercial de la ya no tan remota isla. Por lo que parece, la iniciativa no surgió por parte de la editorial Knopf, sino por parte de Nick⁹⁰¹ –un amigo común–, que habría realizado los contactos con Claire Lang, directora de moda de Franklin Simon.

A partir de una serie de telegramas y cartas de los que poder aducir la sucesión de los actos, Lang contrata con Covarrubias una serie de diseños y unos escaparates en los que exhibirán los vestidos. Así, en un primer telegrama del 20 de septiembre de 1937, Nick le escribe a Covarrubias que Franklin Simon quiere que haga “tres diseños textiles

⁸⁹⁸ Navarrete, Sylvia. *Miguel Covarrubias: Artista y Explorador*, op.cit.; Williams, Adriana. *Covarrubias*, op. cit.

⁸⁹⁹ Carta de C. M. Lang a Miguel Covarrubias, Nueva York, 2 de octubre de 1937. AMC, sin numerar.

⁹⁰⁰ Franklin Simon & Co fue una cadena de grandes almacenes especializada en moda femenina y equipamiento del hogar fundada en 1902 por Franklin Simon en Nueva York; tras la muerte de su fundador sería dirigida por Leroy C. Palmer, y pasaría por diversas manos hasta su cierre en 1979. Empresa pionera, fue concebida como un conjunto de tiendas especializadas que vendía ropa *pret-à-porter* y accesorios para mujeres, señoritas –juvenil- niñas, niños, jovencitos, hombres y bebés, haciendo especial hincapié en moda europea de importación y en su distribución a “precios populares”. La tienda principal, de 26.000 m², se encontraba en el 414 de la Quinta Avenida, en el cruce con la calle 38, pero a partir de 1932 abrieron numerosas sucursales en Connecticut, el Estado de Nueva York y Palm Beach (Florida).

⁹⁰¹ Este “Nick” podría referirse, acaso, al fotógrafo Nick Muray; Muray, buen amigo de Covarrubias, trabajó durante este periodo para importantes publicaciones relacionadas con el mundo de la moda.

balineses para vestidos de algodón “Palm Beach”, para antes del 1 de octubre, indicando que recibirá cien dólares por cada diseño y aclarando que el nombre de Covarrubias será incluido en todos los elementos promocionales.⁹⁰² Covarrubias aceptó, pero seguramente debió pedir más tiempo, porque en el siguiente telegrama se le decía que los diseños tenían que estar en manos de Franklin Simon como muy tarde para el 10 de octubre, y se le daban ciertas especificaciones: los diseños serían impresiones directas y no serigrafías, que cubrieran toda la tela en dos direcciones (para poderse usar con más facilidad), con un máximo de cinco colores por diseño; se le advertía también que si la ejecución técnica era demasiado difícil, estos podrían ser sujetos a revisión.⁹⁰³ Covarrubias debió escribir rápidamente comunicando que se ponía a trabajar; no obstante, varios días más tarde, la misma Lang le decía que olvidase las limitaciones y que enviase los croquis de varios diseños.⁹⁰⁴

A partir de aquel momento, las comunicaciones se establecieron por carta y se concretaron otros asuntos, como la colaboración con *Vogue*⁹⁰⁵ y otros asuntos promocionales,⁹⁰⁶ el diseño de los vestidos y el tema del escaparatismo, que preocupaba especialmente a Covarrubias porque tendría que llevarlo a cabo en el último momento, apenas llegase a Nueva York.⁹⁰⁷ Tanto Claire Lang como George B. Addams, responsable de Everfast Cottons, la empresa que realizaría las telas para Franklin Simon, se deshicieron en halagos con las aportaciones de Covarrubias,⁹⁰⁸ como más tarde haría la prensa.

⁹⁰² Telegrama de Nick a Miguel Covarrubias (Zamora 36, Mexico City), 20 de septiembre de 1937. AMC, n° 22448 y 22484.

⁹⁰³ Telegrama de Lang a Miguel Covarrubias (Zamora 36, Mexico City), 27 de septiembre de 1937. AMC, n° 22485 y 22486.

⁹⁰⁴ Telegrama de Lang a Miguel Covarrubias (Zamora 36, Mexico City), 30 de septiembre de 1937. AMC, n° 22487.

⁹⁰⁵ Carta de C. M. Lang a Miguel Covarrubias, Nueva York, 2 de octubre de 1937, *op. cit.*

⁹⁰⁶ En una primera carta, Lang pregunta a Covarrubias si podría ponerla en contacto con alguien de Knopf para ayudar con la promoción de *Island of Bali* (Carta de C. M. Lang a Miguel Covarrubias, Nueva York, 2 de octubre de 1937, *op. cit.*), para lo que Covarrubias debió aportar el nombre de Bernard Smith. En una segunda misiva, Lang le solicita una firma suya, para poder reproducirla y etiquetar los productos como originalmente diseñada por usted.” Carta de C. M. Lang a Miguel Covarrubias, Nueva York, 12 de octubre de 1937. AMC, sin numerar.

⁹⁰⁷ “As far as the Windows are concerned, there will be plenty of time to plan those while you are in New York. I think it will be easier for you to design them after you have seen our windows and the merchandise at least in its rough planning”. Carta de C. M. Lang a Miguel Covarrubias, Nueva York, 12 de octubre de 1937, *op. cit.*; Telegrama de C. Lang a Miguel Covarrubias (Zamora 36, Mexico City), 27 de septiembre de 1937. AMC, n° 22485 y 22486;

⁹⁰⁸ “I cannot tell you how delighted I am that you are able to do this for us. I think you will like the way we will proceed to carry out your ideas in our windows, publicity and interiors.” Carta de C. M. Lang a Miguel Covarrubias, Nueva York, 2 de octubre de 1937, *op. cit.*; “The sketches arrived yesterday and I cannot tell you how perfectly beautiful we think they are. (...) Mr- Adams was particularly keen on the two all-over Batik types of design (...) Again, let me tell you how very grateful I am and how very excited we are not only about the promotion, but about the designs themselves” Carta de C. M. Lang a Miguel Covarrubias, Nueva York, 12 de octubre de 1937, *op. cit.*; “We believe these will print beautifully and are anxious to have you see the finished results.” Carta de George B. Addams –Everfast Fabrics- a Miguel Covarrubias, 22 de octubre de 1937, Nueva York, AMC, sin numerar.

Finalmente, los diseños de Covarrubias se imprimieron en tela a mediados de noviembre de 1937,⁹⁰⁹ y, en lo que debió ser una espectacular velada, el 28 de diciembre de 1937 se realizó un pase de prensa especial para presentar la colección ante los medios; un pase público tendría lugar la semana siguiente.⁹¹⁰ La presentación de la colección ante los medios fue concebida como una obra de arte total: la tienda de la Quinta Avenida se llenó con las telas diseñadas por Covarrubias, ya fuera en solitario o aplicadas en los famosos vestidos que tanta fama les darían. Con el autor-artista –como fue llamado por los medios– presente, sonó música de gamelán y se proyectó una selección de las películas de 8 mm rodadas en Bali por el propio Covarrubias, que sorprendieron y agradaron a los periodistas, suavizando así la impresión de las reveladoras prendas que iban a contemplar.⁹¹¹

*Ayer contemplamos la nueva colección de crucero de Franklin Simon, una película grabada en Bali por Miguel Covarrubias, cuyo libro “Island of Bali” es un best seller. En estas películas vimos montones de bellas balinesas –y son encantadoras, esas bellezas bañistas de color café –y apreciamos que sus ropas comienzan de la cintura para abajo. Pero no parecen indecentes o libertinas. Entonces vimos las versiones de Franklin Simon de los trajes balineses, realizado con estampados Everfast diseñados por Covarrubias a partir de los exiguos paños de las bellezas balinesas.*⁹¹²

Durante aquella velada se presentó una colección de diferentes prendas que han sido inequívocamente escritas como “de resort”⁹¹³ y “de crucero”,⁹¹⁴ compuesta por algunos trajes de baño –y pareos/*sarongs*⁹¹⁵ de playa-, y varios vestidos –con sus correspondientes boleros y chaquetas-, tanto de día y asociados a la práctica de algún deporte como de noche, asociados a veladas informales, realizados tanto con mangas cortas abombadas como con tirantes. Además, estas prendas se completaba la colección con accesorios como bolsos, pañuelos y turbantes –también estampados-, “encantadores” tocados de

⁹⁰⁹ En una carta de Addams del 22 de octubre, este informa a Covarrubias que esperan tener los productos terminados en las dos o tres semanas siguientes. Carta de George B. Addams –Everfast Fabrics- a Miguel Covarrubias, 22 de octubre de 1937, Nueva York, *op. cit.*

⁹¹⁰ “Franklin Simon Promotes Balinese Prints in Tie-Up With Covarrubias”, *Women’s Wear Daily*, Viernes 29 de diciembre de 1937.

⁹¹¹ Austen, Kay. “New Cruise Clothes Inspired by Glamour of Bali”, *New York World-Telegram*, jueves 30 de diciembre de 1937; Gilmore, Cecile. “Gaiety of Bali Woos Jaded Gothamites. Covarrubias is the designer on new prints”, *New York Post*, jueves 30 de diciembre de 1937; “Franklin Simon Promotes Balinese Prints in Tie-Up With Covarrubias”, *op. cit.*; Williams, Adriana. *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 83.

⁹¹² Hughes, Alice. “Our Beaches to Adopt Bali Modes”, *New York Journal and American*, jueves 30 de diciembre de 1937.

⁹¹³ “Franklin Simon Promotes Balinese Prints in Tie-Up With Covarrubias”, *op. cit.*; “Bali Prints by Covarrubias”, *Women’s Wear Daily*, 4 de enero de 1938.

⁹¹⁴ “Bali Prints by Covarrubias”, *op. cit.*; “Bali” Cotton Prints in Gay Windows At Franklin Simon”, *Women’s Wear Daily*, 3 de enero de 1938; Austen, Kay. “New Cruise Clothes Inspired by Glamour of Bali”, *op. cit.*

⁹¹⁵ El *sarong* es un tipo de falda enrollada de origen indonesio que a partir de aquel año se haría muy popular en Estados Unidos, no solo por la colección de Covarrubias, sino por el simultáneo estreno de la película Huracán sobre la isla, estrenada en noviembre de 1937, ambientada en los Mares del Sur y protagonizada por Dorothy Lamour, que a partir de aquel momento pasaría a ser conocida como “la chica del *sarong*”; después sería popularizado asimismo por otras actrices de películas escapistas, como María Montez o Gilda Gray. La palabra llegó a ser tan popular, siempre asociada a la idea de los Mares del Sur, que incluso apareció en parodias cinematográficas, como el *cartoon* animado protagonizado por Popeye Alona on the *Sarong Seas* (1942).

flores⁹¹⁶ y diferentes piezas de joyería – como collares y pulseras – realizadas en concha y diferentes semillas de madera.⁹¹⁷

La colección fue descrita como glamurosa, y como “picante pero no estrambótica, esta tendencia tiene un encanto llevable”,⁹¹⁸ colorida⁹¹⁹ e imaginativa,⁹²⁰ con un influencia campestre apreciable en las cinturas ceñidas y en las amplias faldas,⁹²¹ e inteligentemente diseñada para ocultar y revelar a la vez,⁹²² portadora de la indudable fascinación de los Mares del Sur.⁹²³ Sin duda, las prendas más llamativas fueron los trajes de baño, considerados muy osados por estar anudados al cuello y no contar con aros en el sostén;⁹²⁴ uno de ellos se asemejaba a lo que ahora conocemos como bikini, aunque la parte inferior era menos reveladora. También causó tan conmoción un vestido de noche que contaba con una gran apertura tanto en el abdomen como en la espalda.⁹²⁵ Por último, nos parece curioso reseñar un par de chaquetillas de grandes hombreras acampanadas, de gran toque orientalista, que les otorgaban, precisamente, “la silueta habitual de los templos orientales”,⁹²⁶ así como una falda-pantalón bastante corta y novedosa para la época. Parece claro que las prendas, presentadas en tallas de mujer y de “señoritas” (juveniles), y que se vendieron tanto en la tienda principal como en la sucursal de Greenwich,⁹²⁷ y los accesorios fueron diseñados por parte los encargados de Franklin Simon, aunque sabemos que obtuvieron inspiración de los materiales proporcionados por Covarrubias.⁹²⁸

En lo que concierne a los estampados realizado por Covarrubias, no queda claro si Covarrubias diseñó finalmente tres o cuatro diseños –ya que en las fotografías únicamente se aprecian tres,⁹²⁹ pero Covarrubias percibió 400\$ por ellos, aunque de estos hablaremos

⁹¹⁶ Hughes, Alice. “Our Beaches to Adopt Bali Modes”, *op.cit.*

⁹¹⁷ Gilmore, Cecile. “Gaiety of Bali Woos Jaded Gothamites. Covarrubias is the designer on new prints”, *op. cit.*; Hughes, Alice. “Our Beaches to Adopt Bali Modes”, *op.cit.*; “Bali” Cotton Prints in Gay Windows At Franklin Simon”, *op.cit.*; “Bali Beauty. Our exclusive Covarrubias print cotton”, anuncio publicado en el *New York Herald Tribune*, lunes 10 de enero de 1938.

⁹¹⁸ Austen, Kay. “New Cruise Clothes Inspired by Glamour of Bali”, *op. cit.*

⁹¹⁹ “Bali Prints by Covarrubias”, *op.cit.*

⁹²⁰ Según el texto, las prendas no lucen estrofalarias, sino imaginativas, coloridas y con “sabor campestre.” “Balinese Prints Lend an Exotic Note to Cruise Fashions”, *New York World-Telegram*, martes 4 de enero de 1938.

⁹²¹ Austen, Kay. “New Cruise Clothes Inspired by Glamour of Bali”, *op. cit.*

⁹²² El texto menciona el “el uso imaginativo de la tela para ocultar y a la vez revelar los encantos físicos.” Hughes, Alice. “Our Beaches to Adopt Bali Modes”, *op.cit.*

⁹²³ “Balinese Prints Lend an Exotic Note to Cruise Fashions”, *op.cit.*

⁹²⁴ “For years we have had a standing bet with Charles Nudelman, who manufactures Claret potter dresses that the day will never come when American women wear brassiere-less bathing suits. He contends it will. It look this season as if he might win the 5\$. (...) Don’t get excited, readers, not call out the vice commissioners yet. These Franklin Simon-Bali bathing suits still have the semblance of a bras. But the shoulder straps have been omitted. The space between the waist-line and mid-riff is wide open”. Hughes, Alice. “Our Beaches to Adopt Bali Modes”, *op.cit.*

⁹²⁵ Austen, Kay. “New Cruise Clothes Inspired by Glamour of Bali”, *op. cit.*; “Franklin Simon Promotes Balinese Prints in Tie-Up With Covarrubias”, *op. cit.*

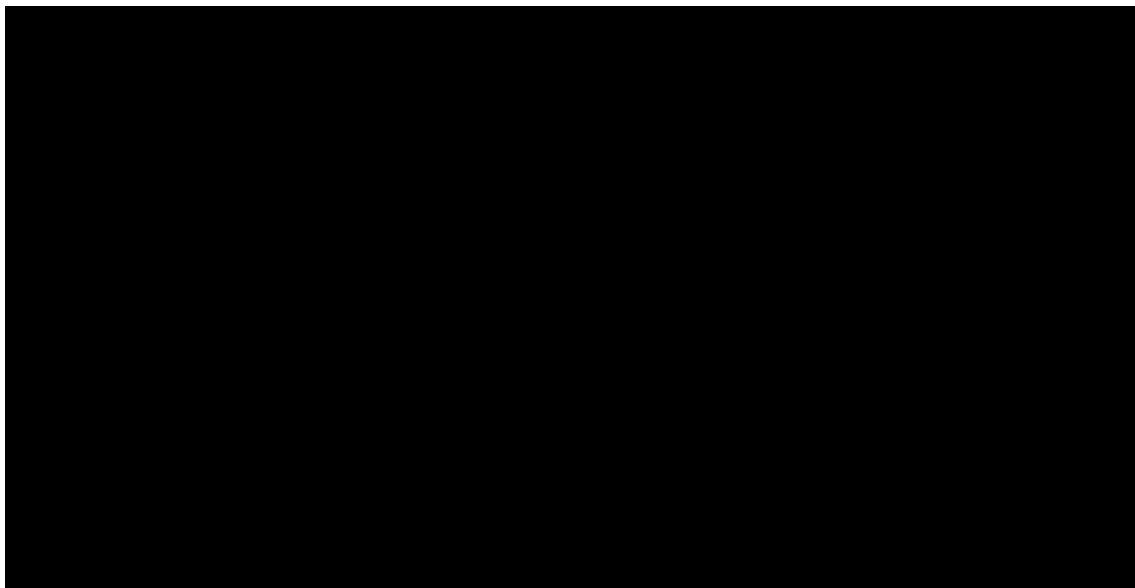
⁹²⁶ Austen, Kay. “New Cruise Clothes Inspired by Glamour of Bali”, *op. cit.*

⁹²⁷ Anuncio publicado en el *New York Herald Tribune*, lunes 10 de enero de 1938.

⁹²⁸ En una carta de Lang a Covarrubias, este le cuenta que cenó con “Nick” y le pidió prestadas algunas de las fotografías de Bali de Covarrubias “para aportar inspiración para nuestros vestidos.” Carta de C. M. Lang a Miguel Covarrubias, Nueva York, 2 de octubre de 1937, *op. cit.*

⁹²⁹ En un figurín aparece un cuarto estampado, o quizás un tercero en otra gama de color, que, no obstante, no se aprecia en las fotografías. No obstante, esto no debería resultar extraños, ya que sabemos que tuvieron

en las próximas páginas,⁹³⁰ pero el caso es que todos ellos recibieron una gran aceptación por parte de la prensa y fueron descritos vívidamente, algo que sin duda mejora las no tan ricas reproducciones de los mismos en blanco y negro con las que únicamente contamos para estudiarlos.⁹³¹



Ejemplos de pinturas balinesas realizadas por Covarrubias (c. 1930-1934).

Los diseños de Covarrubias fueron realizados sobre tela de algodón sanforizado,⁹³² lavable y pre-encogido,⁹³³ realizada por la empresa Everfast Cottons. Por lo general, los diseños de los estampados –tanto patrones como colores- fueron descritos como exóticos,⁹³⁴ coloridos y alegres,⁹³⁵ con colores vívidos y exuberantes,⁹³⁶ -algunos los consideraron extremadamente atractivos-⁹³⁷ que pasaban por diferentes gamas de verdes, amarillos y marrones. Aunque no se conservan muestras a color de los tejidos, de acuerdo a las descripciones, podemos asumir que presentaban una gama de colores similares a los de algunas pinturas balinesas de Covarrubias, como las que aquí adjuntamos. Así, se

que ajustarse ciertos aspectos después del dibujo de los figurines. Carta de C. M. Lang a Miguel Covarrubias, Nueva York, 2 de octubre de 1937, *op. cit.*

⁹³⁰ Según un primer telegrama, Covarrubias recibiría 100\$ por cada diseño, pero en una carta de Addams se dice que le adjunta un cheque por valor de 400\$ (Carta de George B. Addams –Everfast Fabrics- a Miguel Covarrubias, 22 de octubre de 1937, Nueva York, *op. cit.*); tal como le especificó la misma Lang en una carta, Everfast Cottons le pagaría el precio de los diseños, y Franklin Simon le compensaría por la realización de los escaparates.

⁹³¹ Además de las fotografías publicadas en un gran anuncio promocional de Franklin Simon (conservado en el AMC, sin numerar), existen dos de ellas custodiadas en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos; la catalogación de las mismas indica que fueron realizadas por Virginia Roehl, cuyo estudio se especializó en la fotografía y documentación de escaparates de alta calidad.

⁹³² Anuncio publicado en el *New York Herald Tribune*, lunes 10 de enero de 1938.

⁹³³ Austen, Kay. “New Cruise Clothes Inspired by Glamour of Bali”, *op. cit.*

⁹³⁴ Anuncio publicado en el *New York Herald Tribune*, lunes 10 de enero de 1938.

⁹³⁵ “Bali Prints by Covarrubias - Exclusive with us”, *The New Yorker*, 8 de enero de 1938, p. 5; “Bali Prints by Covarrubias”, *op. cit.*

⁹³⁶ Según el texto, “colores que son más bien exuberantes que chillones” Austen, Kay. “New Cruise Clothes Inspired by Glamour of Bali”, *op. cit.*

⁹³⁷ “Franklin Simon Promotes Balinese Prints in Tie-Up With Covarrubias”, *op. cit.*

describen verdes selváticos subidos, amarillos limones, *chartreuses* y tonos cobrizos,⁹³⁸ además de azules oscuros, marrones sepias, y algún rojo oscuro combinado con rosa.⁹³⁹

Covarrubias realizaría el menos tres diseños, que recomponemos aquí a partir de las fotografías, figurines y descripciones de la prensa. El que más llamó la atención, por su particular iconografía fue uno que contenía “un diseño encontrado en un templo, pintado en una fina oblea. Es una joven con el imponente tocado de flores en forma de abanico y falda triangular de las islas”;⁹⁴⁰ y que otros describieron como “bailarina”.⁹⁴¹ Indudablemente, se trata de la figura de una *tjilí* o *cilí*, cuyo significado y función ya comentamos en el capítulo anterior,⁹⁴² y de la que sabemos que Covarrubias trajo consigo un par de ejemplares. En este caso, en el estampado se representó una *cilí* del tipo que se realiza en hoja de palma, más ligado a las ofrendas, junto a otros elementos de tipo vegetal, que se concibieron en colores marrones contrapuestos a un fondo amarillo limón o chartreuse.⁹⁴³ Sabemos que este diseño se aplicó en varias prendas de las que se conocen fotografías, incluyendo varios vestidos y chaquetas, como el polémico vestido de noche o la célebre chaqueta de grandes hombreras y “perfil oriental”.



Fotografías y figurines de diferentes prendas en las que se aplicó este estampado; se aprecian los diferentes accesorios con los que se complementó la colección.

⁹³⁸ “Balinese Prints Lend an Exotic Note to Cruise Fashions”, *op.cit.*; Austen, Kay. “New Cruise Clothes Inspired by Glamour of Bali”, *op. cit.*

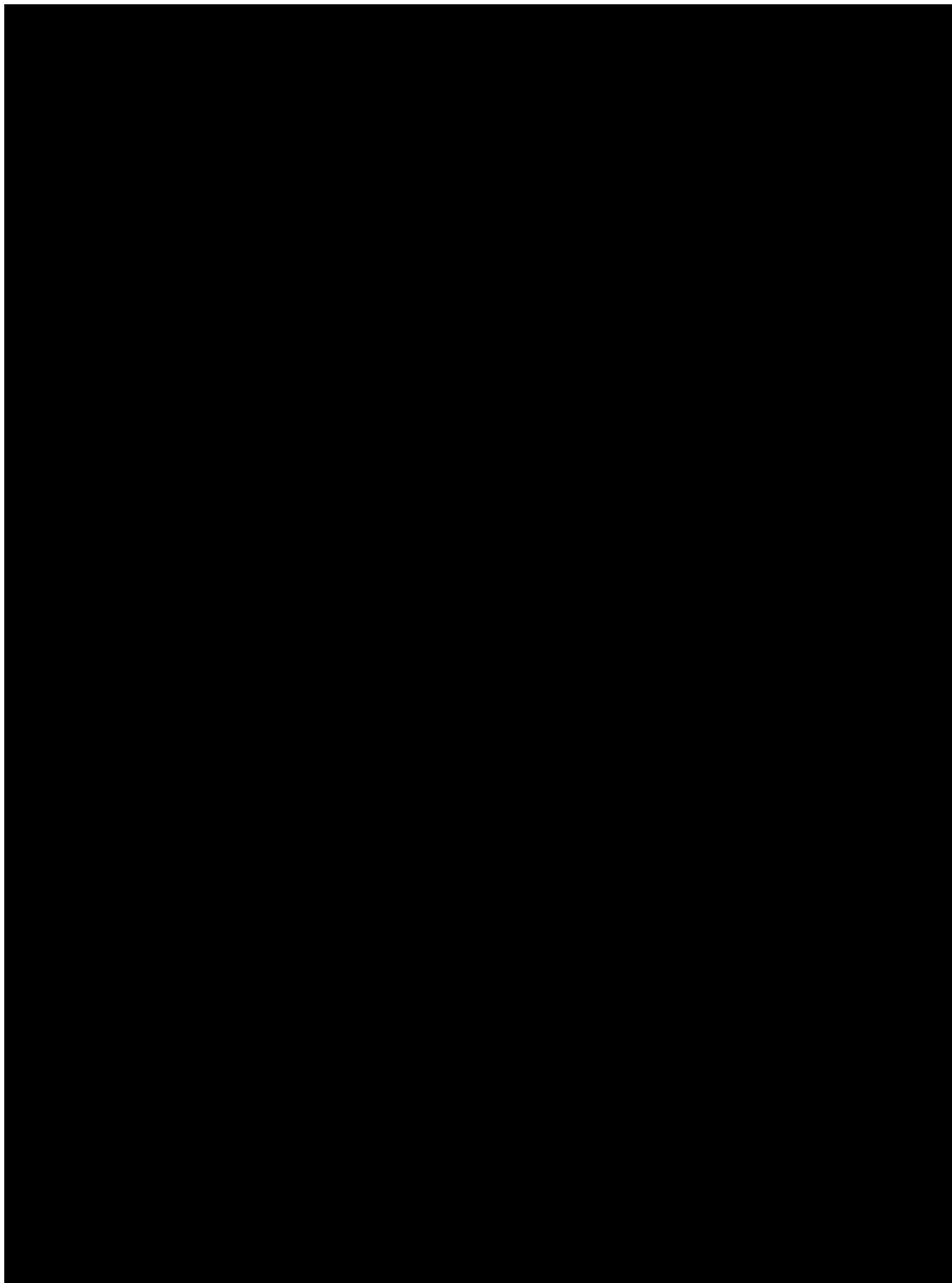
⁹³⁹ “Franklin Simon Promotes Balinese Prints in Tie-Up With Covarrubias”, *op. cit.*;

⁹⁴⁰ Gilmore, Cecile. “Gaiety of Bali Woos Jaded Gothamites. Covarrubias is the designer on new prints”, *op. cit.*

⁹⁴¹ “Bali Prints by Covarrubias - Exclusive with us”, *op.cit.*, “Balinese Prints Lend an Exotic Note to Cruise Fashions”, *op.cit.*

⁹⁴² Las *cilís* o *tjilís* son figuras que representan a la diosa Dewi Sri, deidad balinesa hinduista del arroz y ligada a las cosechas y a la fertilidad, y son siempre representaciones femeninas estilizadas, con largos brazos y un gran tocado de flores. Aparecen realizadas en diversos materiales, como hoja palma, pintadas en pasteles o incluso con arroz glutinoso; la diosa todavía goza de una gran veneración y suelen tener unas capillas especiales dedicadas en los campos de arroz.

⁹⁴³ “Balinese Prints Lend an Exotic Note to Cruise Fashions”, *op.cit.* No obstante, otro texto describe este mismo vestido de noche como “un encantador rosa utilizado para el fondo con un rojo oscuro trabajado conjuntamente en un diseño elegido para un traje de noche” (“Franklin Simon Promotes Balinese Prints in Tie-Up With Covarrubias”, *op. cit.*), por lo que es posible que se realizasen varias versiones.

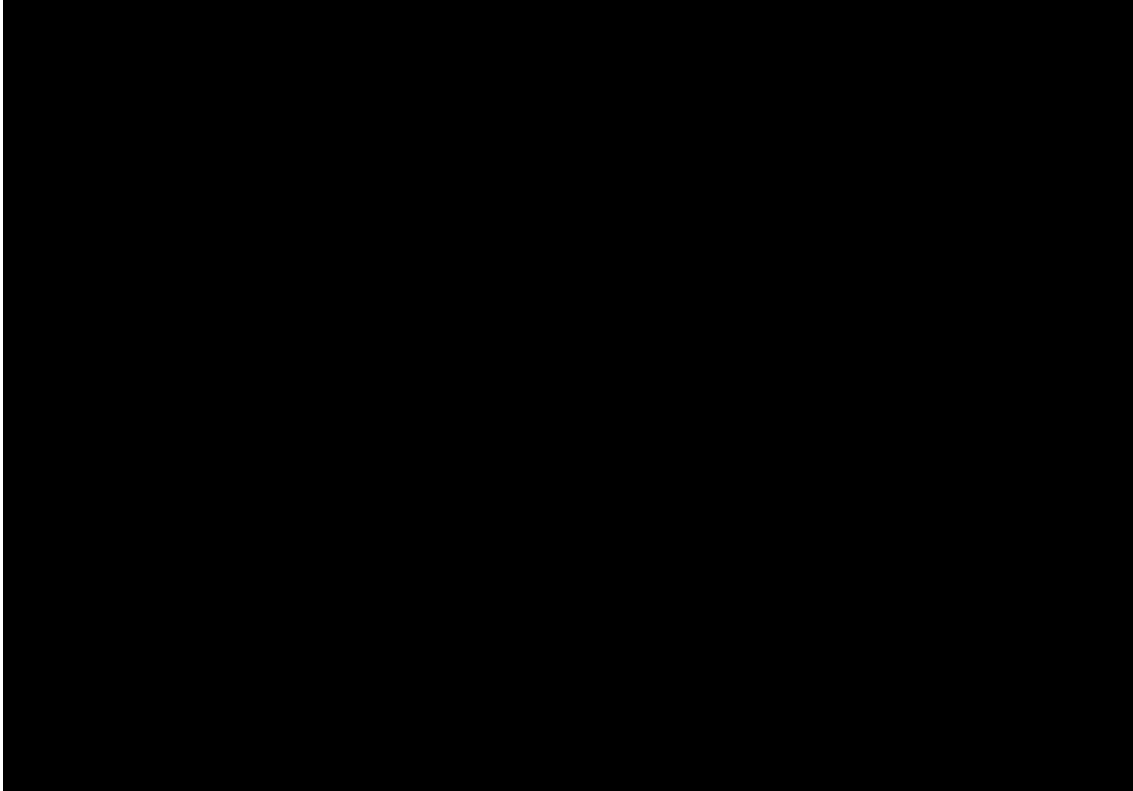


Figurines y fotografías de las diferentes prendas que se realizaron con este estampado.

Además, Covarrubias realizó varios diseños de batik, utilizando “imaginativos pájaros, flores y mariposas arrojados contra colores atrevidos”;⁹⁴⁴ sobre estos, las descripciones

⁹⁴⁴ Gilmore, Cecile. “Gaiety of Bali Woos Jaded Gothamites. Covarrubias is the designer on new prints”, *op. cit.*

son menos concisas, pero de acuerdo a las imágenes parece ser que hubo al menos dos diseños, y seguramente hasta tres. Un primer diseño, de tonos oscuros y grandes flores se aplicó en uno de los populares vestidos de día y en una chaqueta de grandes hombreras diseñada para la playa, además de en un gran bolso a juego. Un segundo diseño, realizado con flores oscuras sobre fondo claro, se aplicó tanto a un vestido de noche de tirantes como a un conjunto para la playa, formado por el sostén, los pantalones cortos y al pareo, además de por un pañuelo para la cabeza. Por último, parece ser que pudo haber un tercer diseño, con motivos claros sobre tono oscuro, que se habría aplicado en alguna prenda para el baño, pero no aparece mencionado explícitamente ni coinciden exactamente las prendas descritas.



Fotografías y figurines de diferentes prendas realizadas con este estampado.

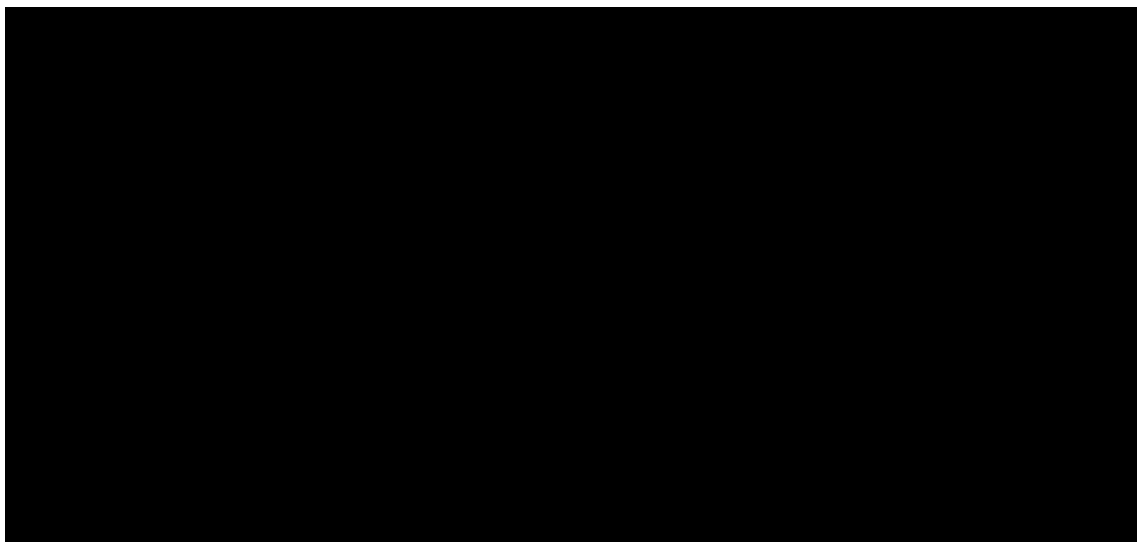
Mientras que para algunos críticos estos estampados eran “nuevos y estimulantes”,⁹⁴⁵ otros advertían que el batik no era una novedad en la moda occidental,⁹⁴⁶ aunque los diseños de Covarrubias debían ser tenidos en cuenta.⁹⁴⁷ Pero, lo que es más importante y da buena muestra tanto de las intenciones de la compañía como del sentir general de la

⁹⁴⁵ *Ibídem.*

⁹⁴⁶ En las décadas de los 1920 y 1930, el batik se popularizó como ejemplo de moderna manualidad entre las señoritas de clase alta; por ejemplo, la madrileña Victorina Durán fue una destacada artista de batik enviada como tal a la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925; más adelante daría clases de esta técnica en la Residencia de Señoritas de Madrid. Para más información, véase de la Cueva, Almudena y Márquez Padorno, Margarita. *Mujeres en Vanguardia: La Residencia de Señoritas en su centenario: 1915-1936*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015.

⁹⁴⁷ Hughes, Alice. “Our Beaches to Adopt Bali Modes”, *op.cit.*

época, es que los diseños fueron promocionados como primitivos⁹⁴⁸ y paganos.⁹⁴⁹ Para la mayoría, se trataban de genuinos diseños balineses⁹⁵⁰ y solo unos pocos advirtieron que se habían hecho ciertas adaptaciones,⁹⁵¹ como sucedería de forma mucho más descarada en las prendas; unos los consideramos novedosos y otros no.⁹⁵²



Figurín y fotografía que muestran este estampado en prendas de baño, así como el escaparate con la escena marina.

En cuanto a los escaparates, como ya se ha advertido, tanto Navarrete como Williams afirman que fue Rosa la encargada de diseñarlos,⁹⁵³ aunque sabemos que –al menos sobre el papel- fue a Miguel a quien se encargó dicha tarea y a quien se pagaría por la misma; concretamente, Covarrubias recibiría cuatrocientos dólares, en función del diseño de cuatro escaparates para la tienda de la Quinta Avenida, dos de ellos de carácter vertical y dos horizontales;⁹⁵⁴ en todos ellos figuraba bien visible el nombre de Covarrubias como parte del reclamo promocional. Uno de ellos, de carácter horizontal, se dedicó a las

⁹⁴⁸ *Ibidem*; “Balinese Prints Lend an Exotic Note to Cruise Fashions”, *op.cit.*; “Bali Prints by Covarrubias - Exclusive with us”, *op.cit.*

⁹⁴⁹ Anuncio publicado en el *New York Herald Tribune*, lunes 10 de enero de 1938.

⁹⁵⁰ “diseños (...) que adornan a las famosas bellezas balinesas.” “Balinese Prints Lend an Exotic Note to Cruise Fashions”, *op.cit.*

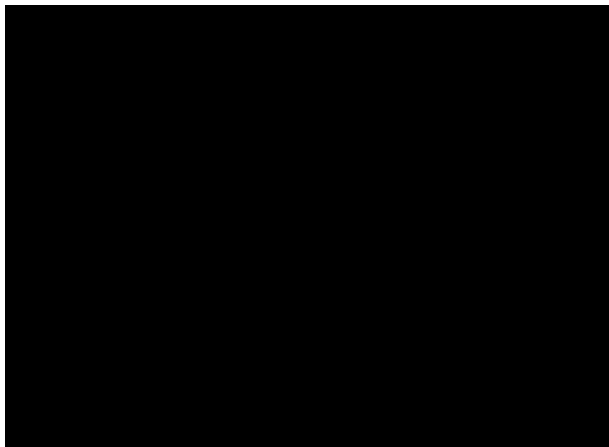
⁹⁵¹ “The tie-up with the artista is cleved inasmuch as it has “news value” since the book “Island of Bali” which he had published recently is very much talked about, and serves to point up Balinese prints which in themselves are not altogether new this year with this promotion (...) The prints are extremely attractive, and while they have been edited for conventional acceptance (...)” “Franklin Simon Promotes Balinese Prints in Tie-Up With Covarrubias”, *op. cit.*

⁹⁵² “Bali Prints by Covarrubias”, *op.cit.*

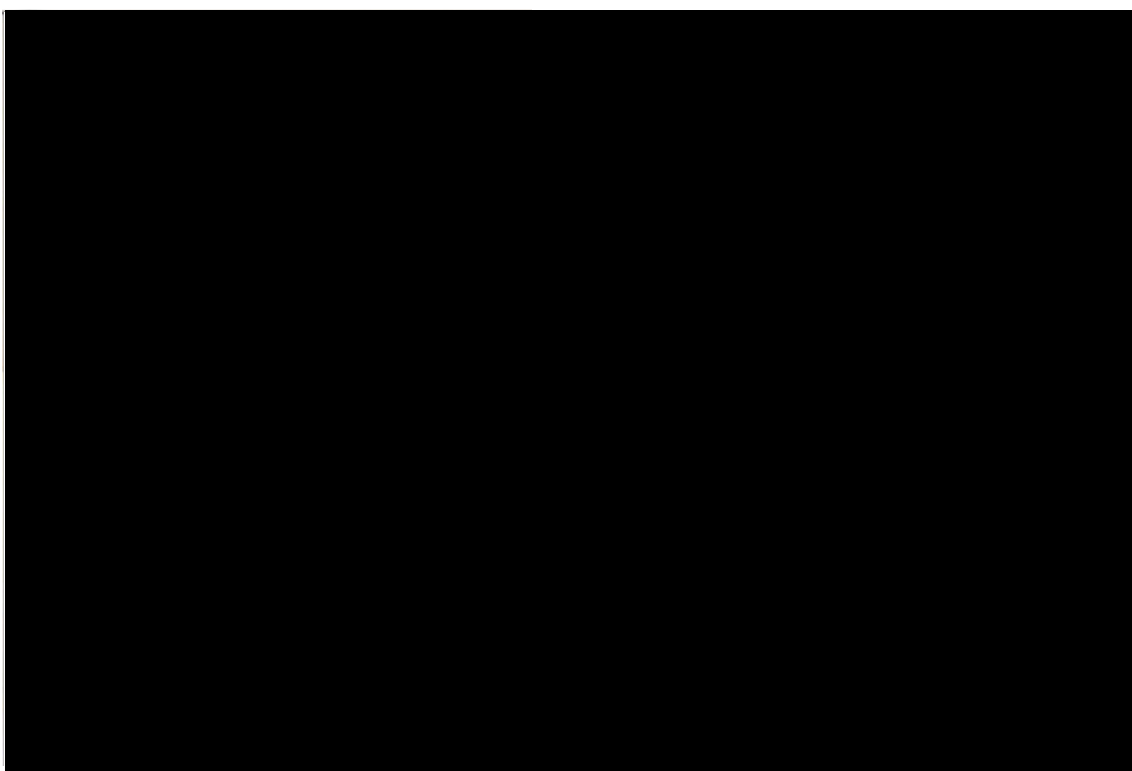
⁹⁵³ It was Rose who designed the Windows displays with Balinese folk art, which was admired by all”. Williams, Adriana y Chong, Yu-chee. *Covarrubias in Bali*, *op.cit.*, p. 37; Navarrete, en cambio, afirma que se trató de una tarea conjunta: “Paralelamente, la boutique Franklin Simon de la Quinta Avenida invita a la pareja a decorar su escaparate. Miguel pinta un telón de fondo con una bañista balinesa; en el primer plano, Rosa coloca una ofrenda sacrificatoria y él dispone a tres maniqués en trajes de noche confeccionados con telas diseñadas por su mano.” Navarrete, Sylvia. *Miguel Covarrubias: Artista y explorador*, *op.cit.*, p. 171.

⁹⁵⁴ Telegrama de Nick a Miguel Covarrubias (Zamora 36, Mexico City), 20 de septiembre de 1937. AMC, *op.cit.*; “Bali Prints by Covarrubias”, *op.cit.*

prendas de prendas de playa –trajes de baño y pareos-, para lo cual se construyó una escena marina, protagonizada por una imponente “barca nativa”⁹⁵⁵, acompañada por conchas, redes y otros elementos relacionados, dispuestos sobre un suelo de arena. Los otros tres escaparates contenían intrincadas y elaboradas ofrendas –descritas como sacrificatorias por Navarrete-,⁹⁵⁶ realizadas con hoja de palma y frutas, así como decoraciones típicas de festividades.⁹⁵⁷



Fotografía de uno de los escaparates (AMC, sin numerar)



Fotografías de los escaparates que incluyeron copiosas ofrendas balinesas (AMC, sin numerar)

En uno de ellos, el dedicado a los vestidos de noche, Covarrubias pintó una bañista como figura de fondo: se trata de la misma figura –una cabeza de perfil, apenas silueteada, que se utilizaría también en algunos materiales promocionales.⁹⁵⁸ En otro de los casos, se incluyó también un biombo tradicional, para simular la sensación de interior de una casa balinesa tradicional. Como bien advirtieron los periodistas, estos escaparates, además de

⁹⁵⁵ “Bali” Cotton Prints in Gay Windows At Franklin Simon”, *op.cit.*

⁹⁵⁶ Navarrete, Sylvia. *Miguel Covarrubias: Artista y explorador*, *op.cit.*, p. 171.

⁹⁵⁷ *Ibidem*; “Bali” Cotton Prints in Gay Windows At Franklin Simon”, *op.cit.*

⁹⁵⁸ Navarrete, Sylvia. *Miguel Covarrubias: Artista y explorador*, *op.cit.*, p. 171; Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 83.

llamativos por el corpóreo contenido folklórico de los mismos, contribuían a intensificar el colorido y singularidad de las prendas.⁹⁵⁹

En definitiva, hemos podido ver cómo estos diseños de Covarrubias fueron, a la vez, causa y consecuencia de aquella *balimanía* que tuvo una especial repercusión en la sociedad neoyorkina de finales de la década de los 1930.⁹⁶⁰ Aunque, como también se ha dicho, la incorporación de motivos de batik no era inédita en el mundo de la moda, la aportación de Covarrubias vino de la mano de aquella gran presentación en sociedad de Bali que produjo su afamado libro sobre la isla; Bali ya no sería percibida como remota o salvaje, sino como glamurosa,⁹⁶¹ interesante y necesaria a tener en cuenta.⁹⁶² La colaboración con Franklin Simon –y con Everfast Cottons–, fue además, un vehículo más que efectivo para la promoción mutua –como ya fue advertido por la prensa–,⁹⁶³ pues, estando estos asociados al lujo y a la alta sociedad, permitieron que las aspiraciones primitivistas de los diseños de los estampados y los atrevidos vestidos no chocasen drásticamente con la crítica o los potenciales compradores, sirviendo además para crear tendencia y escuela en modas todavía por aquel entonces incipientes, como la del traje de baño en dos piezas o prendas de noche que mostrasen fragmentos del abdomen o la espalda. Incluso, “el caminar balinés” llegó a ponerse de moda entre las modelos neoyorkinas como una novedosa forma de entrenamiento y desfile.⁹⁶⁴ Así, esta *balimanía* de carácter interdisciplinar que inundó múltiples ámbitos de la iconosfera estadounidense, encontró en los diseños de Covarrubias una tercera vía de aplicación y disfrute, equidistante tanto del academicismo imperante emanado de las obras de personajes como Margaret Mead o Jane Belo –o incluso, del propio Covarrubias– como de las sensacionales producciones *goona-goona*, cada vez más asociadas a lo *lowbrow* y al Poverty Row. No sería este el único proyecto de Covarrubias relacionado con la moda, aunque sí el único que fue llevado finalmente a cabo.⁹⁶⁵

⁹⁵⁹ “Bali” Cotton Prints in Gay Windows At Franklin Simon”, *op.cit.*

⁹⁶⁰ “Toda esta difusión de su experiencia balinesa, en prensa y galerías, contribuye a lanzar una moda balinesa muy en boga entre la élite neoyorkina antes de finalizar la década de los treinta.” Navarrete, Sylvia. *Miguel Covarrubias: Artista y explorador, op.cit.*, p. 171.

⁹⁶¹ Según Kay, Bali, aunque ya no es remota ni inaccesible, está todavía adornada con glamour. Austen, Kay. “New Cruise Clothes Inspired by Glamour of Bali”, *op. cit.*; Por otro lado, otra nota define Bali como “aquella primitiva, aunque ya no remota isla”, “*Balinese Prints Lend an Exotic Note to Cruise Fashions*”, *op.cit.*

⁹⁶² “Franklin Simon has these completed with sacarves, bags, jewelry and other gay articles with which the sirens of the Isle of Bali festoon themselves, and which out own Florida and California sirens are snatching up fast to complete their own sea witchery (...) Maybe you’re not precisely the Balinese type –but for education’s sake- you’d better have a look” Hughes, Alice. “Our Beaches to Adopt Bali Modes”, *op.cit.*

⁹⁶³ “La colaboración el artista es inteligente en la medida en que tiene un “valor novedoso”, puesto que el libro “Island of Bali”, que ha sido publicado recientemente y se habla mucho de ello” “Franklin Simon Promotes Balinese Prints in Tie-Up With Covarrubias”, *op. cit.*

⁹⁶⁴ “Balinese Prints Lend an Exotic Note to Cruise Fashions”, *op.cit.*

⁹⁶⁵ Según Williams, en la década de los 1950 Covarrubias realizó un trabajo para la Stephan Lion Company sobre telas de temática “Mares del Sur” por el que recibió 2500 \$ (Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 156), pero la autora no debió interpretar correctamente el documento que cita, pues del mismo no se desprende lo que afirma, sino Stephan Lion, representante de artistas afincado en Nueva York, transmite un negocio que le propone “una de las mayores firmas textiles de los Estados Unidos”. Este consiste en un libro de muestras protagonizado por una colección de “Isla de los Mares del Sur”, en la que las muestras estarían teñidas con “colores temáticos de las islas de los mares del sur”. A Covarrubias se le advierte que además de las telas, habría algunos dibujos en blanco y negro para ayudar a ambientar, como “árboles, gente, casas, paisajes, actividades generales en mercados, hogares, etc.”. La interpretación

Miguel Covarrubias, creador de dibujos y bocetos

Para completar la faceta de Covarrubias como creador, en las siguientes páginas realizaremos un extenso recorrido por sus dibujos y bocetos, de lo que hemos excluido los que se consideran materiales preparatorios para otras obras, y que ya han sido tratados en los apartados anteriores. Estos nos servirán para comprender, de una manera más profunda, su compleja relación cultural y persona con la macro-área de Asia-Pacífico, pero también adentrarnos en el proceso creativo del artista.

Dibujante incansable desde su infancia, Covarrubias anduvo siempre acompañado de lápiz y papel, tomando bocetos de todo aquello que veía. Pero muchos de estos bocetos no serán impresiones rápidas del natural, sino estudiadas iconografías que tomó de libros y revistas. Todas ellas servían a un fin último, y es que, como ya mencionó el antropólogo Antonio Romano, la manera que Covarrubias tenía de ordenar las ideas y de conocer las culturas era, precisamente, el dibujo.⁹⁶⁶ Ya fuera en sus cuadernos de viaje o en la tranquilidad de su estudio, Covarrubias realizó una enorme cantidad de dibujos y bocetos, que comprendieron las principales regiones geográficas de su interés y que ya se han mencionado en apartados anteriores: Bali, China, los Mares del Sur, el Sudeste Asiático, Japón, etc. Algunos de estos, como los que están ligados a viajes o a personajes históricos, resultan muy fáciles de datar, pero otros carecen de referencias completas y no podemos sino suponerles una cronología aproximada, dependiendo de los intereses artísticos y científicos de Covarrubias en cada momento. Así, los bocetos y dibujos que estudiaremos en las próximas páginas pertenecen a uno de los siguientes periodos y contextos:

- Ejemplos que provengan de la época de los viajes de Covarrubias alrededor del mundo (1930-1934). De entonces datan la práctica totalidad de los bocetos sobre Bali, buena parte de los bocetos sobre China y algunos bocetos sobre el sudeste asiático.
- Ejemplos no desarrollados y prontamente desechados para alguno de los murales de la Exposición Internacional de San Francisco (1938-1939).
- Bocetos realizados para su clase de Artes Primitivas del Mundo en la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México (1940-1946).
- Bocetos de piezas presentes en la exposición *Arts of the South Seas* (1946); quizás opciones descartadas del artículo promocional de *Vogue* o del catálogo de la misma.
- Bocetos de piezas que Covarrubias observó y estudió en el Museo Field de Chicago; posiblemente, algunas de ellas fueron seleccionadas por Covarrubias para el canje de piezas con el Museo Nacional de Antropología de México (1948-1952).
- Bocetos de objetos ligados al interés de Covarrubias por las artes primitivas del mundo, que se intensificó durante los últimos años de su vida, ligado a sus estudios y textos difusionistas; algunos podrían tratarse de materiales inicialmente considerados para sus libros sobre arte americano.

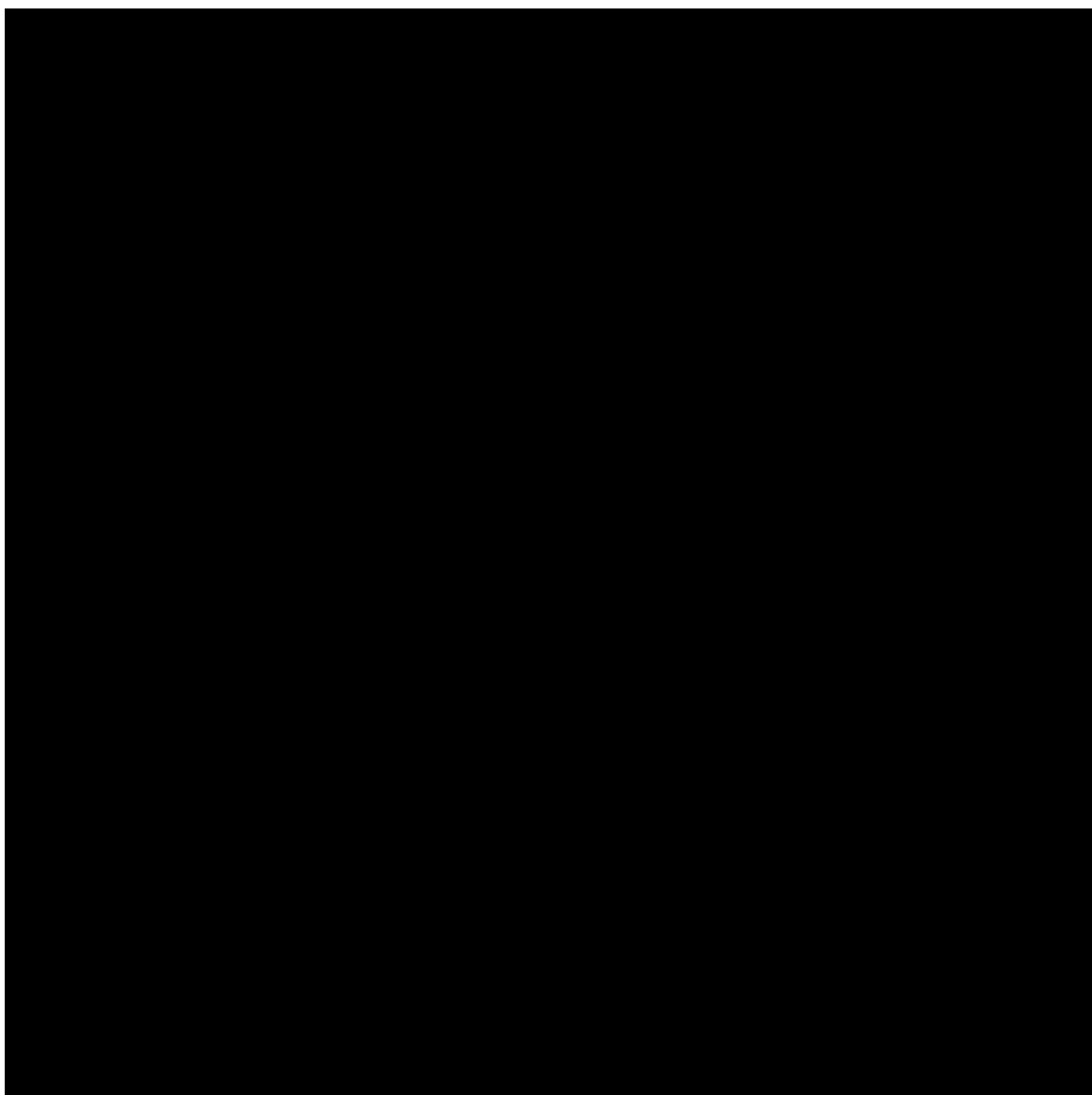
quedaría a entera disposición del artista, y por este encargo recibiría 2500\$, de los que Stephen Lion percibiría el 25% como representante. No sabemos si Covarrubias llegó a responder, pero parece que este proyecto nunca llegó a materializarse. Carta de Stephan Lion a Miguel Covarrubias, Nueva York 19 de diciembre de 1951, AMC, sin numerar.

⁹⁶⁶ Williams, Adriana y Carpenter, Bruce W. *Miguel Covarrubias sketches: Bali – Shanghai, op. cit.*, p. 11.

- O, en general, bocetos realizados sin un fin concreto, o para obras muy iniciales que no se llegaron a avanzar.

Bali

Tal y como hemos expuesto en apartados anteriores, Covarrubias realizó numerosos bocetos del natural durante sus estancias balinesas (1930-1931 y 1933-1934), muchos de los cuales le sirvieron como material previo para sus numerosas y coloridas pinturas, o bien para el libro *Island of Bali*; la mayoría constituyen sencillos apuntes a lápiz, aunque unos pocos fueron realizados a la tinta y/o a la acuarela, contando con mucho más detalle. No obstante, hay muchos otros que finalmente no fueron utilizados, y que por ello pudieron constituir ejemplos realizados de manera independiente.

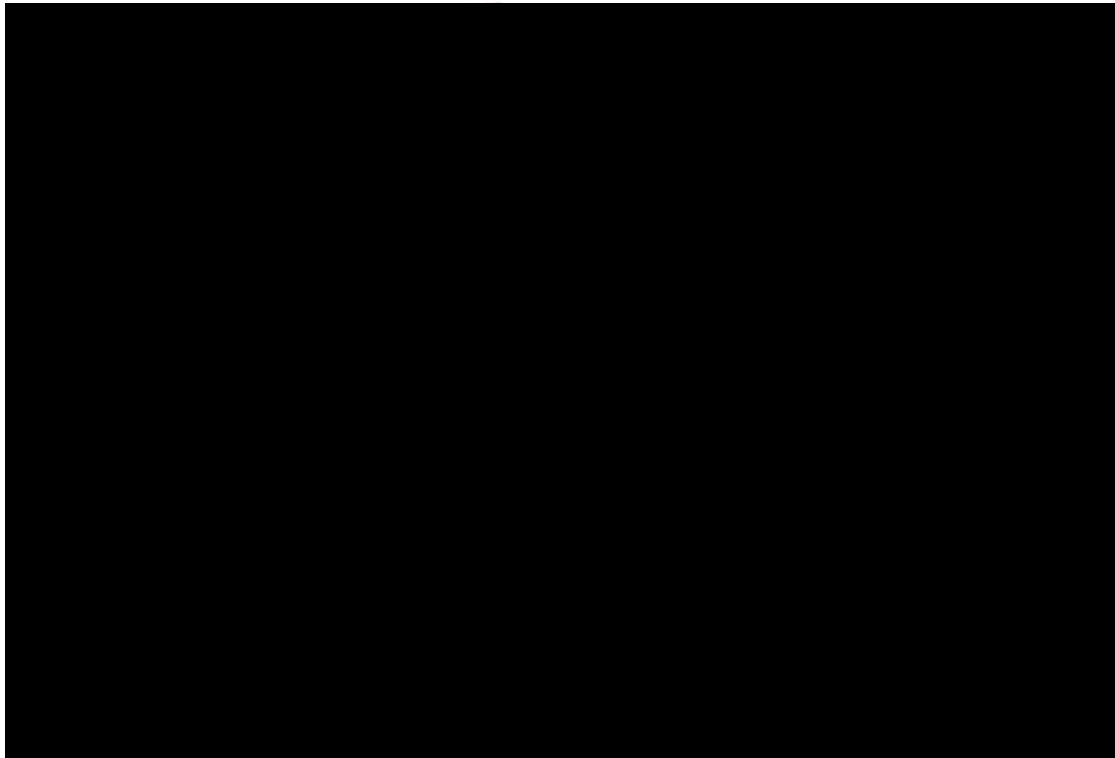


Arriba, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5069); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5010). Debajo, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5012); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5069).

Un ejemplo llamativo son los bocetos de algunos de los elementos de la fauna y la flora de la isla. Dentro del primer ejemplo, sobresalen los numerosos bocetos de perros enfurecidos, muy diferentes de los mansos animales que Covarrubias representó en sus cuadros. En este caso, se trata de lo famélicos y malhumorados ejemplares que poblaban y pueblan los caminos de Bali, y que, para Covarrubias, “sin duda tales perros fueron enviados por los dioses para evitar que la isla de Bali fuese perfecta”.⁹⁶⁷ El mexicano los describe así en *Island of Bali*:

*Los caminos están particularmente infestados de perros miserables, los basureros de la isla. La mayor parte de los perros están encariñados con la casa que protegen y la mantienen sin basura, pero se reproducen sin restricciones y existen miles de esqueletos vivientes cubiertos de úlceras y sarna y desprovistos de hogar, que viven en las calles, ladran y aúllan toda la noche en grandiosos coros.*⁹⁶⁸

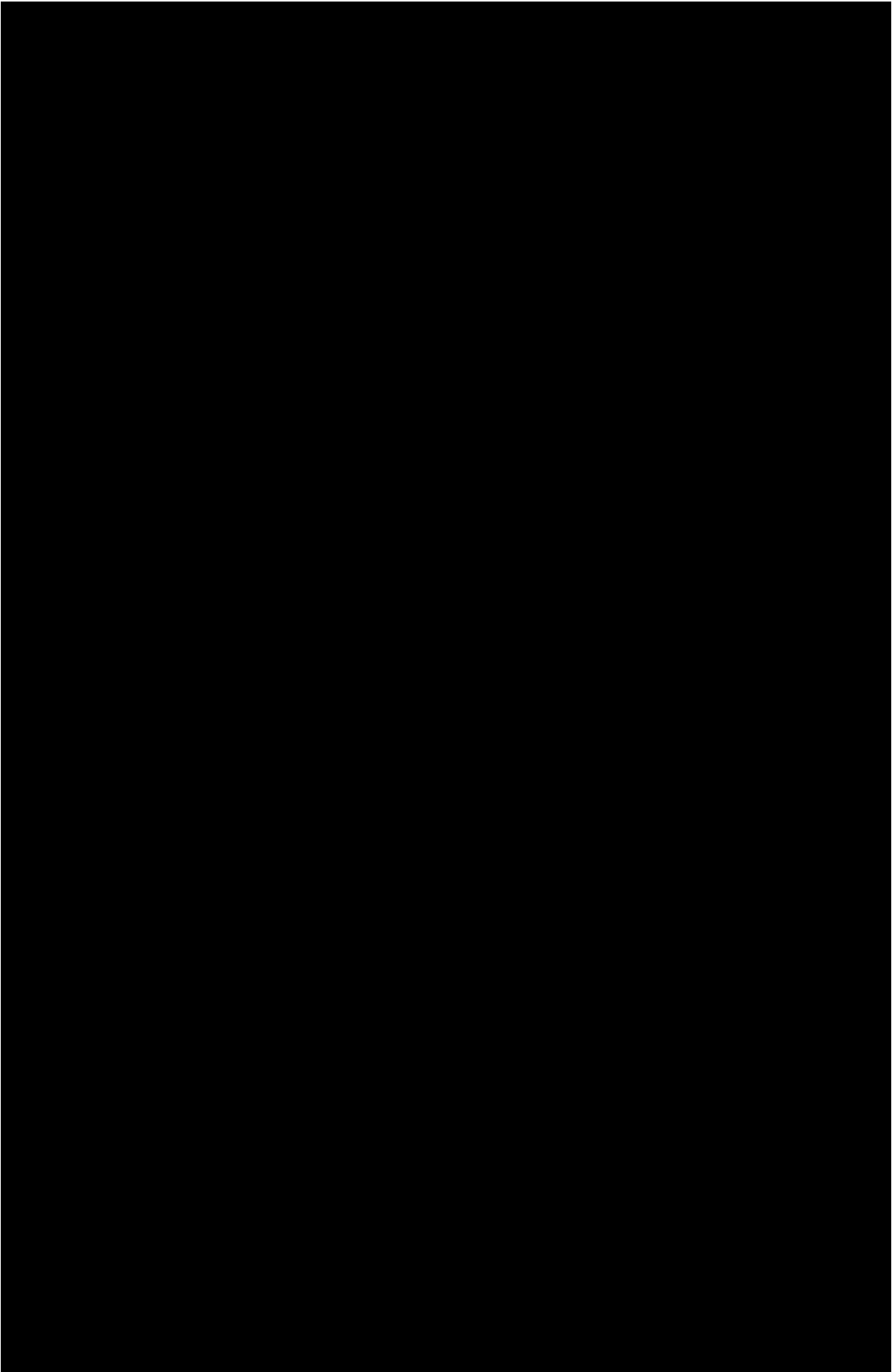
En lo que concierne a la flora, Covarrubias también realizó numerosos apuntes de la vegetación más habitual de la isla, realizando numerosos apuntes de árboles, arbustos y hierbas, representando palmas y palmeras, higueras de Bengala, cañas, etc.



Arriba, la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Tinta sobre papel (AMC, n° 5075); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5074). En la página siguiente, arriba, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° 5079); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5078). En el centro, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° 5073); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° 5076). Debajo, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5071); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5077).

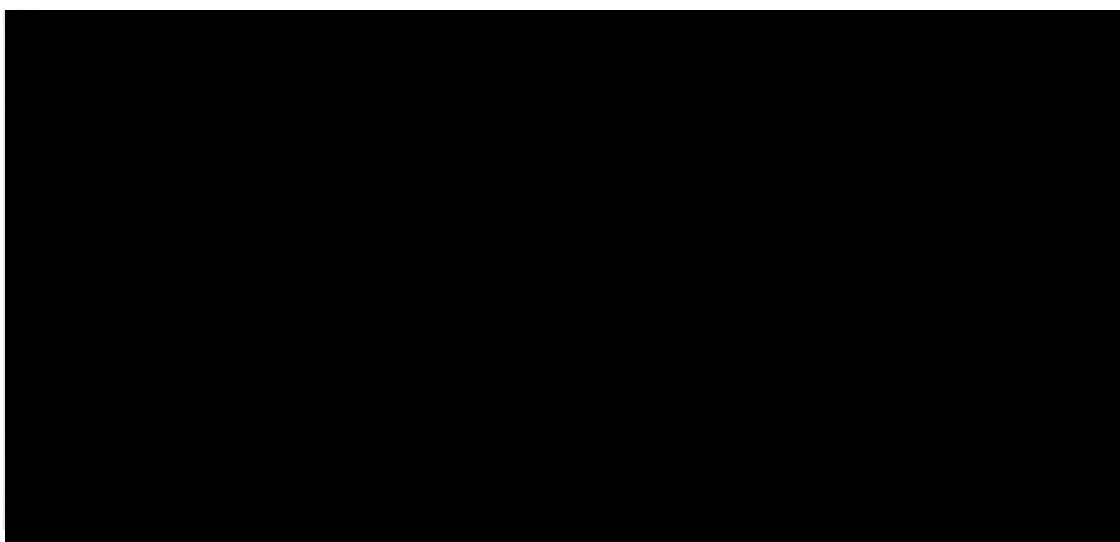
⁹⁶⁷ Covarrubias, Miguel. *La isla de Bali*, op. cit., p. 44.

⁹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 43-44.



No obstante, las tipologías más numerosas son aquellas que representan el pueblo balinés, ya sea a modo de retrato o en sus actividades cotidianas o bien dentro de las numerosas representaciones teatrales y danzas, tema de importancia principal dentro de la obra de Covarrubias. Dentro del primer grupo, muy numeroso, encontramos numerosas figuras y personajes que en muchas ocasiones pudieron servir para ser integradas dentro de una composición más compleja.

Como en el caso de las pinturas, las representaciones de personajes masculinos son menos numerosas, pero no por ello menos interesantes. Así, encontraremos toda una serie de estudios faciales de personajes más o menos genéricos, en los que Covarrubias presta gran atención a rasgos como la nariz, el bigote o el peinado, poniendo de manifiesto la gran variedad fisiognómica del pueblo balinés. En muchos de los casos, Covarrubias presta también gran atención a los turbantes (*udeng*), que, según Covarrubias, son la prenda indispensable en el atuendo del hombre.⁹⁶⁹

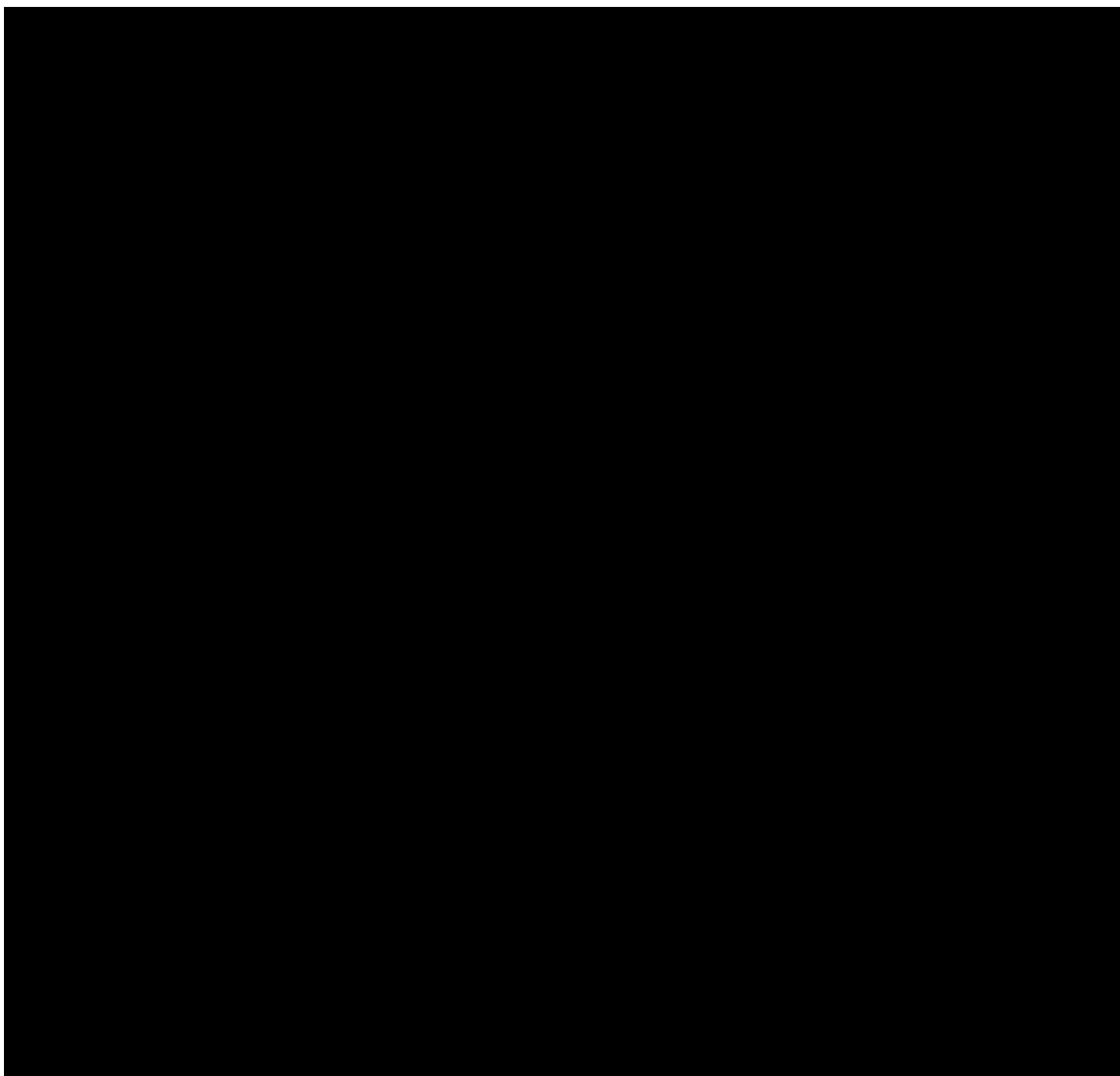


A la izquierda, *Man with Headcloth* (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.52); en el centro, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Colección particular); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar).

También existen numerosos bocetos en los que los hombres aparecen descansado, bien sentados o acucillados, lo que le permite a Covarrubias realizar apuntes y descripciones de su vestimenta. Además de esta tipología más común, Covarrubias también representó a los esbeltos campesinos, caracterizados por los grandes sombreros que les protegen del sol, y porque trabajan casi desnudos, con el *sarong* recolocado a modo de taparrabos. En una de las escenas, uno de esos campesinos aparece dirigiendo a un grupo de patos amaestrados. Por otro lado, Covarrubias también realizará dibujos de *pedanda*, o sumos sacerdotes brahmánicos, una figura por la que, como relatamos previamente, no sintió gran aprecio. En las imágenes, los *pedandas* aparecen acompañados de toda una serie de elementos rituales, y representados según las convenciones de vestimenta y aspecto que dicta la tradición, con el pelo recogido en un moño y barba —solo los sacerdotes pueden

⁹⁶⁹ *Ibidem*, p. 112.

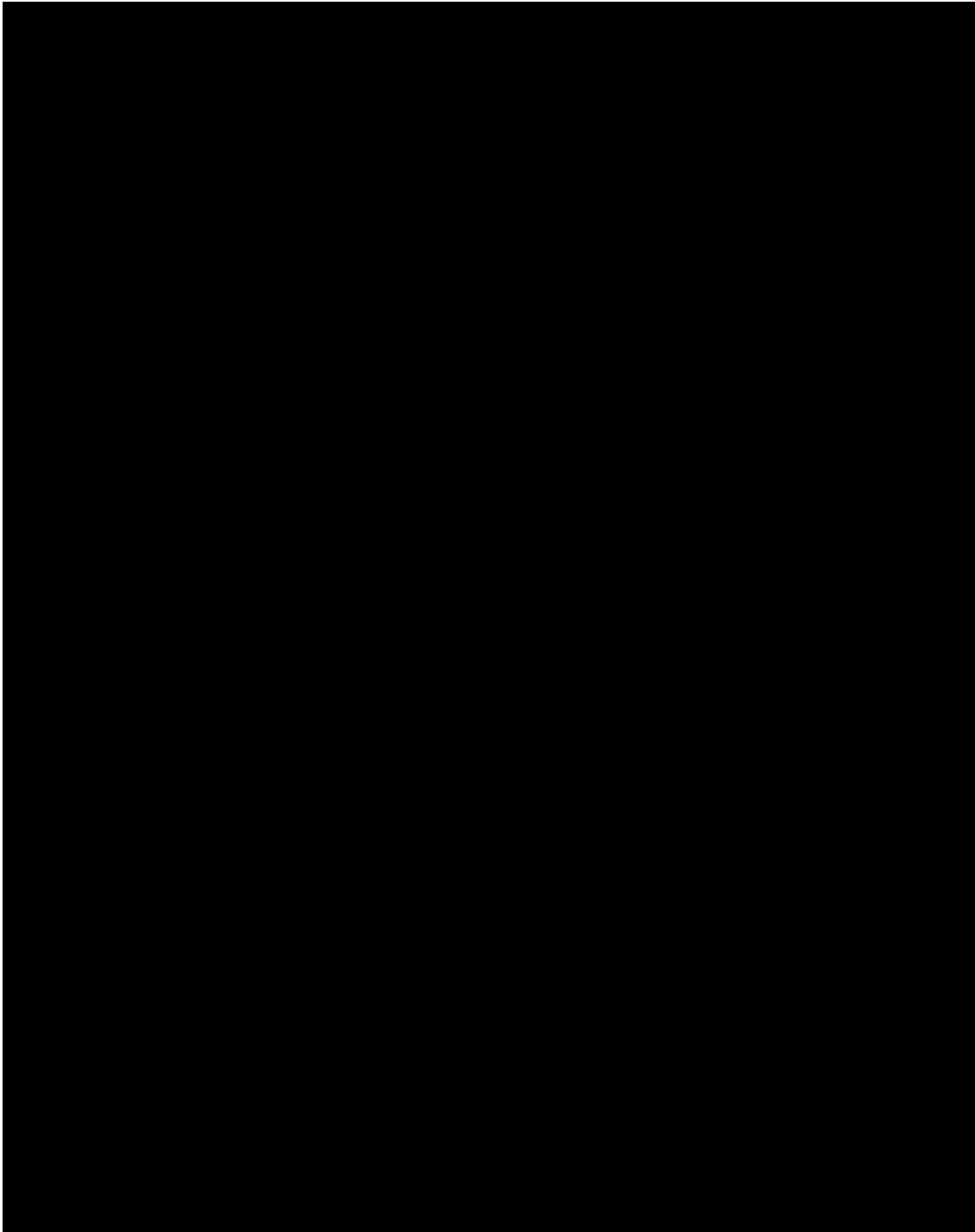
llevarla-, vestidos austeramente de blanco.⁹⁷⁰ Por último, aparece también un curioso retrato a lápiz: se trata del Rajá de Gjanya, Anak Agung Ngurah Agung,⁹⁷¹ quien aparece sentado y engalanado, con semblante malhumorado; Covarrubias acompaña la escena con la frase “¿Crees que mi gente me ama o que solamente tienen miedo de mí?”, escrita en inglés y en balinés.



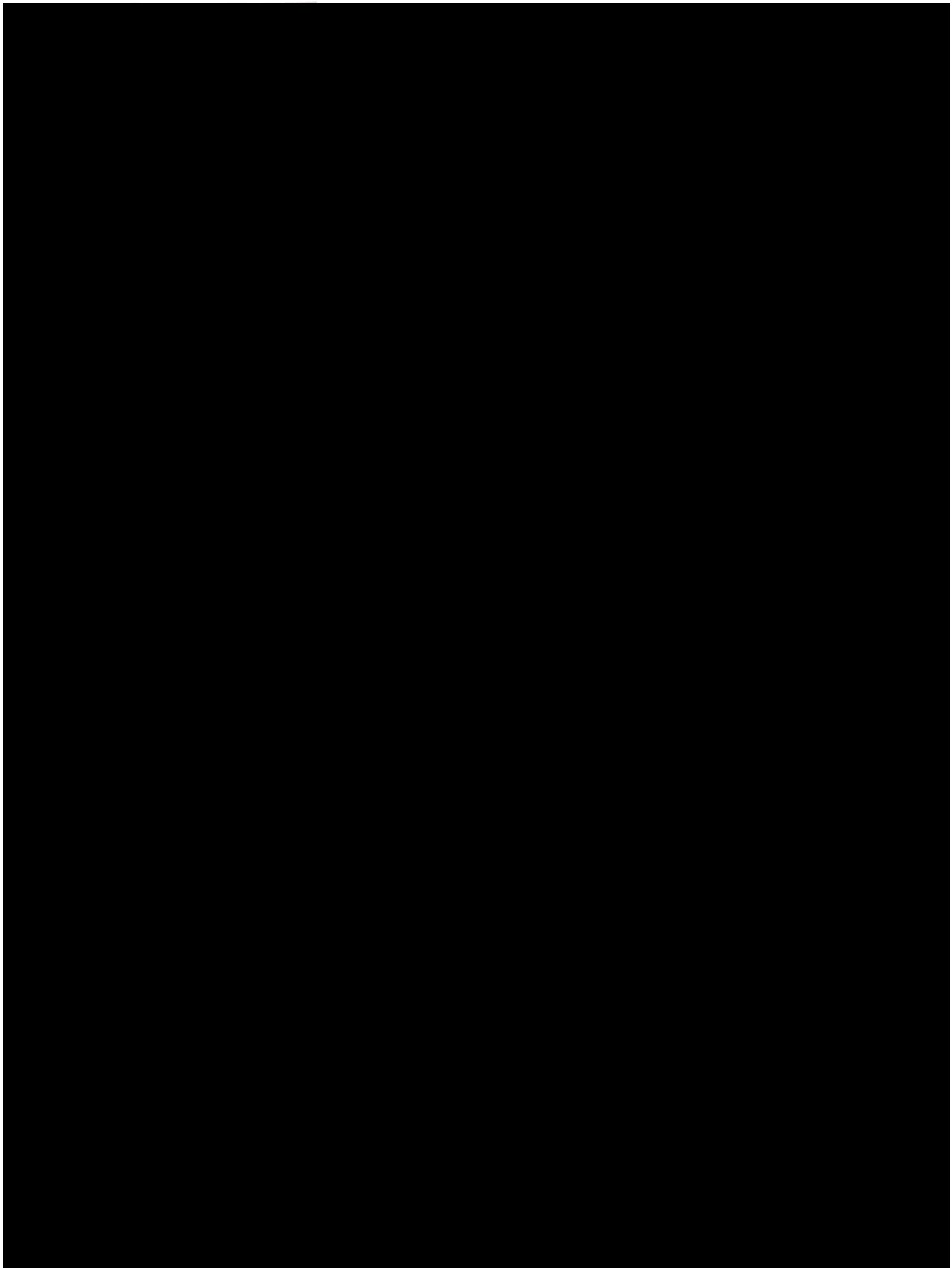
Arriba, a la izquierda, *Young girl and farmer (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel* (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.79); en el centro, *Young girl and farmer (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel* (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.38); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel (Colección particular)*. Debajo, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). *Tinta sobre papel (Colección particular)*; a la derecha, *High priest (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel* (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.79).

⁹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 112.

⁹⁷¹ Hijo del anterior rajá de Gjanya, reino independiente desde el siglo XVIII, Ide Naka Agung Ngurah Agung nació en 1895, y subió al trono en 1917, en el que permaneció hasta la ocupación japonesa de Bali, que dio comienzo en 1942. En 1943, fue obligado a abdicar en su hijo, que ocuparía el trono hasta la derrota japonesa en 1945.

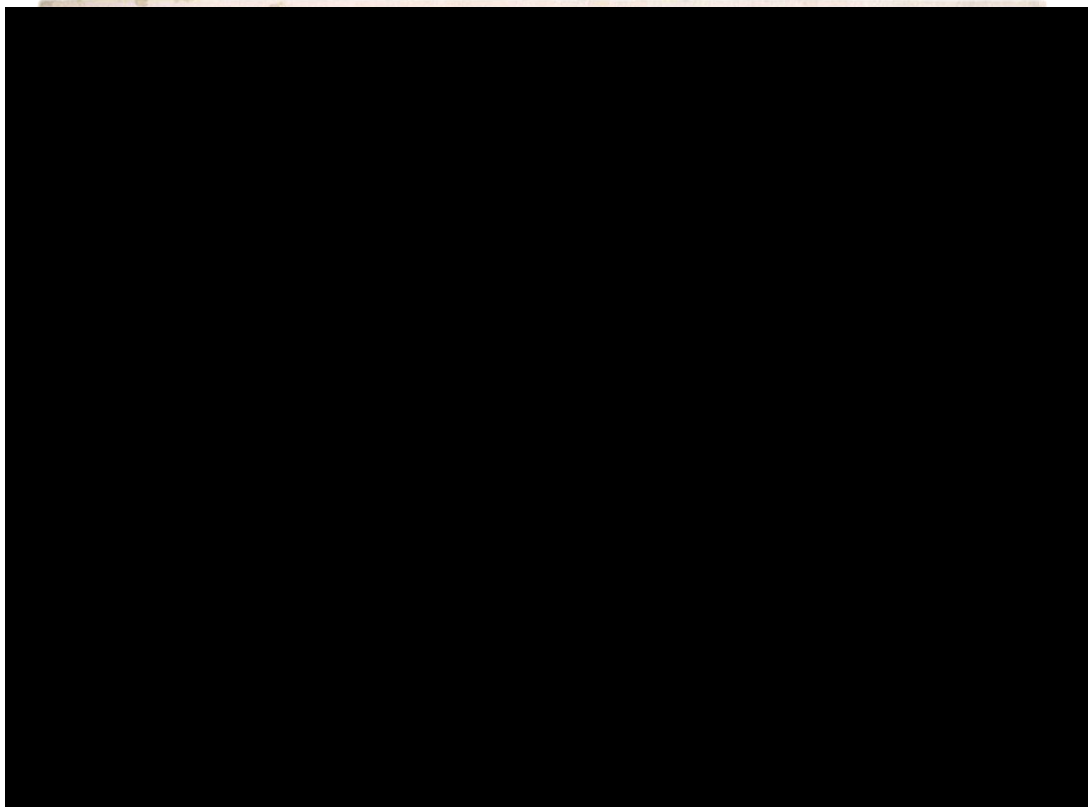


Arriba, de izquierda a derecha: Suspicion (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 53); Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Colección particular); Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Colección particular). En el centro, de izquierda a derecha: Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5064); Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5147); Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° sin numerar). Debajo, de izquierda a derecha: Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5060); Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5146); Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5087).



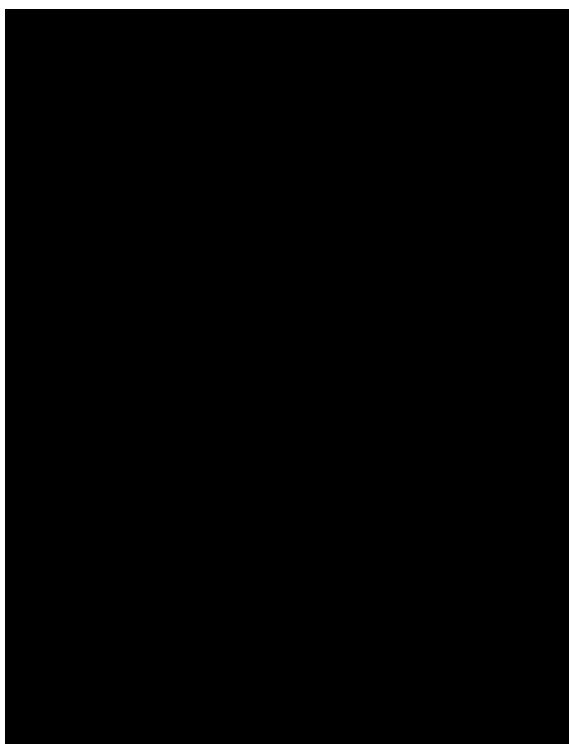
Arriba, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5138); en el centro, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5065); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° sin numerar). En el centro, a la izquierda, Delousing / Kaki Lima (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.41); a la derecha, Two Dancers (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.74). Debajo, a la

izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5066); a la derecha, Torso study (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar).



Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5145).

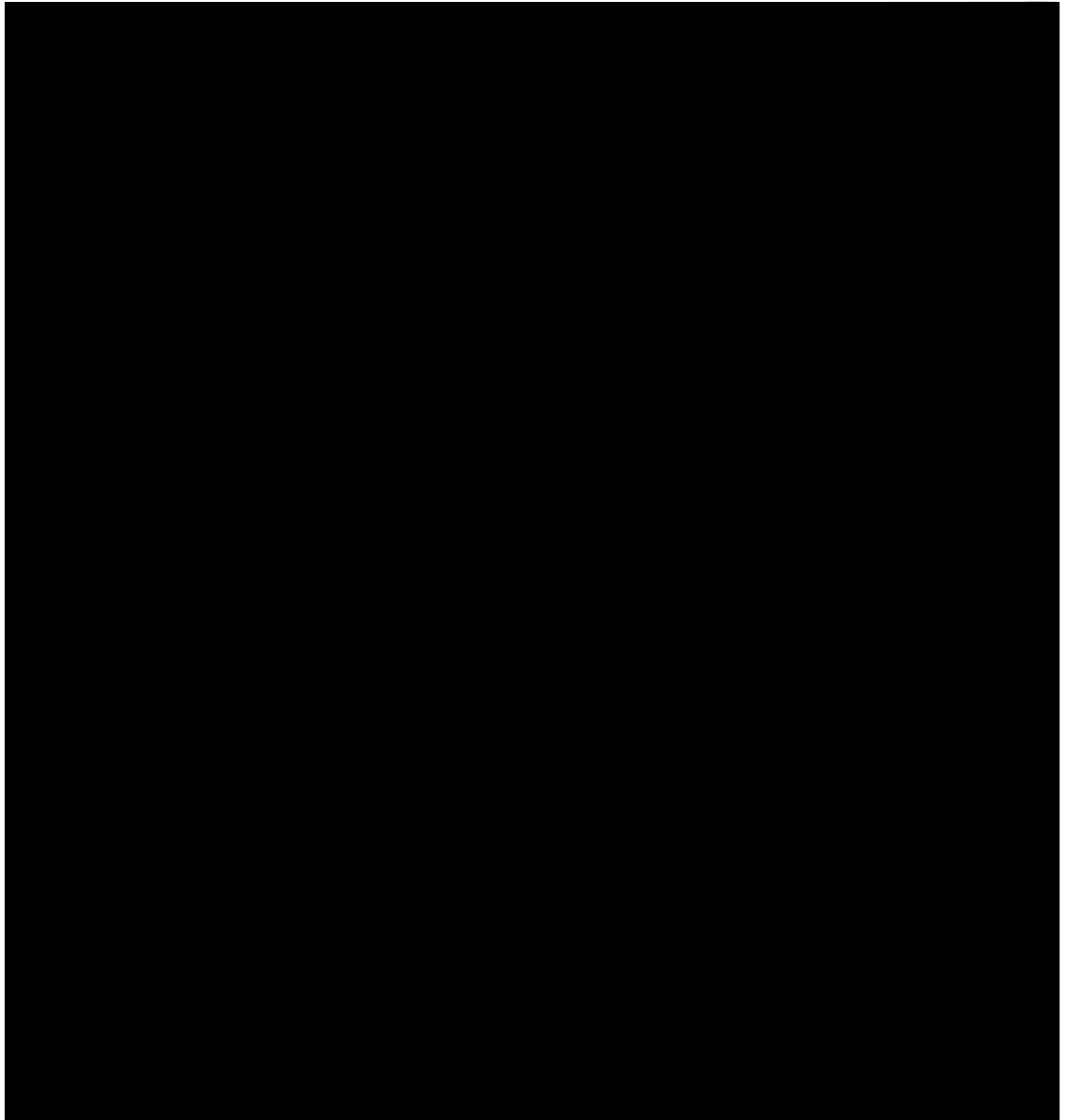
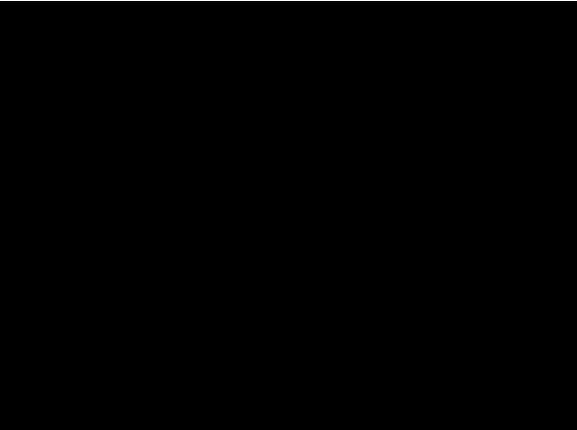
En cuanto a las representaciones femeninas, esencialmente constituyen los mismos tipos que las masculinas y que los arquetipos femeninos de las pinturas, aunque también debemos destacar un estilizado y elegante dibujo a la tinta que imita la pintura tradicional balinesa. Otra tipología que no había aparecida en las pinturas pero que figura en numerosas ocasiones en las pinturas y en los bocetos es la de las ancianas, representadas, en su delgadez, con todo lujo de detalles; las ancianas balinesas también cautivarían a Rosa Covarrubias, quien tomaría numerosas fotos de ese tema. El resto del conjunto lo constituyen esencialmente estudios faciales y posturales, en los que se presta gran atención a los rostros y a la silueta de los pechos de las mujeres. Como en el caso masculino, también aparecen



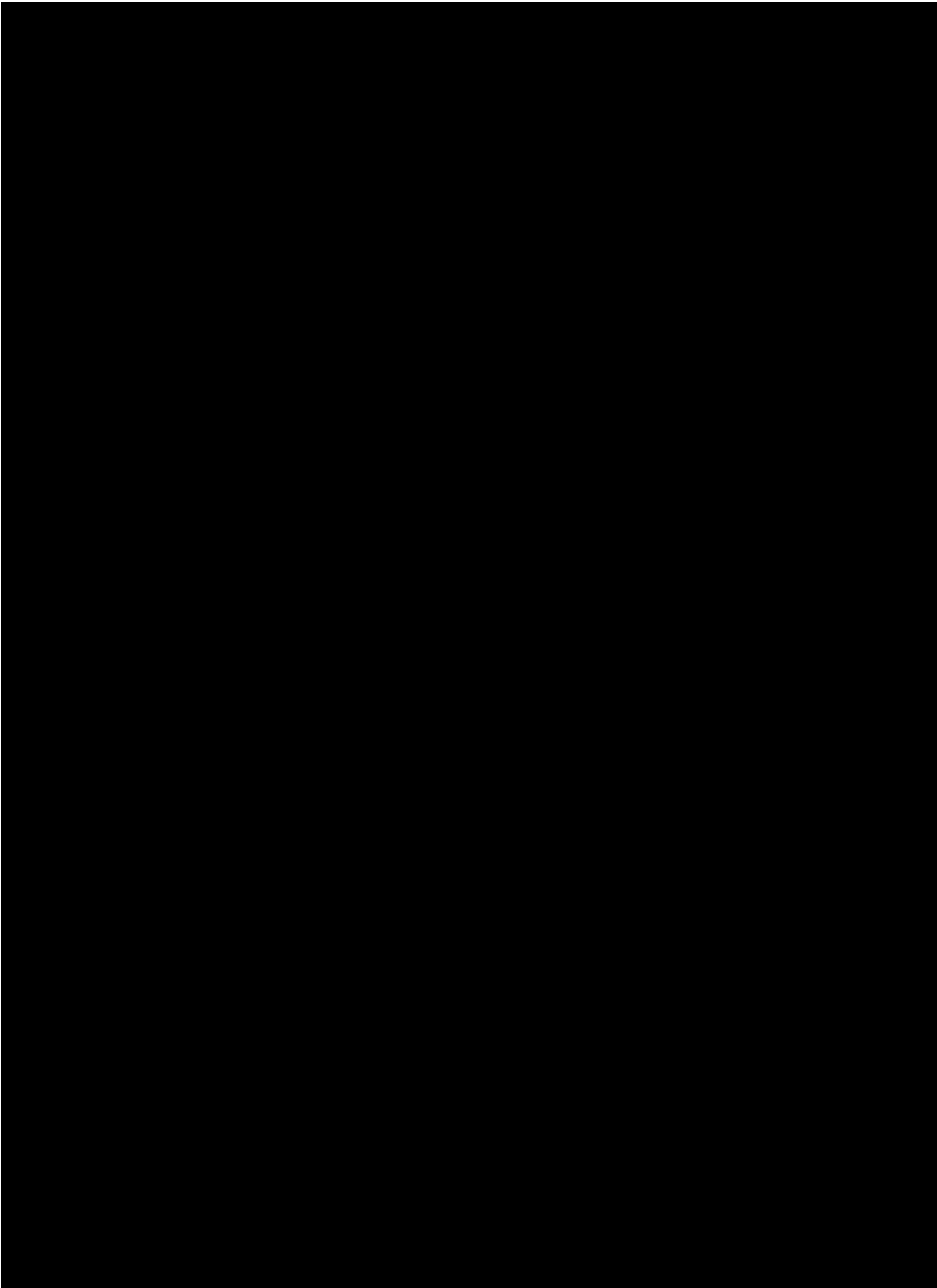
Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar).

muchas mujeres descansando –sentadas y en cuclillas-, aunque existen asimismo otros estudios más detallados en los que se aprecian detalles del entorno, como vegetación y edificaciones.

Arriba, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, nº 5023).

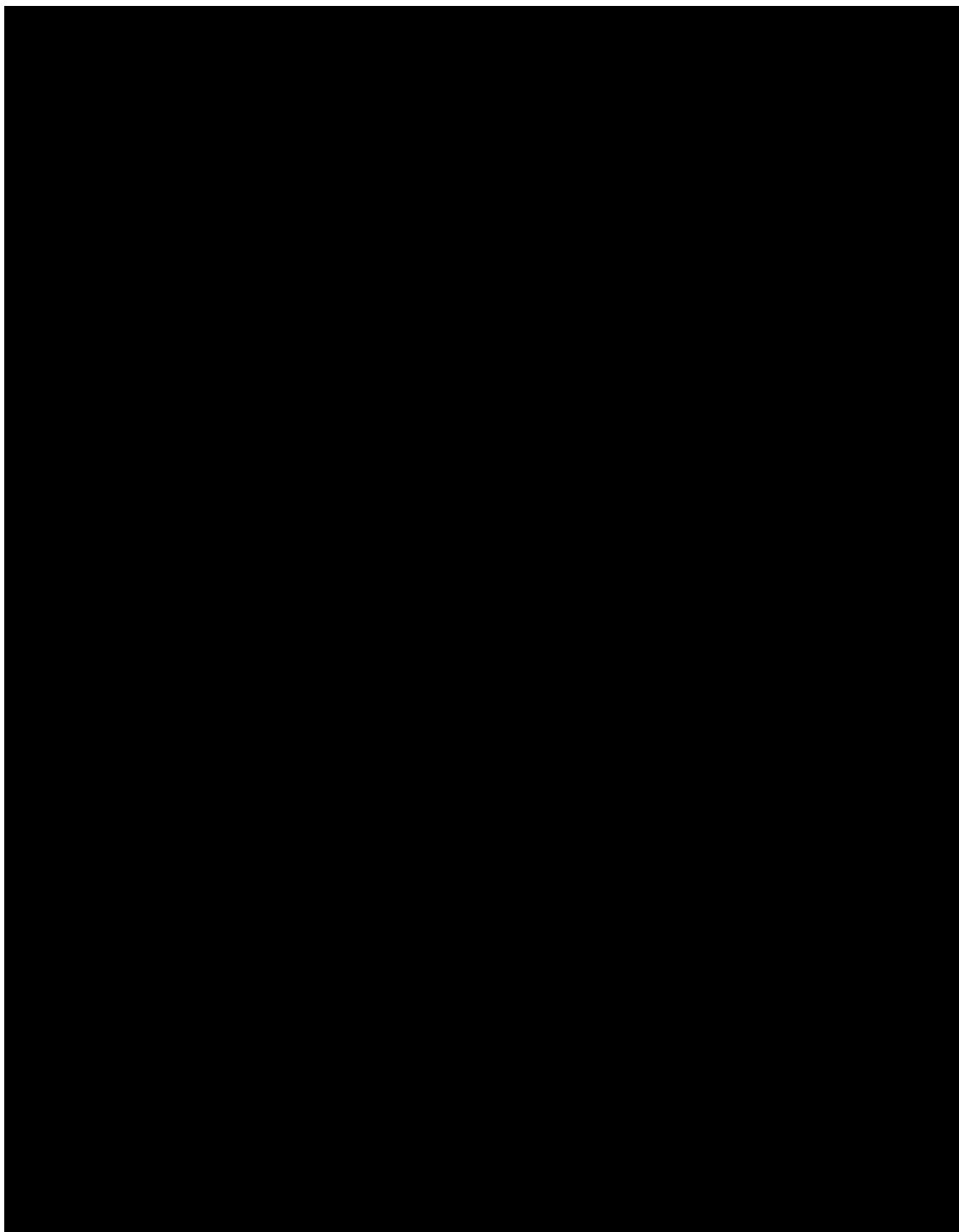


Arriba, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Colección articular); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Colección particular). Debajo, a la izquierda, Matron (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 55); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, nº 5067).

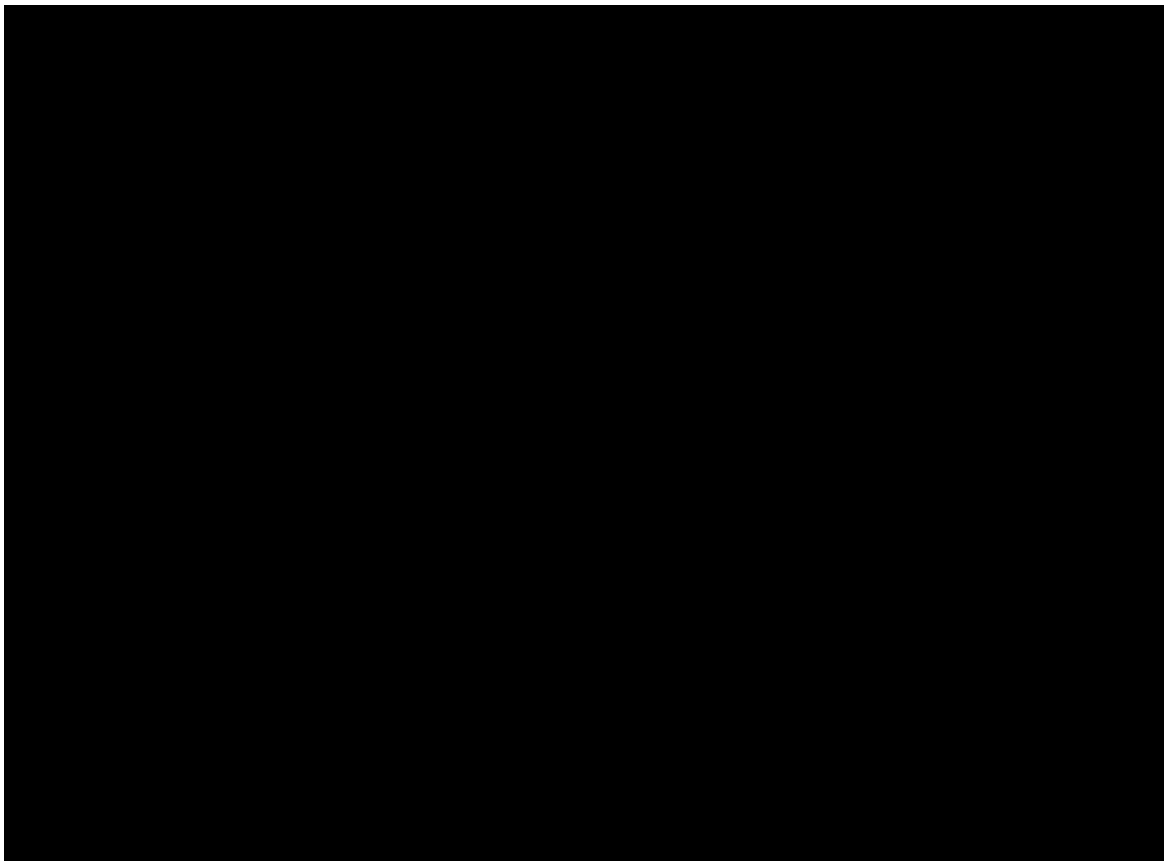


Arriba, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5055); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5061). En el centro, de izquierda a derecha: Market Woman I (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 40); Subeng (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.49); Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Colección particular); Contemplation (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel

(Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.36). *Debajo, de izquierda a derecha*: Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, nº 4999); Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (Colección particular); Sin título (c. 1930-1934). *Tinta sobre papel* (Colección particular).



Arriba, a la izquierda, Spiral Nude (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.48); *en el centro*, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (Colección particular); *a la derecha*, Wayan (c.1930-1934). *Lápiz sobre papel* (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 47). *Debajo, a la izquierda*, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (Colección particular); *a la derecha*, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (Colección Particular).



A la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Before the temple (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 45).

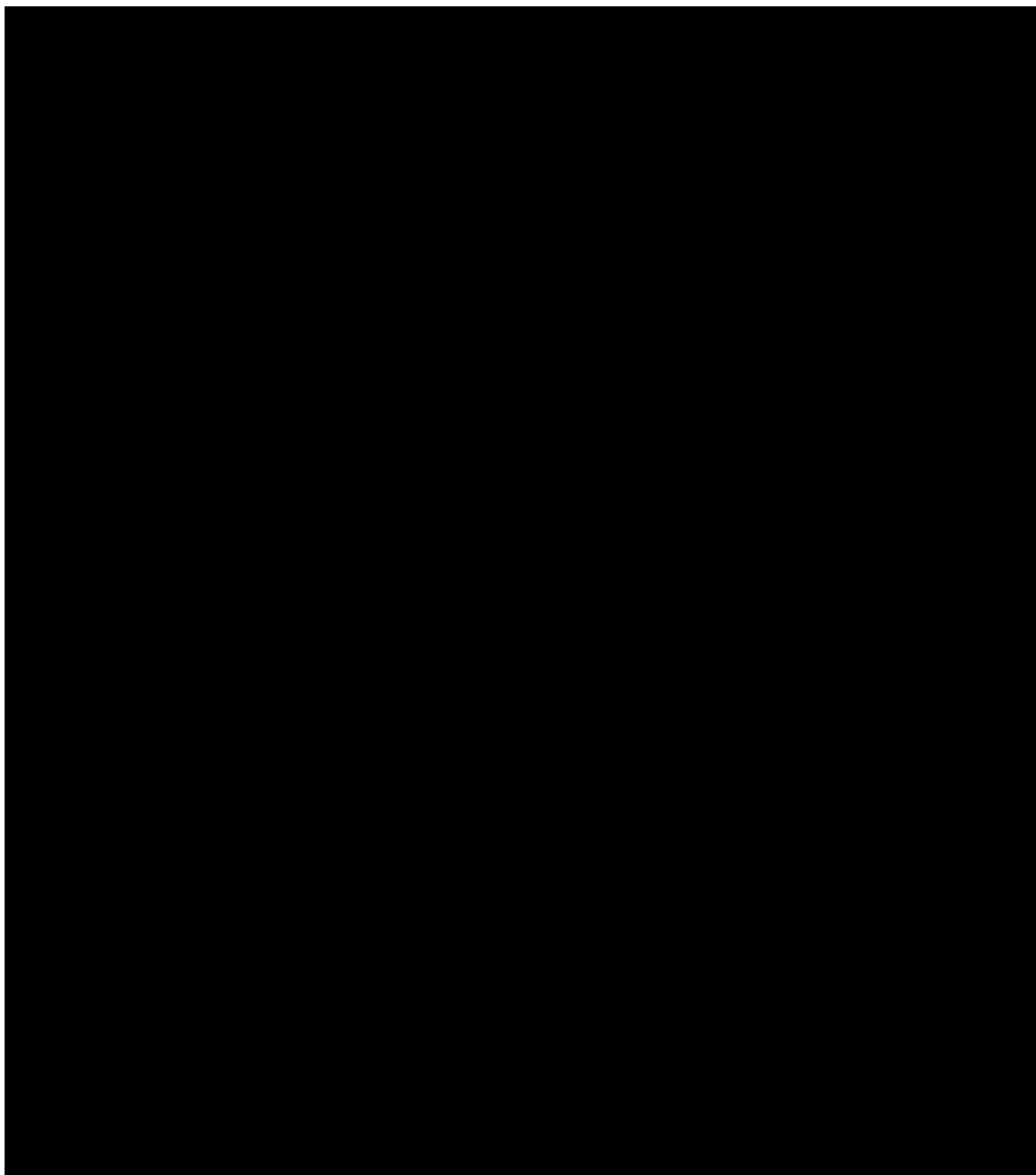
No obstante, la gran mayoría de bocetos y dibujos de temática balinesa corresponderán a la temática del baile y las representaciones teatrales, que, como hemos comentado en varias ocasiones, revestían un enorme interés para el autor. Como en el caso de las pinturas, la mayoría de representaciones estarán protagonizadas por mujeres balinesas, predominando especialmente las bailarinas de *legong*, aunque se conserva también un boceto –esquemático aunque expresivo– de una de las participantes en un *sanghyang*,⁹⁷² que porta un afilado *kriss* en su mano.

En cuanto a los dibujos y bocetos sobre la *legong* (de la que Covarrubias afirmó que es “la más refinada de

Sin título (c. 1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° 5080).

⁹⁷² Este ritual es un tipo de exorcismo en el que participan dos jóvenes que entran en trance, y que se realiza a finales del año balinés, para alejar a *leyaks*, demonios y otros malos espíritus. Para más información, véase *Ibidem*, pp. 351-357.

las danzas balinesas”,⁹⁷³ existen, básicamente, dos tipos de ilustraciones principales. Por un lado, están aquellas que reproducen con todo lujo de detalles la vestimenta y gestos de las bailarinas (casi siempre, muy parecidas entre ellas, ya que, como advertía el propio Covarrubias, las bailarinas se escogían por su gran parecido físico);⁹⁷⁴ dentro de este grupo encontramos unos detallados dibujos de la pareja de bailarinas protagonistas, que llegaron a ser expuestos en algunas de las exposiciones mencionadas y que seguramente dieron origen a otras composiciones más ambiciosas, como la publicada en *The American Magazine*.⁹⁷⁵

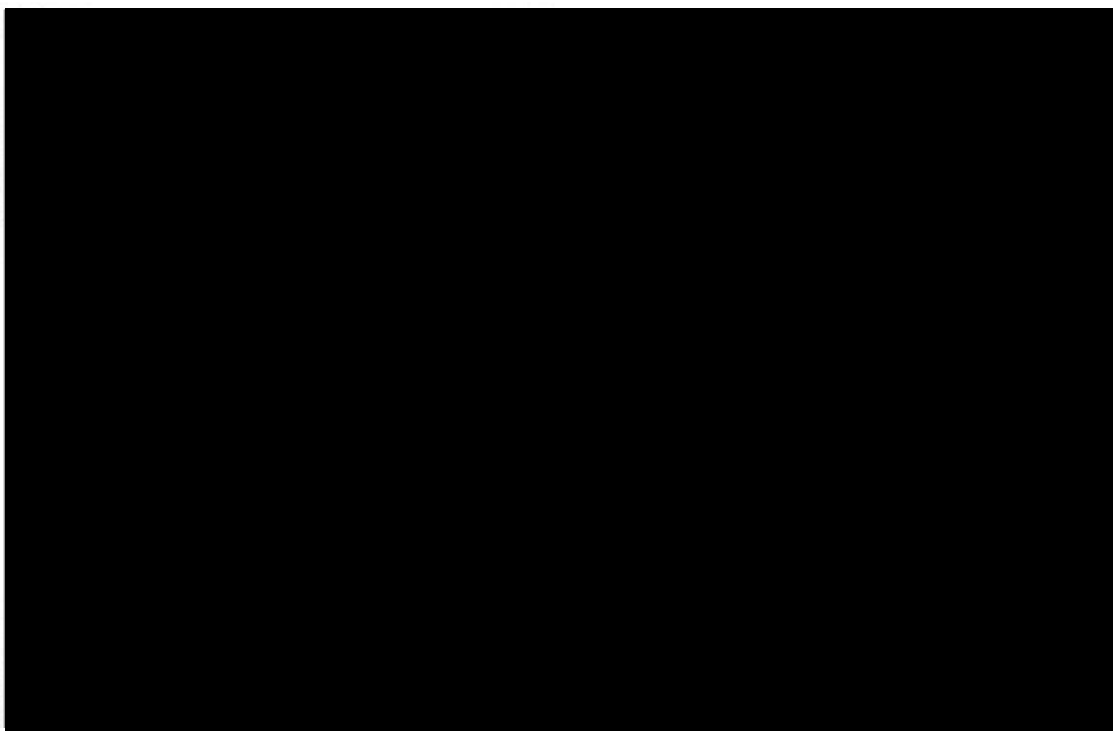


⁹⁷³ *Ibidem*, pp. 231-237, 242.

⁹⁷⁴ *Ibidem*, pp. 231-237, 242.

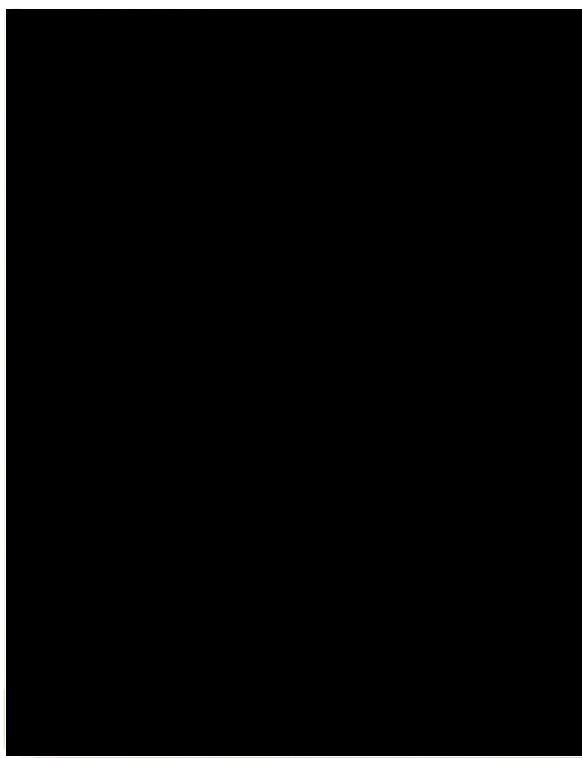
⁹⁷⁵ Dixon, Harry Vernor. “Bali Love Song”, *op. cit.*, pp.41-43.

En la página anterior, arriba, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° sin numerar); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Tinta sobre papel (Colección Particular). Debajo, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (Colección Particular); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° sin numerar).

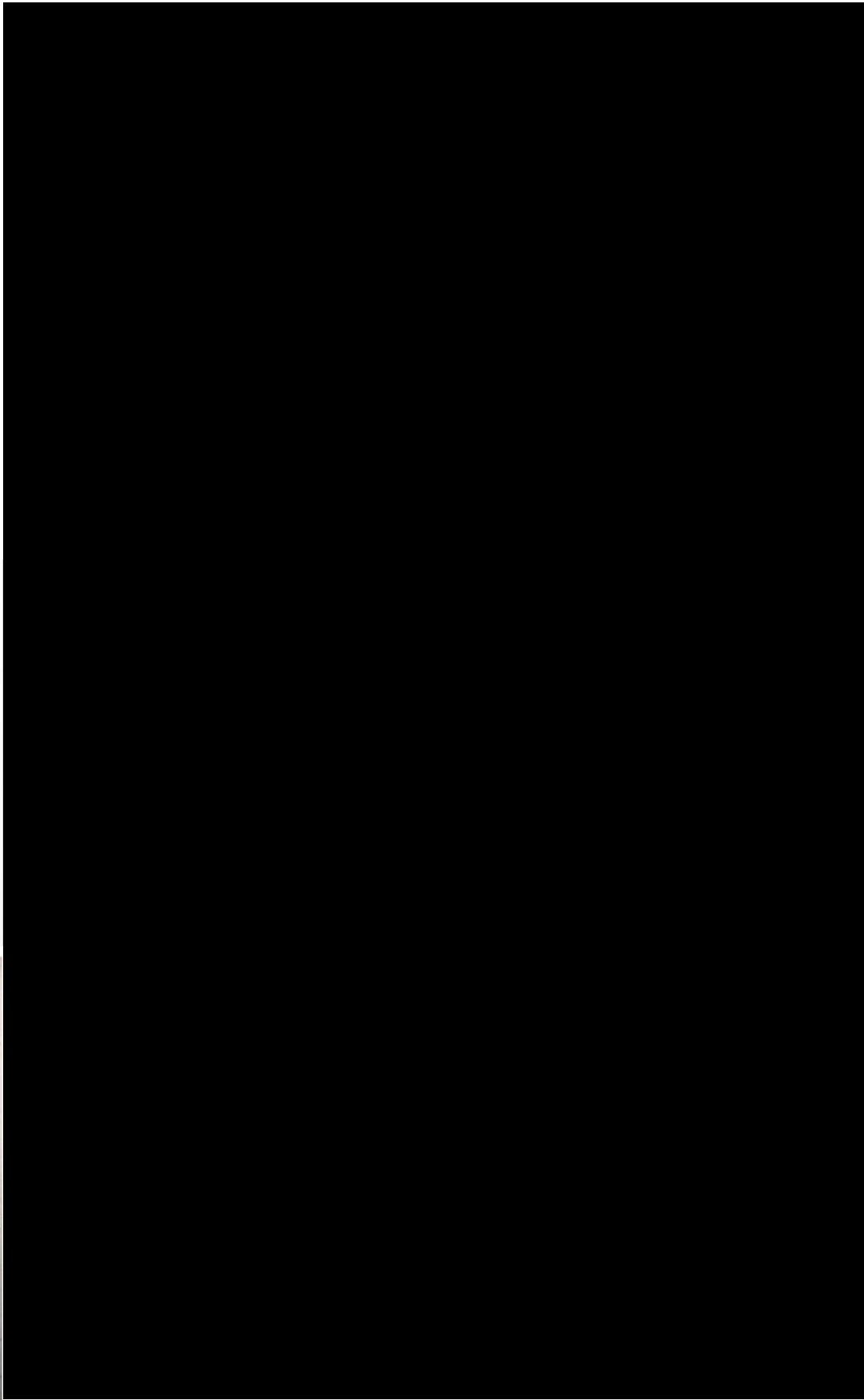


A la izquierda, Study of legong dance (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.60); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5127).

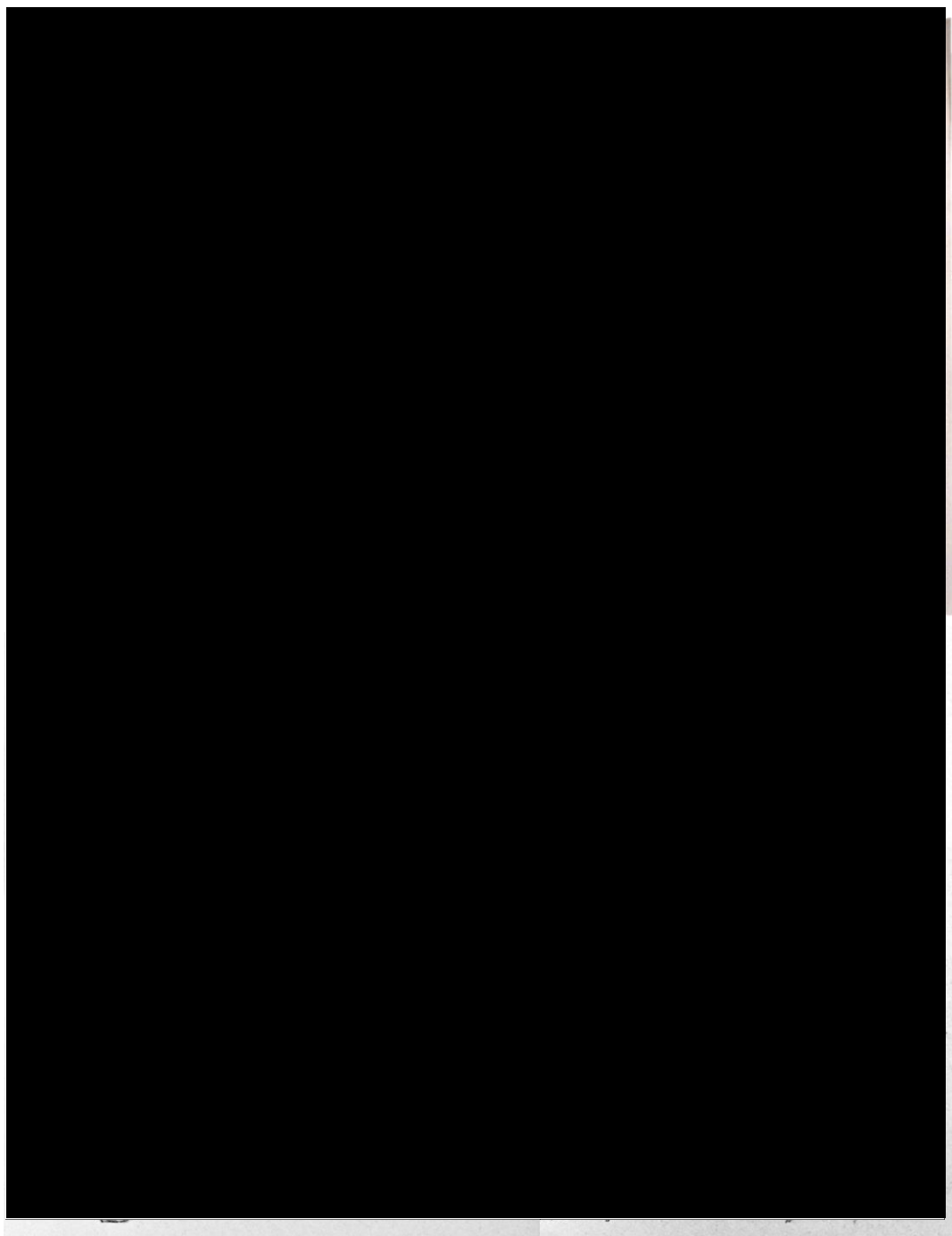
Por otro lado, están la mayoría de bocetos, que consisten en imágenes mucho más esquemáticas –aunque algunas, como la de la derecha, poseen un gran refinamiento abstracto-, y que se concentran en plasmar con veracidad la vitalidad de los movimientos y ademanes de la danza. Por ello, a menudo se concentran en series que pretenden reproducir los movimientos coreográficos, aunque también existen imágenes más estáticas y de tono más sinuoso. Por lo general, se trata de imágenes bastante sintéticas, en las que el artista únicamente presta atención a los tocados y a algunos otros elementos de la vestimenta.



Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Colección particular).

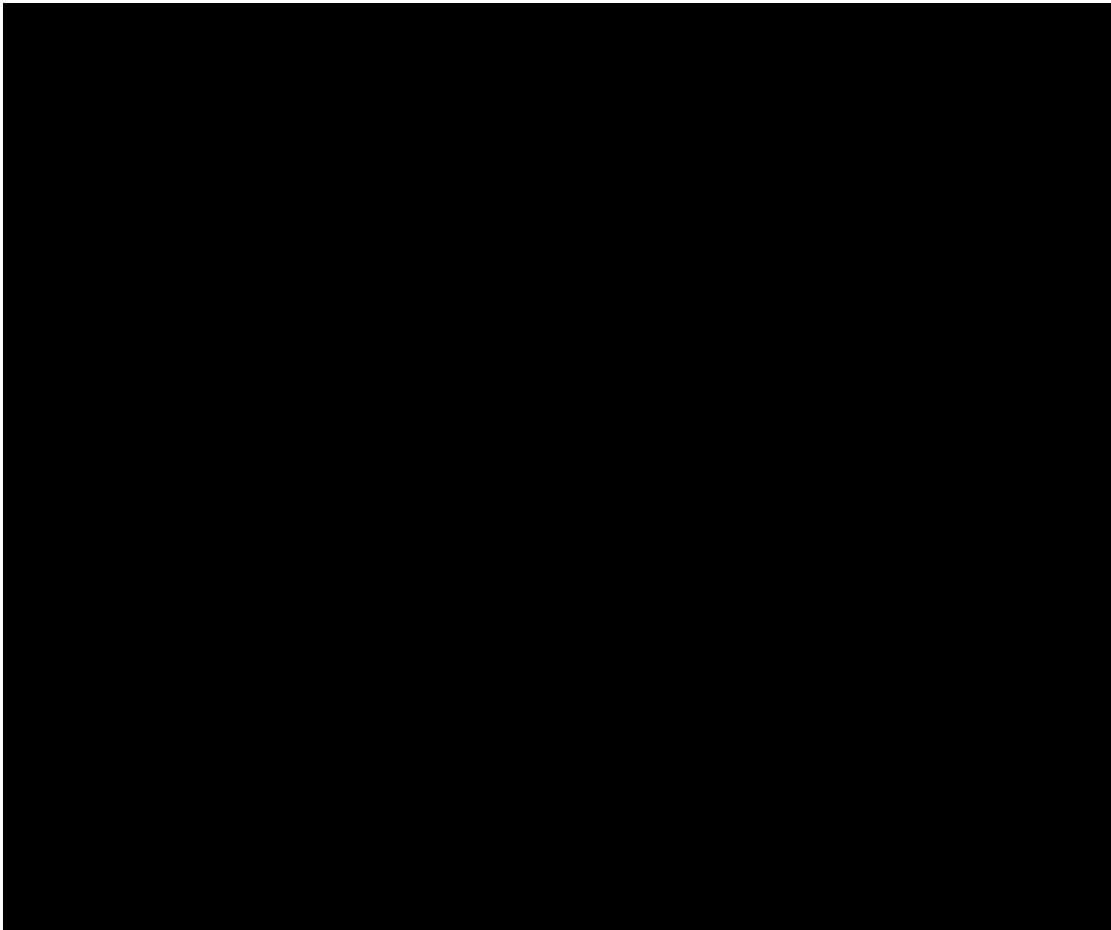


En la página anterior, arriba, a la izquierda, Legong Keraton (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel ((Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.64); a la derecha, Legong Keraton II (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.65). En el centro, a la izquierda, Legong study II (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.67).; en el centro, Legong II (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel ((Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.63). Debajo, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° 5015); en el centro, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° 5090); a la derecha, Legong I (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.62).



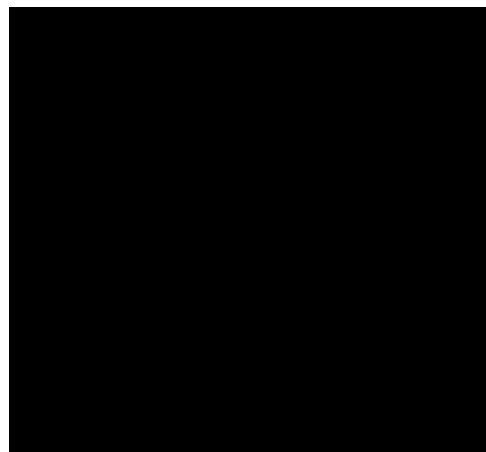
Arriba, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (Colección Particular); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5119). Debajo, a la izquierda, Legong study (c. 1930-1934). Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.70); a la

derecha, Legong study VI (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* ((Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.72).

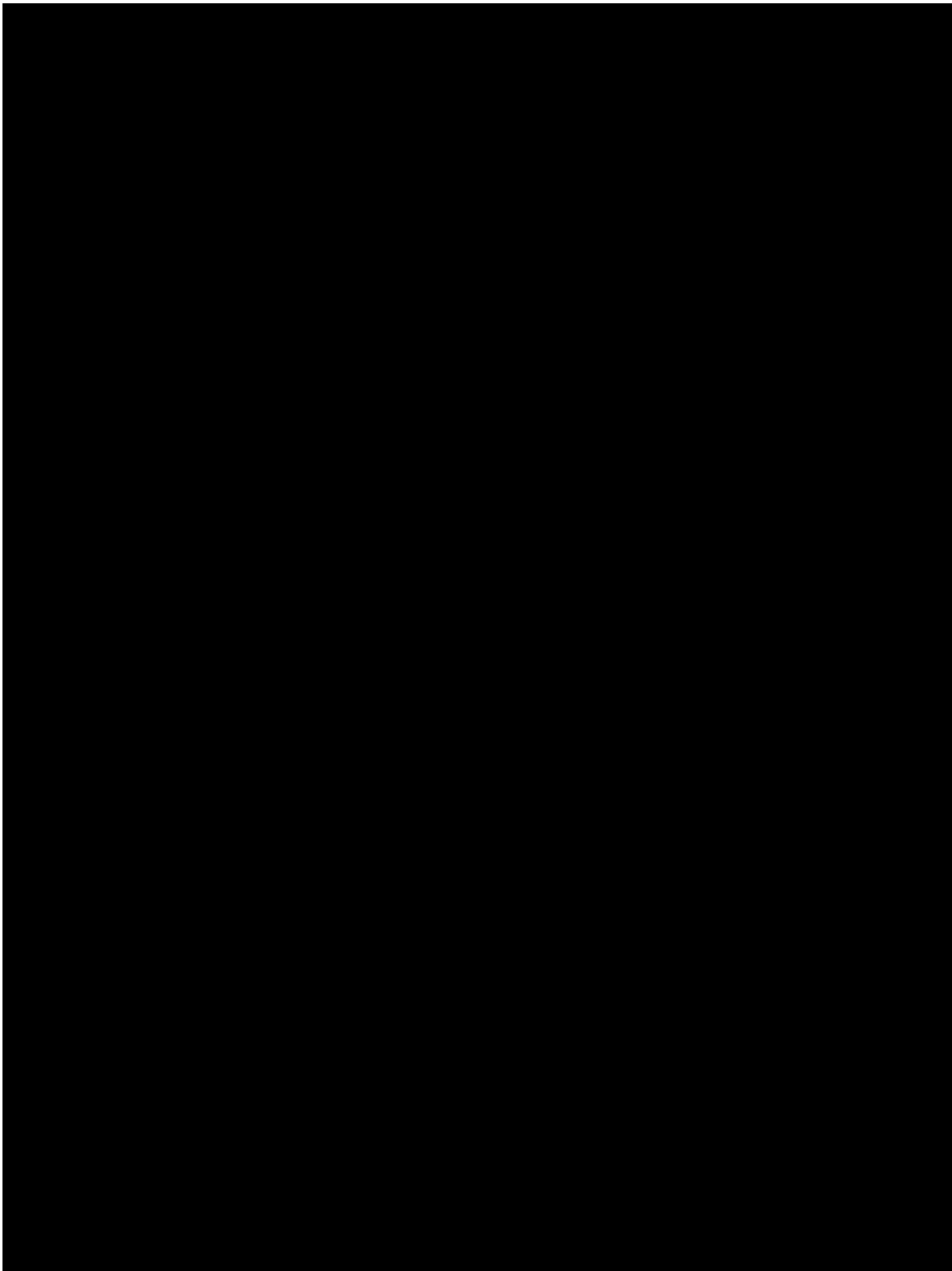


Arriba, a la izquierda, Legong study III (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* ((Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.68); en el centro, Legong study IV (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* ((Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.69), a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz y tinta sobre papel* (AMC, n° 5085). Debajo, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz y tinta sobre papel* (AMC, n° 5092); en el centro, Profile Janger Dancer (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.58); a la derecha, Seated Legong Dancer (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p.71).

En lo que se refiere a los personajes masculinos, Covarrubias apenas realizará unos pocos bocetos, especialmente de personajes pertenecientes a la *ardja* u ópera balinesa –de la que realiza bocetos del personaje del patih o Primer Ministro, así como del telón de fondo-, del *topéng* o de la *baris*.



Sin título (c. 1930-1934). *Lápiz sobre papel* (AMC, n° 5097).



Arriba, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° 5109), por ambas caras. Debajo, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° 5116); a la derecha, Sin título (c. 1930-1934). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° 5124).

China

Los bocetos sobre China son el segundo grupo más numeroso, y seguramente el más interesante, ya que puede dividirse fácilmente en grupos de diferente cronología, temática e intencionalidad.

- Un primer grupo, el más numeroso, corresponde a notas del natural –además de algún dibujo más elaborado, quizás realizado a posteriori- que Covarrubias tomó durante alguno de sus variados viajes a China (todos ellos, realizados entre 1930 y 1934); como desarrollaremos a continuación, se trata de sencillas notas a lápiz y a tinta en el que el artista toma apuntes de la vida diaria y nocturna en la ciudad, presentando gran atención a los estudios faciales, así como a las *sing song girls* y la Ópera de Pekín, además de retratar a algunos conocidos personajes.
- Dentro de un segundo grupo, podemos incluir referencias y detalles a las artes chinas “clásicas”, así como al vestuario y al mobiliario más habitual; es posible que este constituyera un material previo, todavía muy incipiente y completamente diferente del posterior, para *All men are brothers*, o acaso para la nunca realizada edición de *The Good Earth*. Por ello, habría que datarlos en fecha posterior, bien a finales de la década de 1930 o a principios de la década de los 1940. En todo caso, en esa ocasión se trata de diseños estudiados, con detalles que evidencian que se han utilizado libros o fotografías para su realización erudita.
- Un tercer grupo corresponde a las representaciones de objetos arqueológicos y suntuarios que corresponden a las artes de las dinastías chinas de la protohistoria y la antigüedad, por los que Covarrubias sintió un gran interés durante los últimos años de su vida, en los que se interesó por las artes primitivas y prehistóricas del mundo. En este caso, se trata de la copia, casi fotográfica, de objetos reales, indicándose en muchos casos la localización de la pieza, y están realizados con gran precisión, probablemente a partir de fotografías o incluso del natural. Por los motivos mencionados, este grupo puede datarse entre principios de la década de los 1940 hasta los años finales de Covarrubias –probablemente, está más cerca de esto último-, a mediados de la década de los 1950.

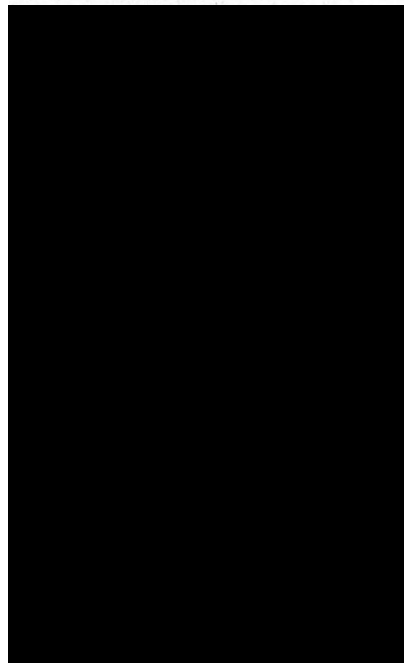
Dentro del primer grupo figuran, así pues, los bocetos realizados del natural –con alguna excepción, como señalaremos- por Covarrubias durante uno de sus varios viajes a China; la mayoría fueron realizados durante las dos primeras visitas de Covarrubias a Shanghái,⁹⁷⁶ y casi todos son bocetos rápidos realizados a lápiz sobre papel, en muchas

⁹⁷⁶ Como explicamos en un capítulo anterior, existen varias versiones sobre el número de ocasiones que Covarrubias visitó Bali. Existen, al menos, pruebas para tres de los cuatro viajes propuestos. El primero de ellos se trató de una visita de una semana a Shanghái producida en junio de 1930, en la que los Covarrubias se alojaron en el Hotel Cathay junto a sus amigos los Chester y Bernadine Fritz, visitando el salón literario de ésta, así como algunas de las principales atracciones. El segundo viaje, durante el que es probable que Covarrubias realizase la mayor parte de bocetos de la vida nocturna, se trató de un viaje de Miguel en solitario, producido a modo de escapada de la primera estancia balinesa, entre enero y junio de 1931, con una duración aproximada de un mes y en el que visitó Shanghái; un motivo para el mismo habría sido la documentación para *Chine*, el libro de Marc Chadourne. Del tercer viaje, transcurrido durante un mes en otoño de 1933, existen numerosas pruebas, incluyendo un diario de Rosa Covarrubias en el que se relatan sus aventuras por ciudades como Shanghái, Pekín, Cantón o Suzhou acompañados por personajes de la talla

ocasiones reutilizando papeles ya usados o dibujando por ambas caras. Estos evidencian las actividades que allí pudo llevar a cabo, así como algunos de los lugares que visitó, de los que no se tiene constancia escrita. Muchos de estos bocetos se encuentran resguardados en el AMC –aunque otros muchos pertenecen a colecciones particulares–; la mayoría son ya conocidos gracias al libro *Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai*, catálogo de una exposición realizada en el Agung Rai Fine Art Museum de Ubud (Bali), donde muchos de ellos fueron presentados al público por primera vez.

Covarrubias presenta en estos bocetos varios temas predilectos, la mayoría de los cuales, son, en cierta manera, arquetípicos de las representaciones contemporáneas de Shanghái. En primer lugar, encontramos las omnipresentes *sing song girls*, tema recurrente tanto de Covarrubias como de otros visitantes de la ciudad; de hecho, esta figura (en todas sus variantes) se convirtió, discutidamente, en el símbolo de la nueva China: cantante, actriz o prostituta, representaba la inclusión de China dentro del *star system*, y su implicación en una cultura audiovisual de masas.⁹⁷⁷ Estrictamente relacionados, están otros de los temas predominantes en este grupo: los Taxi Dance Halls, populares lugares, en los que los hombres (y algunas mujeres) pagaban por baile, que florecieron tanto en los Estados Unidos como en Shanghái, donde eran especialmente frecuentados por occidentales.⁹⁷⁸ *Entretenedoras* de una u otra clase, lo cierto es que casi todas las mujeres chinas representadas por Covarrubias comparten los rasgos formales de la mujer china moderna (*modeng xiaojie*).⁹⁷⁹

Covarrubias representa a estas mujeres tanto en escenas más complejas (como atendiendo a un espectáculo, o bailando), como en solitario, en diferentes actitudes (sentadas y esperando a una pareja o cliente, bailando entre ellas). Únicamente en una ocasión figura un boceto que escapa al arquetipo de *modeng xiaojie* (con maquillaje, tacón, delicado *qipao* abierto y elegante peinado, ya sea en un moño o un permanentado *bob* a la moda); se conserva un boceto de una mujer china, que



Woman (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai, op. cit., p. 107)

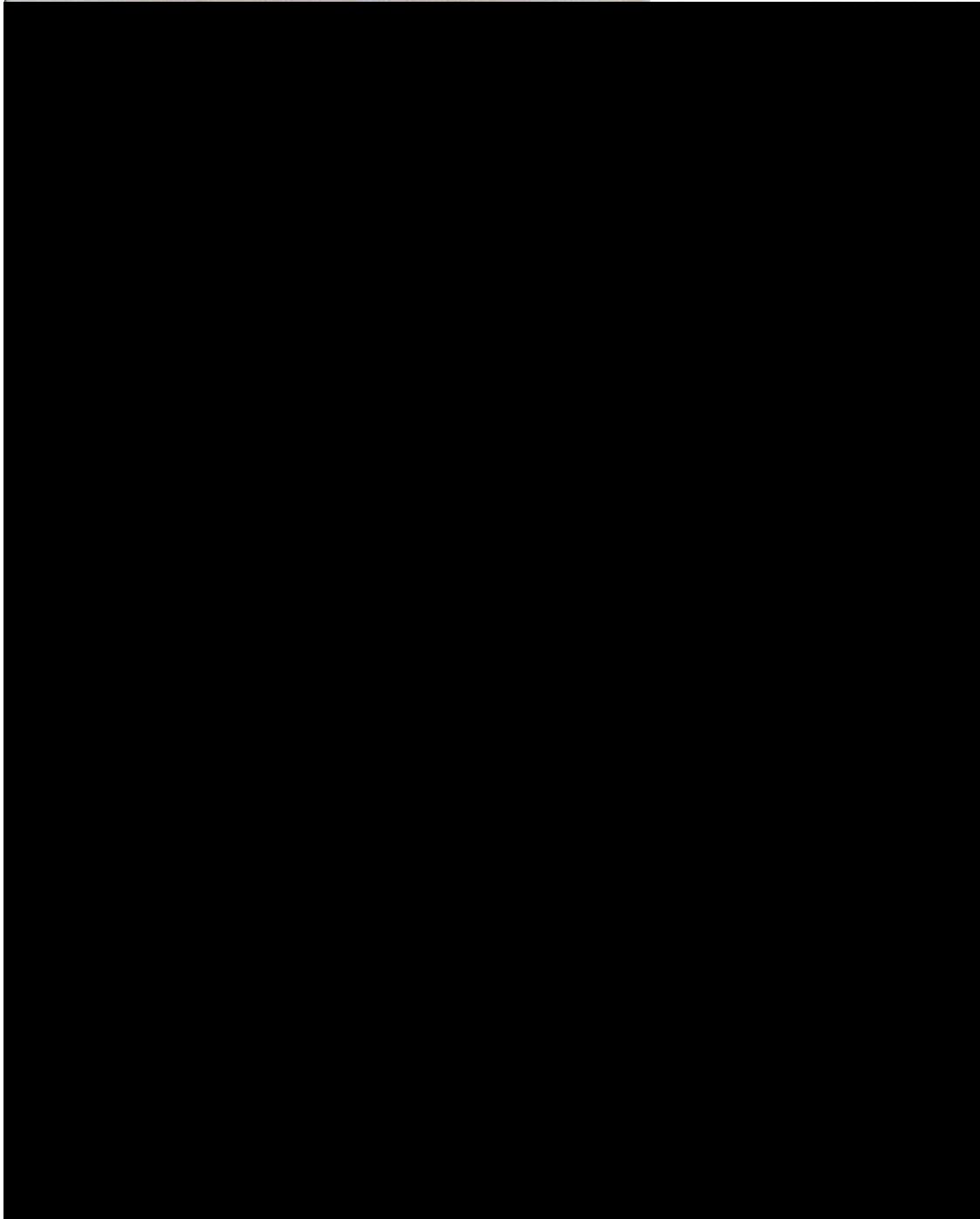
de Lin Yutang, Sinmay Zaw, Zhang Guangyu o Ye Qianyu. Un cuarto viaje –aunque de este no existen pruebas– pudo producirse durante la vuelta a casa de la segunda estancia balinesa, en junio o julio de 1934.

⁹⁷⁷ Al respecto, véase Jones, Andrew F. “The Sing Song Girl and the Nation: Music and Media Culture in Republican Shanghai”, op. cit.

⁹⁷⁸ Al respecto, y en cómo estos locales de baile se ganaron un papel especial en el imaginario popular sobre la cultura shanghaiana, merece la pena leer: Field, Andrew David. “Dancing in the Maelstrom of Chinese Modernity: Jazz-Age Shanghai Cabarets as Sexual Contact Zones in Fact and Fiction”, op. cit.

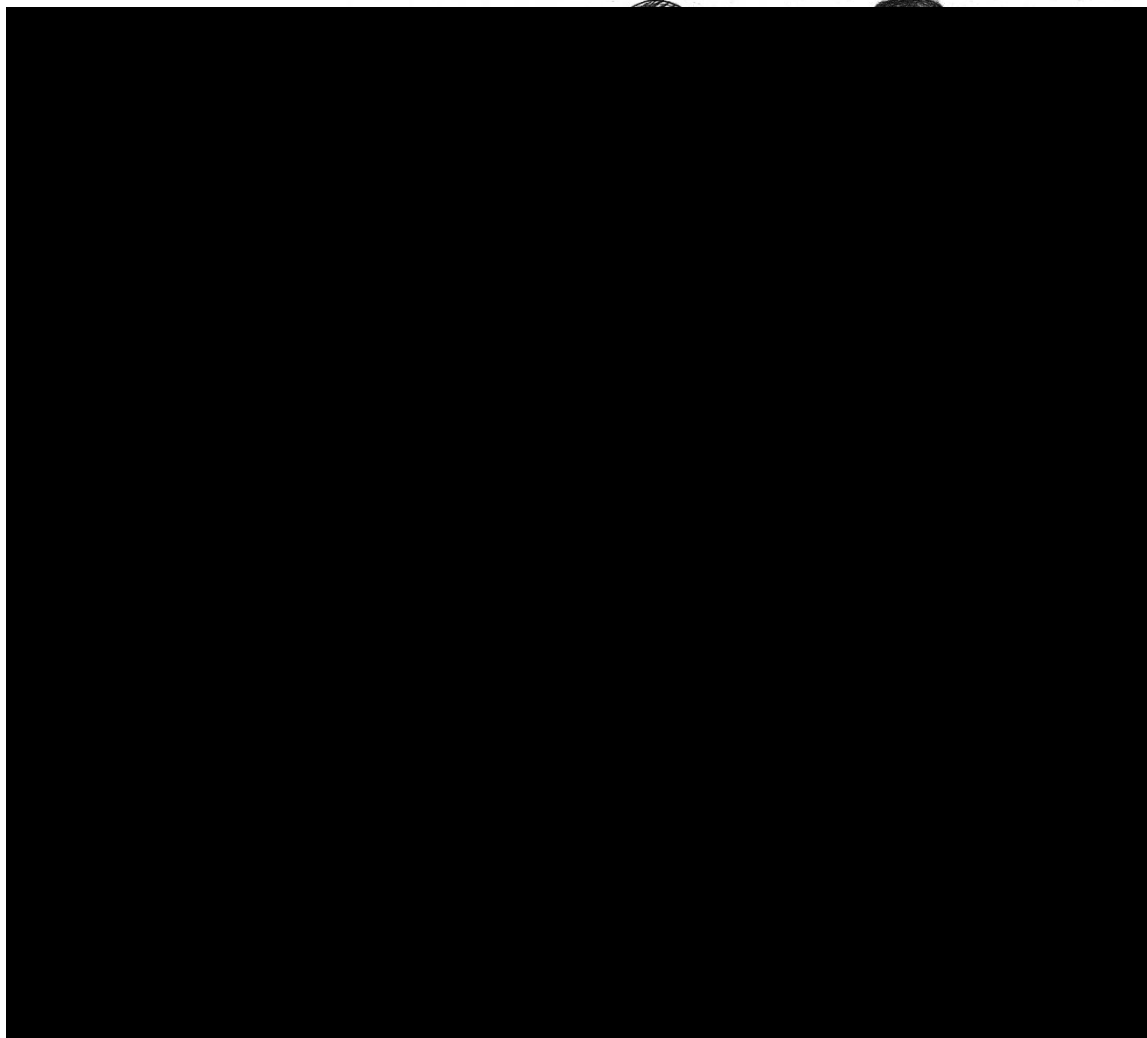
⁹⁷⁹ Dong, Madeleine Y. “Who Is Afraid of the Chinese Modern Girl?” en V.V.A.A. *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization*. Durham, Duke University Press, 2008, pp. 194-219.

seguramente fue el origen para la madre cantonesa que aparece en *Chine* o para la similar representación de los murales de San Francisco.



Arriba, a la izquierda, China, escenas (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (AMC, nº 31081); a la derecha, Theatre (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 92). Debajo, a la izquierda, Study with Water Buffaloes (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai, op. cit., p. 108); a la derecha, Study with camels (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai, op. cit., p. 108).

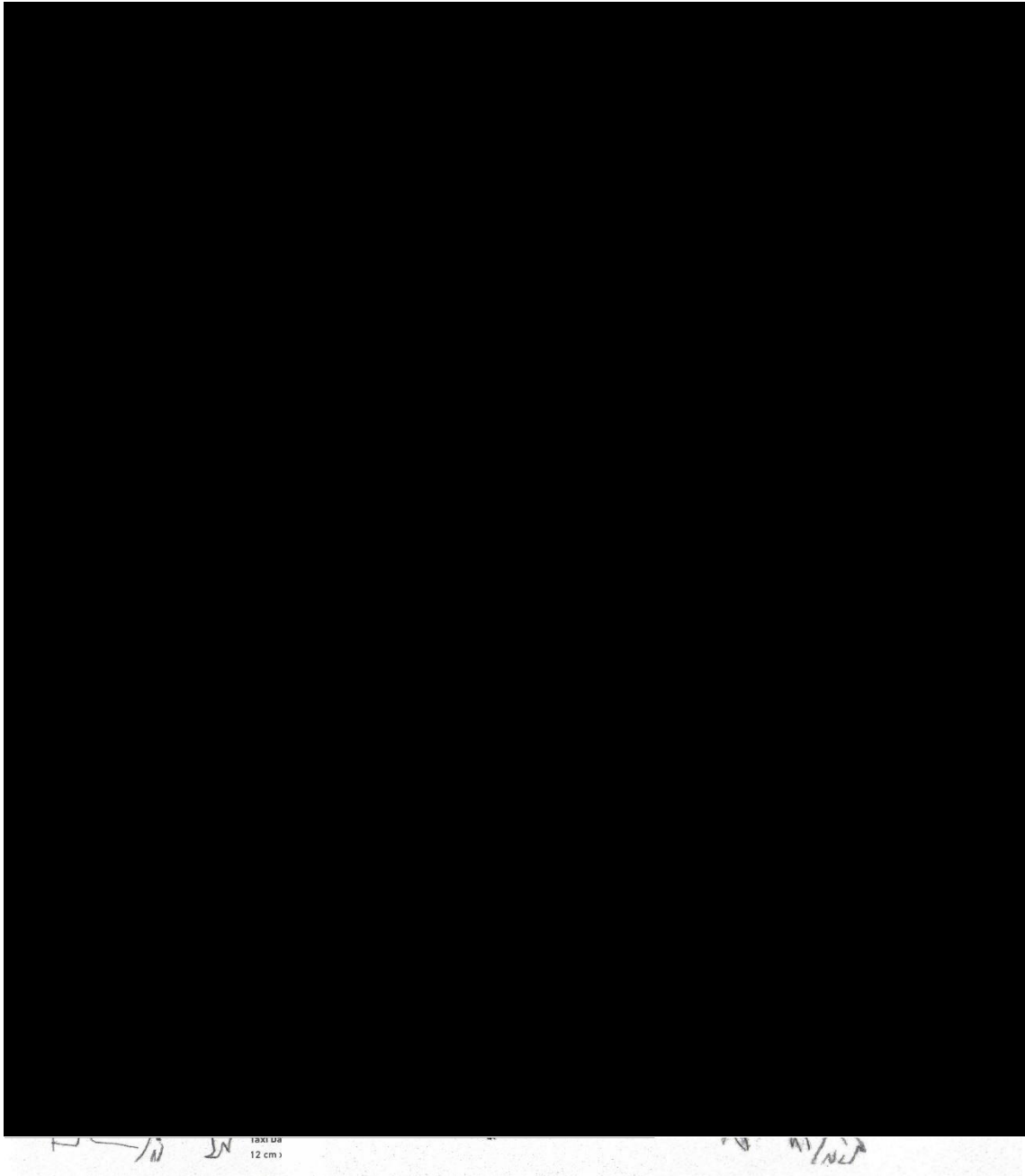
Si bien, como adelantábamos, la mayoría de los bocetos responden a estudios en solitario, existen también composiciones múltiples. Por ejemplo, existen un par de escenas que representan a un grupo de mujeres sentadas en el palco de un teatro, acompañadas de te y comida; en uno de los casos, esta escena se completa con bocetos de hombres en la parte izquierda. Existen también dos páginas de estudios que incluyen elementos de la vida cotidiana en China,⁹⁸⁰ y que pudieron servir como base para ilustraciones de *Chine*.



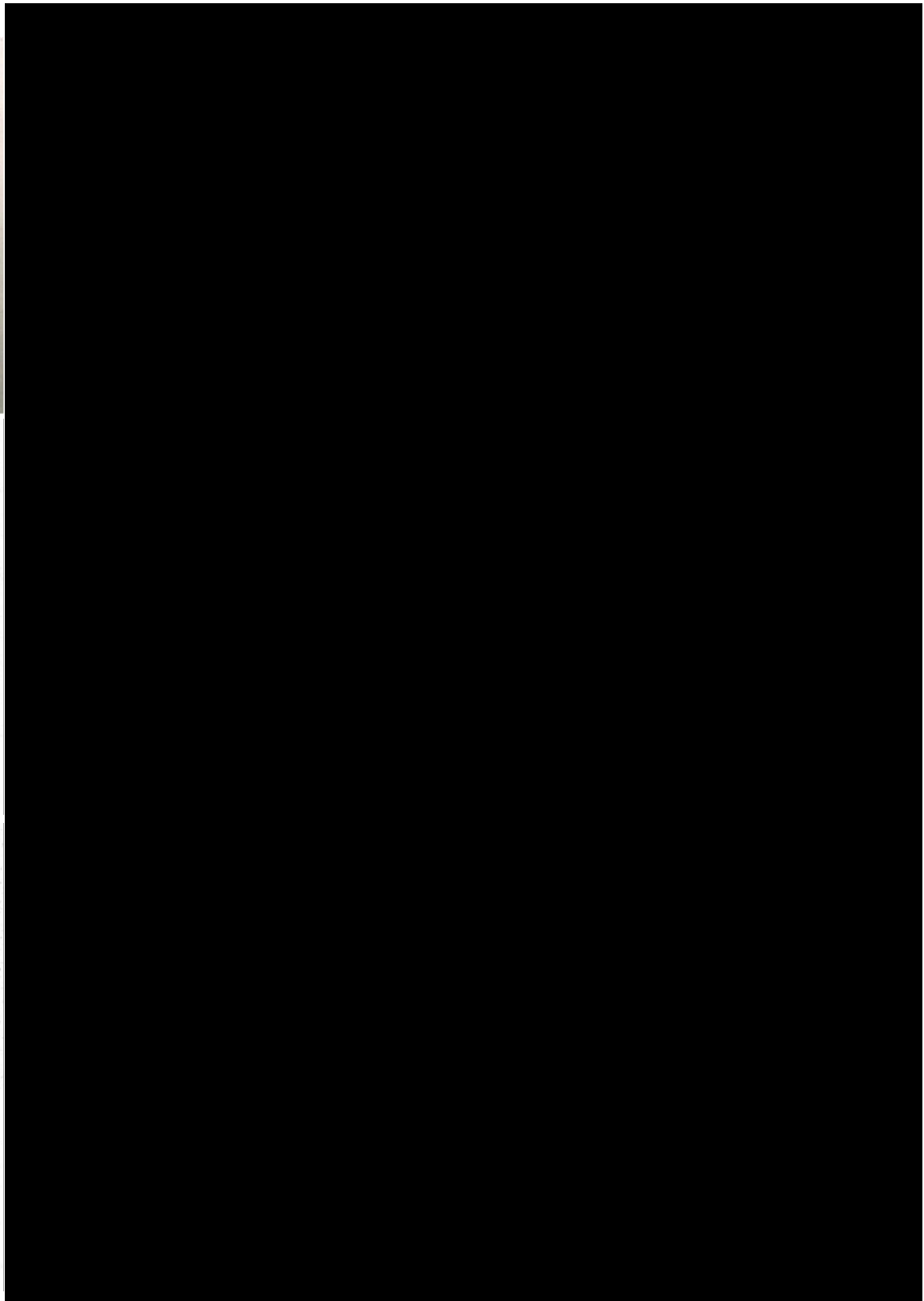
Arriba, a la izquierda, Sing Song Girl III (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai, op. cit., p. 91); en el centro, Sing Song Girl V (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai, op. cit., p. 93); a la derecha, Sing Song Girl II (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai, op. cit., p. 90). Debajo, a la izquierda, Sing Song Girl IV (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai, op. cit., p. 93); en el centro, Boceto mujer china (c.1930-1931). Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: homenaje, op. cit.); a la derecha, Sing Song Girl VIII (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai, op. cit., p. 95).

⁹⁸⁰ Mujeres en un *rickshaw*, mujeres de pie y recostadas, un porteador con sombrero y con una pinga, búfalos de agua, camellos, edificios, muebles, etc., además de numerosos ideogramas.

Como adelantábamos, Covarrubias representa numerosas *sing song girls*, tanto a la mesa, sentadas y esperando, como recostadas o incluso bailando, ya sea con nombre o entre ellas, lo que le sirve para hacer estudios de expresión y movimiento, prestando gran atención a vestidos y peinados. Como en otros casos, realizaría también muchos estudios faciales.



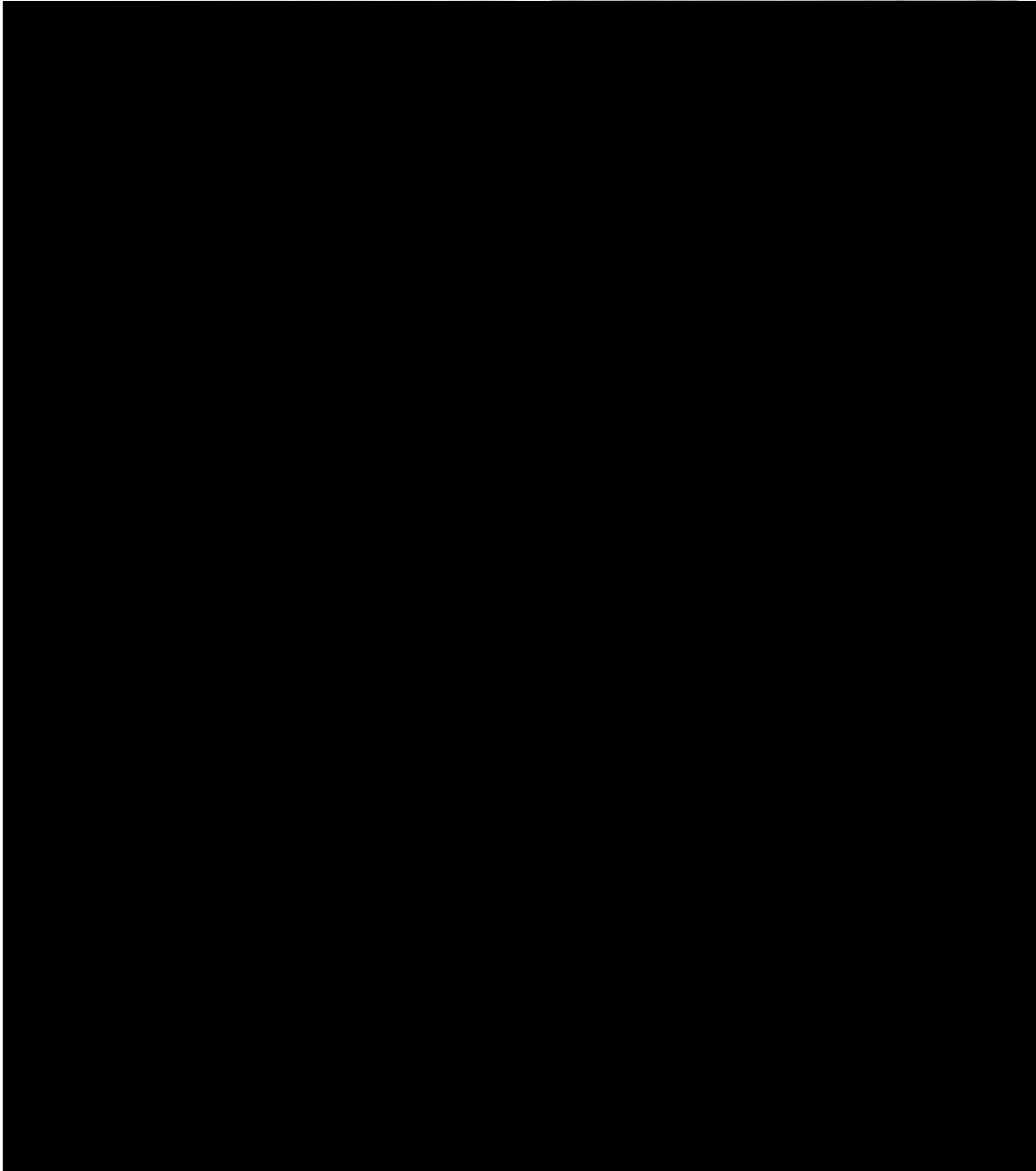
Arriba, a la izquierda, Sing Song Girl VI (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai, op. cit., p. 94); a la derecha, Taxi Dance Hall Girl IV (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai, op. cit., p. 102). Debajo, a la izquierda, Taxi Dance Hall Girl II (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai, op. cit., p. 99); en el centro, Taxi Dance Hall Girl I (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai, op. cit., p. 96); a la derecha, Taxi Dance Hall Girl III (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai, op. cit., p. 97).



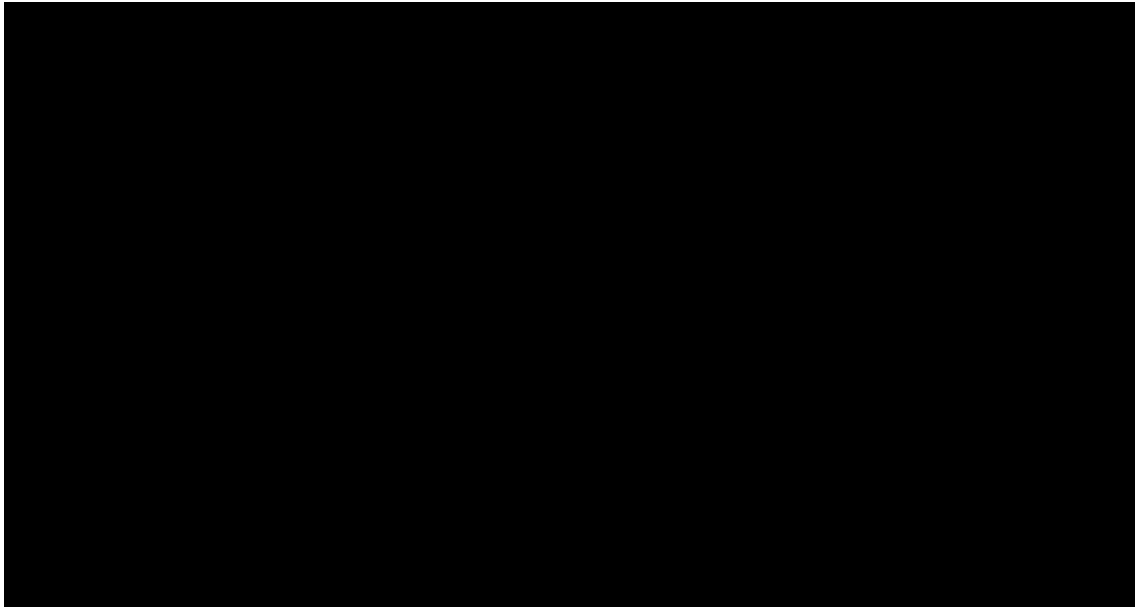
Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1930-1931). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); en el centro, Facial Study IV (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 103); a la derecha, Sin título (c.1930-1931). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar). En el centro, a la izquierda, Sing Song Girl I (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 103); en el centro, Sin título (c.1930-1931). Lápiz sobre papel (AMC, n° 32736); a la derecha, Sin título (c.1930-1931). Lápiz sobre papel (AMC, n° 32737). Debajo, a la izquierda, Profile III (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 104); en el centro, Chinese Girl

(1930). *Tinta sobre papel (Colección Particular)*; a la derecha, Sin título (c.1930-1931). *Tinta sobre papel (AMC, sin numerar)*.

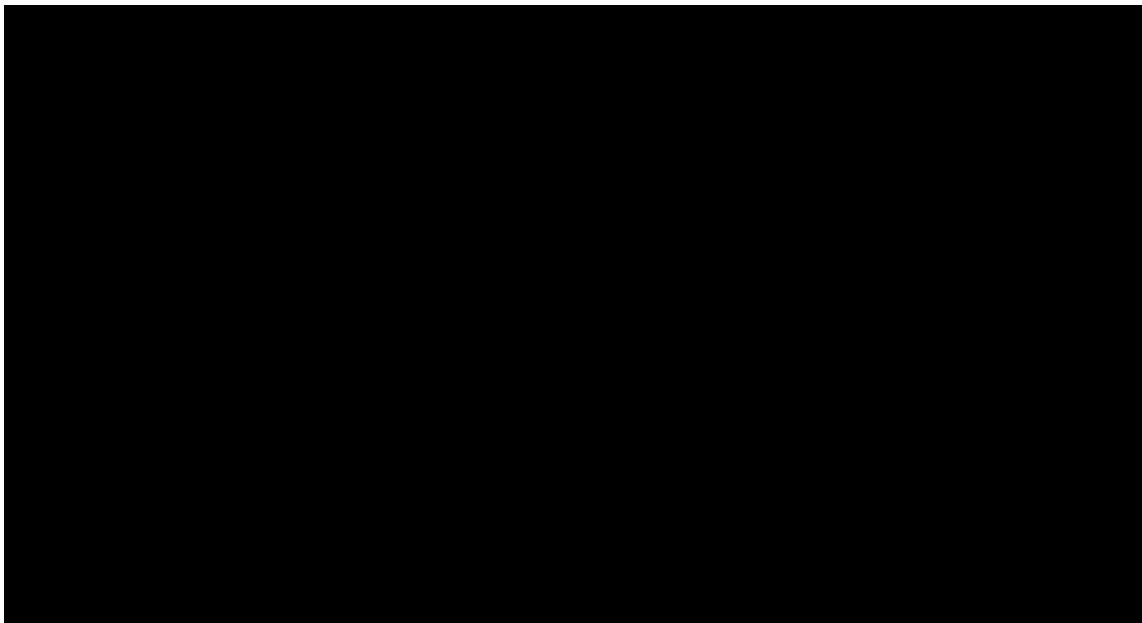
En cuanto a la representación masculina, esta es menos numerosa, pero más variada en estilo y temática. Aunque la mayoría está conformada por estudios faciales y retratos de toda clase (múltiples, en solitario, de frente, de perfil), existen también excepciones, como una serie de bocetos dedicados a estudiosos, más detallados, y algunas imágenes de tema militar. Covarrubias representa a hombre de todo tipo, ya sea vestidos con *changshan* o con vestimenta occidental, y presta gran atención a la correcta representación de peinado y anteojos.



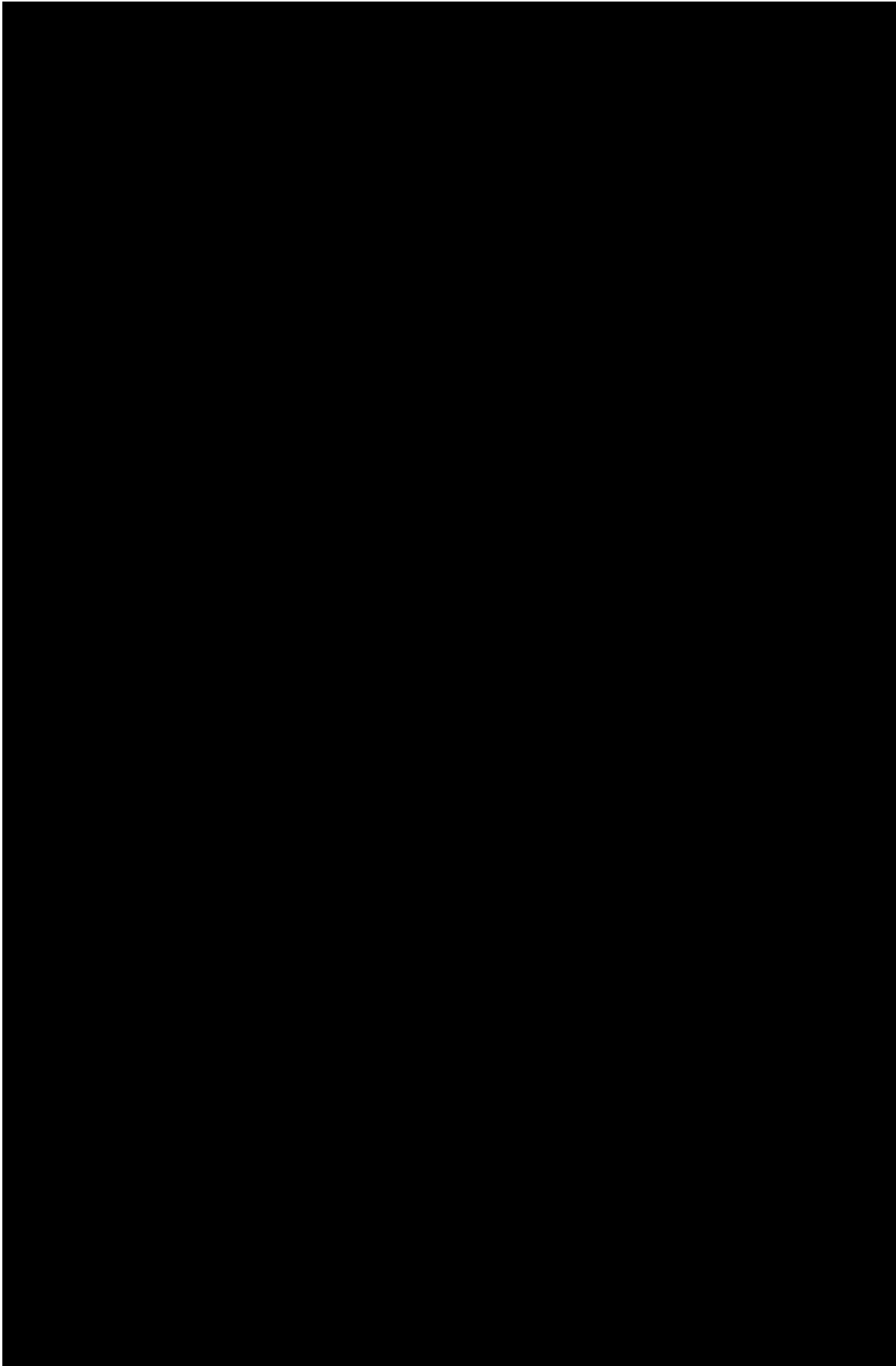
Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1930-1931). *Tinta sobre papel (AMC, n° sin numerar)*; a la derecha, Sin título (c.1930-1931). *Tinta sobre papel (Colección particular)*. Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1930-1931). *Acuarela sobre papel (Colección particular)*; a la derecha, Chino en escritorio (c. 1930-1931). *Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias; cuatro miradas, op. cit.)*.



Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1930-1931). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); en el centro, Sin título (c.1930-1931). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1930-1931). Tinta y acuarela sobre papel (Miguel Covarrubias: homenaje, op. cit.).

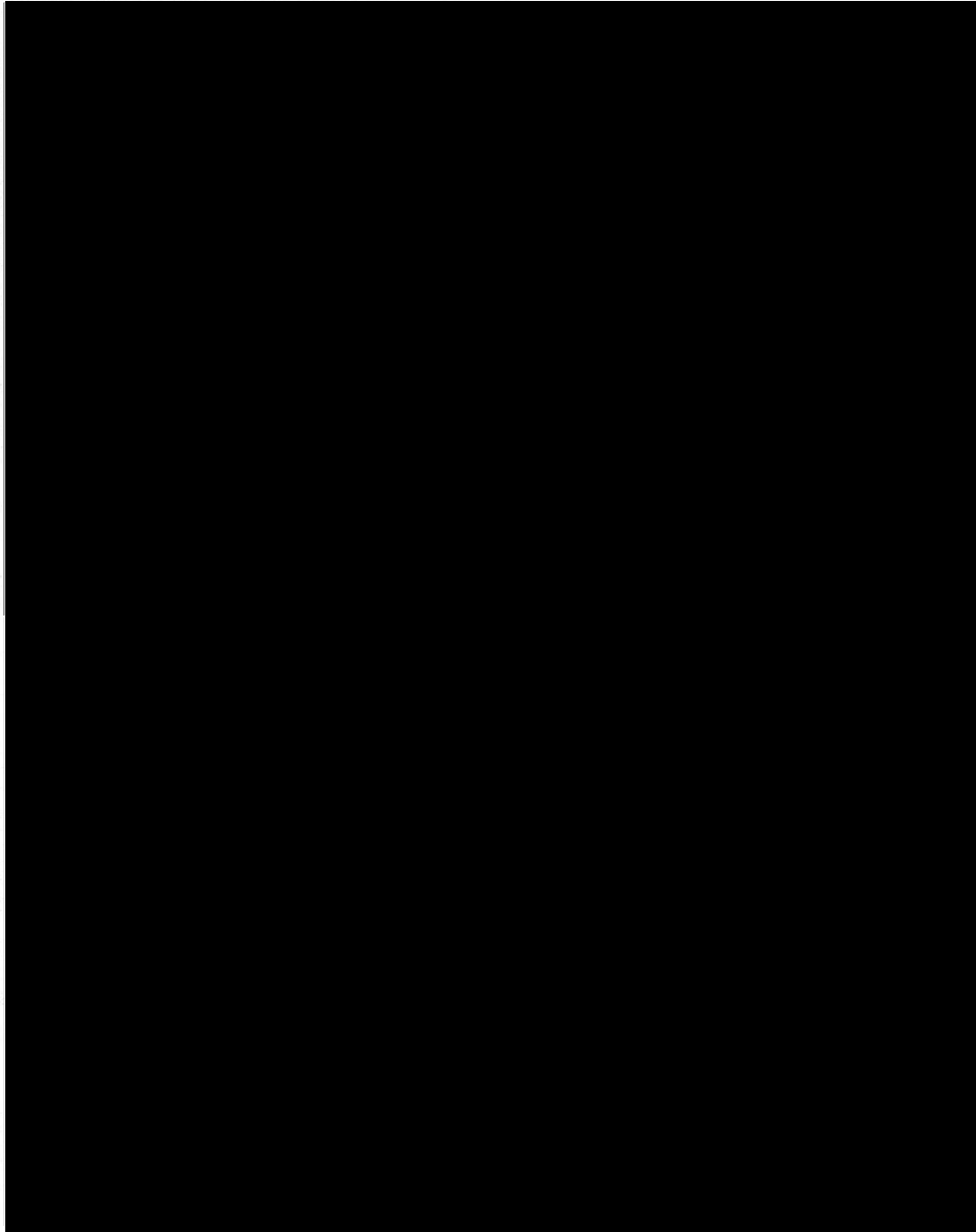


A la izquierda, Hombre chino (c. 1930-1931). Lápiz sobre papel (AMC, n° o 7134.); en el centro, Profile II (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 84); a la derecha, Laughing man (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 100).



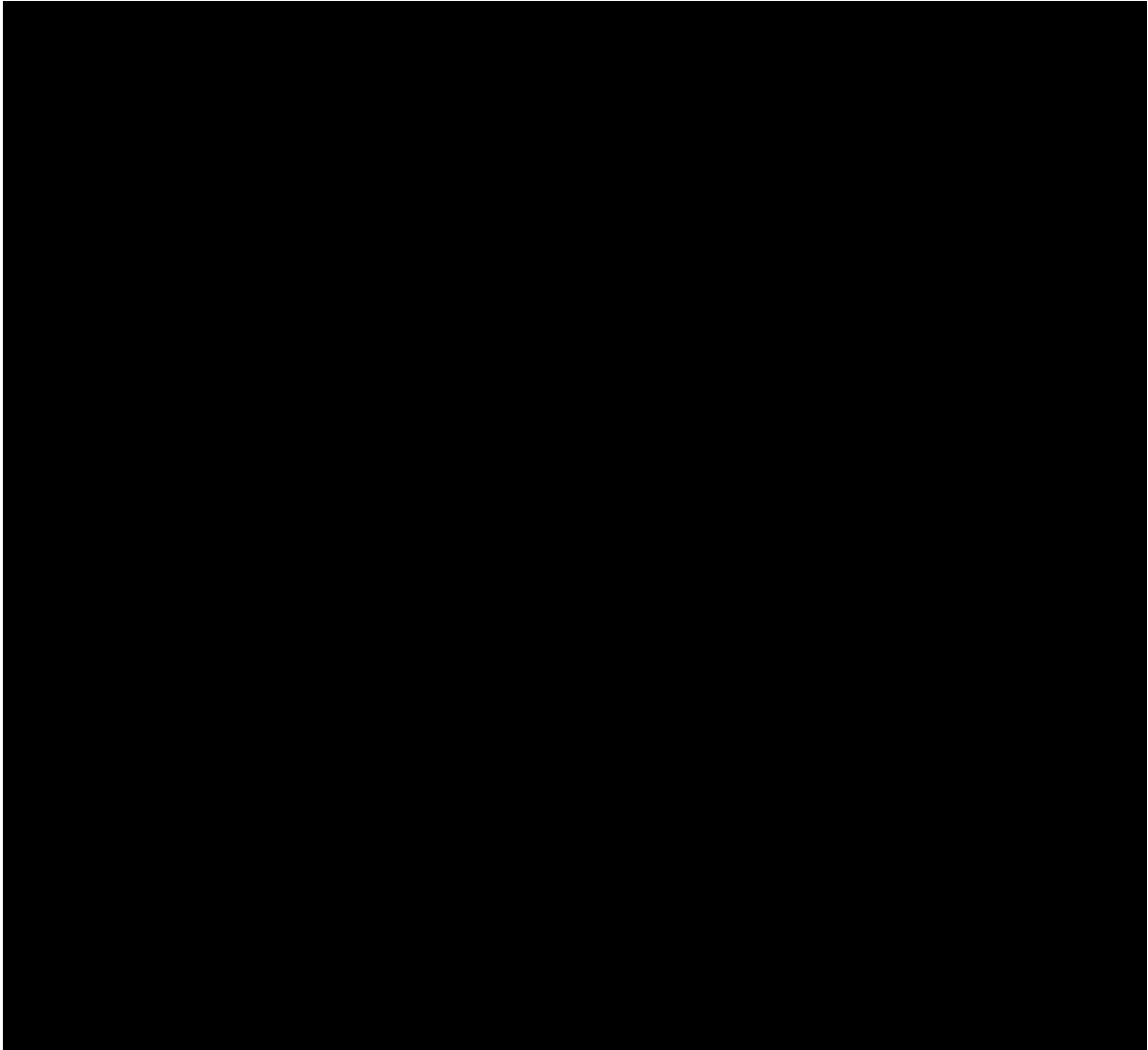
Arriba, a la izquierda, Facial Study IV (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai, op. cit., p. 103); en el centro, Portrait study (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias: sketches Bali-Shanghai, op. cit., p. 101); a la derecha, Facial Study V (c. 1930-1931); Tinta

sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 106). *En el centro, a la izquierda, The Smile* (c. 1930-1931); *Tinta sobre papel* (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 105); *en el centro, Profile I* (c. 1930-1931); *Tinta sobre papel* (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 84); *a la derecha, Sin título* (c.1930-1931). *Lápiz sobre papel* (AMC, n° 8251). *Debajo, a la izquierda, Hello* (c. 1930-1931); *Tinta sobre papel* (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 83); *en el centro, Thinking* (c. 1930-1931); *Tinta sobre papel* (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 88); *a la derecha, Sin título* (c. 1930-1931). *Tinta sobre papel* (Miguel Covarrubias; cuatro miradas, op. cit.).



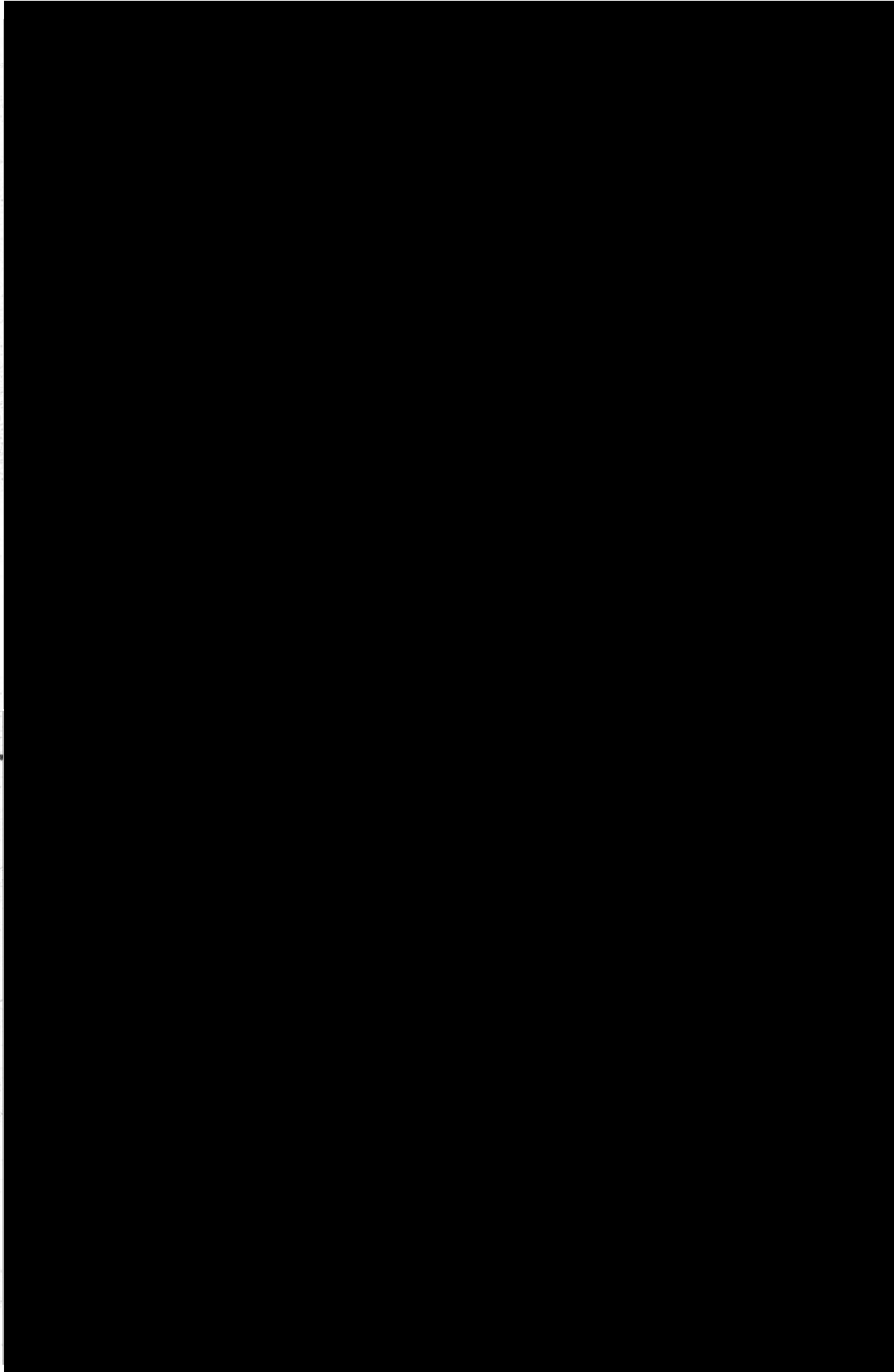
Debajo, a la izquierda, Facial Study I (c. 1930-1931); *Tinta sobre papel* (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 85); *a la derecha, Facial Study III* (c. 1930-1931); *Tinta sobre papel* (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 87). *Debajo, a la izquierda, Facial Study II* (c. 1930-1931); *Tinta sobre papel* (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 86); *a la derecha, Sin título* (c.1930-1931). *Tinta sobre papel* (AMC, sin numerar).

Una excepción notable son los actores de la ópera de Pekín, que ocupan una parte predilecta de la obra: personajes masculinos (*shengs*, *jings* y *chous*) y femeninos (*dans*), acróbatas y bailarines pueblan las páginas de Covarrubias⁹⁸¹.

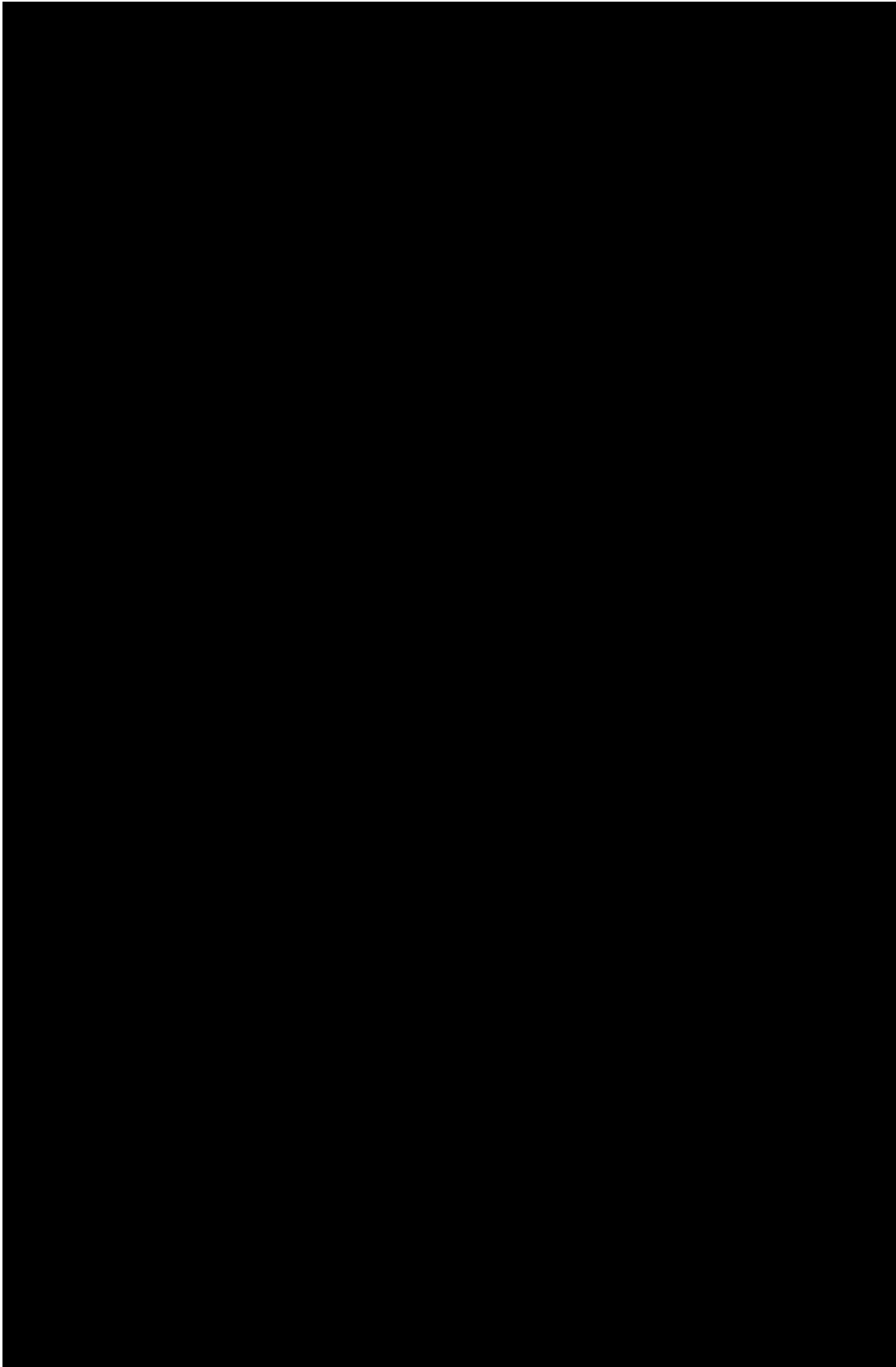


Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1930-1931). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); en el centro, Dance and fish (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 117); a la derecha, Acrobats (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 112). Debajo, a la izquierda, Sword dance (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 117); en el centro, Dancer (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 119); a la derecha, Beijing Opera III (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 113).

⁹⁸¹ Marco Martínez, Consuelo y Wang-Tang, Lee Jen. “Sensualidad y simbolismo en la ópera china”, *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, nº 30, 1994. Pp. 149-155.

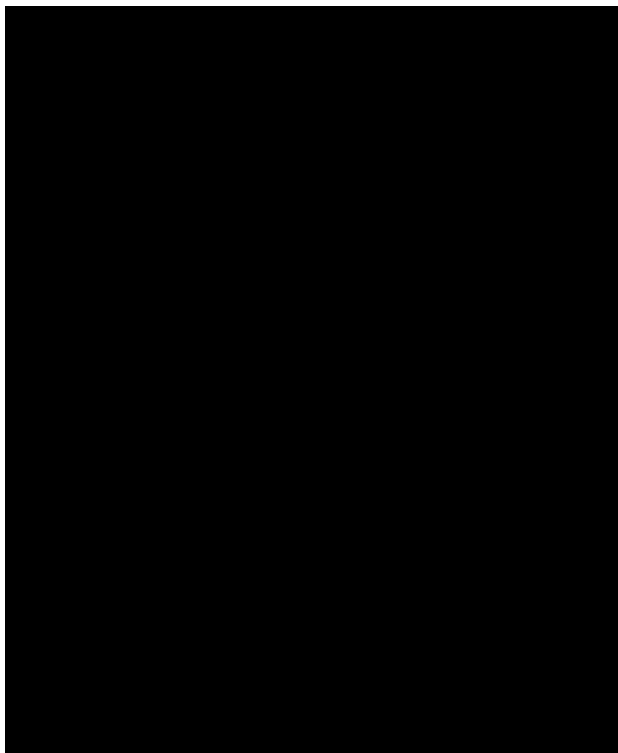


Arriba, a la izquierda, Shan Soao Yun (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 115); a la derecha, Beijing Opera II (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 112). Abajo, a la izquierda, Beijing Opera IV (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 113); a la derecha, Sin título (c.1930-1931). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5160).



Arriba, a la izquierda, In make up room (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 115); a la derecha, Piggy (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 116). Debajo, a la izquierda, Beijing Opera I (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 111); a la derecha, Beijing Opera V (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 114).

Además, Covarrubias también realizó retratos abocetados. Algunos personajes, como Tsing Yin Tsang, son hoy desconocidos, pero otros han trascendido y todavía son recordados como protagonistas de su época. Tal es el caso del poeta, editor y socialité, Sinmay Zaw,⁹⁸² una de los amigos chinos de Covarrubias y del que realizó varios retratos, como ya hemos tenido ocasión de ver, o de la famosa actriz y aviadora Lee Ya-Ching⁹⁸³, que entablaría una buena amistad con Covarrubias. Como hemos tenido ocasión de ver en un capítulo anterior, Covarrubias también realizó retratos de los hermanos Zhang, así como también esbozó una escena de una comida en un tren en la que él y Rosa almuerzan junto a Bernadine Fritz. Diferente es el caso de un retrato a lápiz de Mao Tse

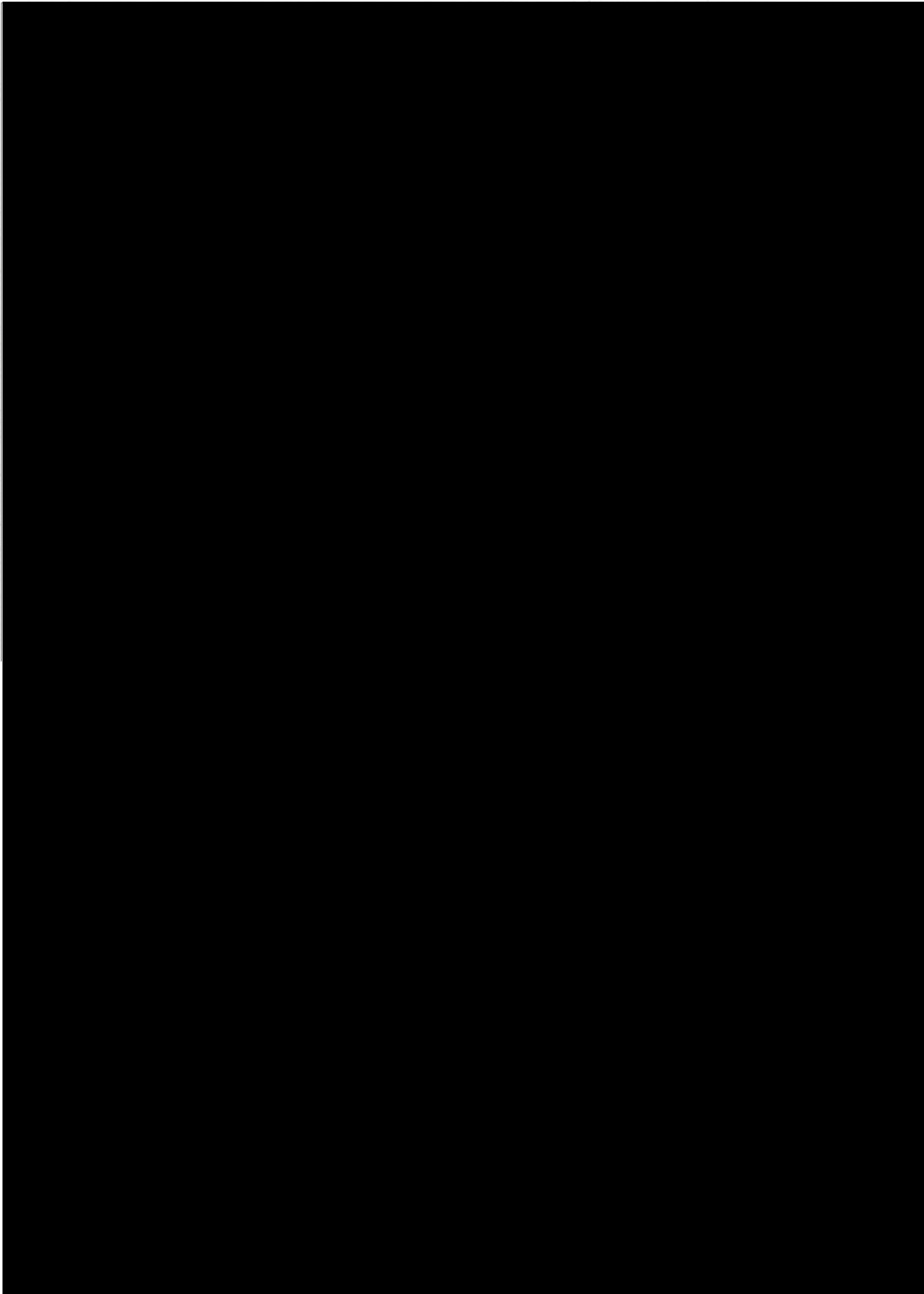


On board on the dining car in China (c. 1933). *Tinta sobre papel* (Colección particular).

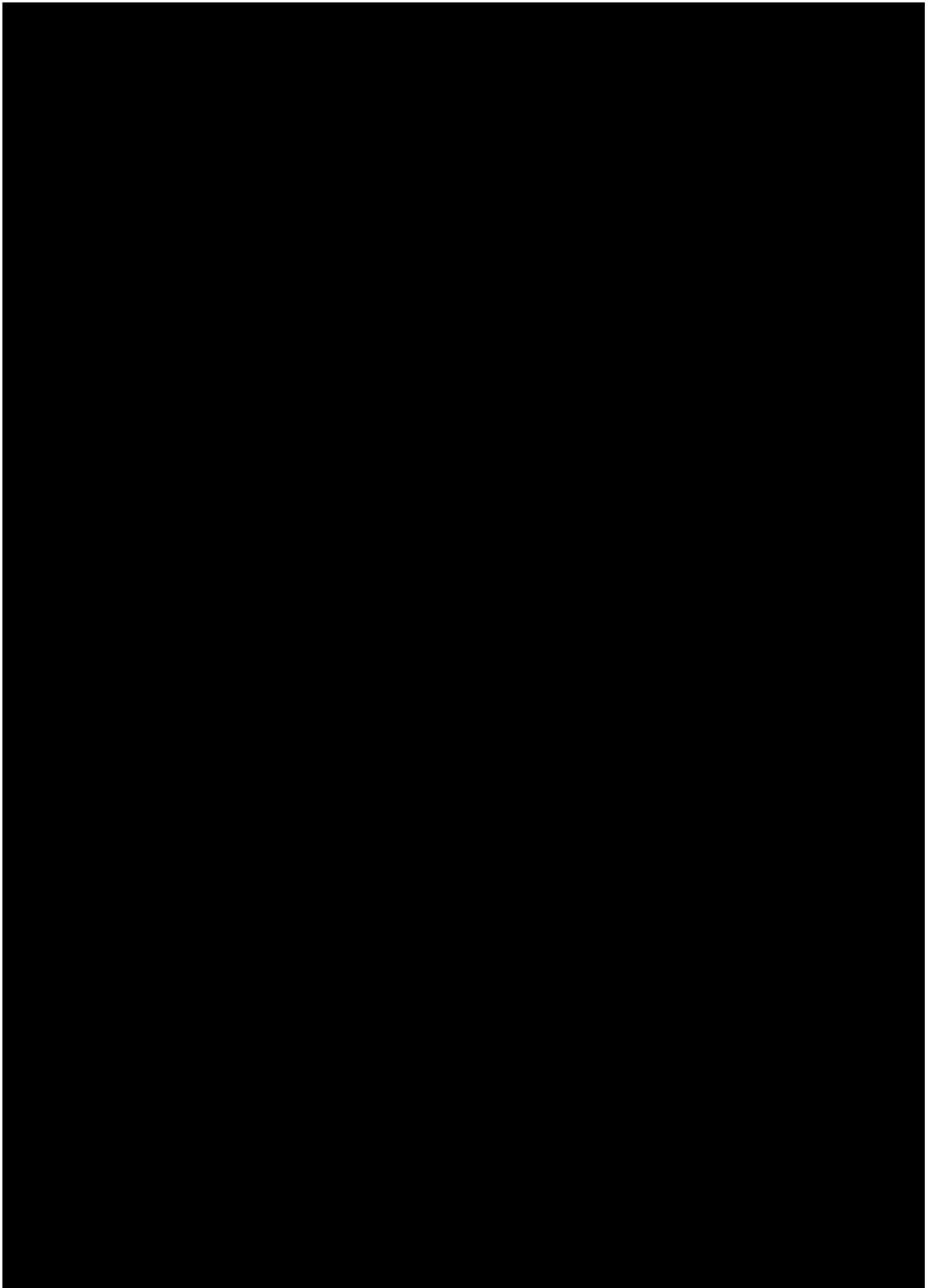
⁹⁸² Sinmay Zaw o Shao Xunmei (1906-1965) fue un importante poeta y *socialité* chino, habitualmente considerado un *enfant terrible* y el equivalente a Verlaine en Shanghái. Covarrubias y él se conocieron en Nueva York entre 1924 y 1926, cuando el chino estaba estudiando en Cambridge. Para más información sobre el ambiente del personaje, véase el muy interesante Hutt, Jonathan, “Monstre Sacré: The Decadent World of Sinmay Zau 邵洵美”, *China Heritage Quarterly*, nº 22, junio-septiembre de 2010. Disponible en línea en: http://www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=022_monstre.inc&issue=022 [último acceso el 28/07/2017].

⁹⁸³ Lee Ya-Ching (1912-1998), proveniente de una familia adinerada y educada en Europa, fue durante su adolescencia (bajo el nombre Li Dandan), una famosa actriz de cine en Shanghái. Aprendió a volar en Ginebra, para en 1935 ser la primera mujer de los Estados Unidos en graduarse en la Boeing School of Aeronautics de Oakland; poco tiempo después, se convertiría en la primera mujer en obtener una licencia de vuelo de China, en donde se dedicó a instruir a otras mujeres en la aviación y a hacer exhibiciones acrobáticas. Cuando los japoneses tomaron Shanghái, prohibieron volar a las mujeres y Lee se dedicó a otras actividades benéficas, hasta que fue perseguida y tuvo que huir a los Estados Unidos. Ahí decidió dedicarse por completo a la beneficencia patriótica: gracias a sus contactos americanos y empeñar sus propios bienes personales, consiguió alquilar un avión, al que llamó *Spirit of New China*, e iniciar un exitoso tour benéfico. Con la ayuda de organizaciones benéficas, *socialités* y estrellas de Hollywood, consiguió llevar a cabo un exitoso tour que visitó 40 ciudades en apenas tres meses; en 1937 y 1939, voló más de 10.000 millas y recaudó más de 10.000 dólares para China. Lee llegó a ser tan famosa que, además de revivir en Hollywood su antigua profesión de actriz, participando en varias películas, tuvo incluso su propio comic (*Flying for victory*, 1943). Durante los años siguientes, extendería su misión a Sudamérica, donde no obtuvo tan buenos resultados; el gobierno mexicano no autorizaría su aterrizaje (de hecho, Covarrubias era uno de los encargados de preparar la gran recepción). Emulando a Lee Ya Ching aparecieron toda una serie de aviadoras patrióticas chinas, entre las que destacan Hilda Yan y Jessie Zheng. Para más información, véase: Maksud, Rebecca. “China’s First Lady of Flight”, *Air and Space magazine*, 24 de julio de 2008. Disponible en línea en: http://www.airspacemag.com/history-of-flight/Chinas_First_Lady_of_Flight.html [último acceso el 28/07/2017] y Gully, Patti. *Sisters of Heaven: China’s Barnstorming Aviatrices: Modernity, Feminism, and Popular Imagination in Asia and the West*. San Francisco, Long River Press, 2008.

Tung, que está basado en una fotografía, y que representa al líder político y militar en 1933, justo antes de emprender la Larga Marcha.



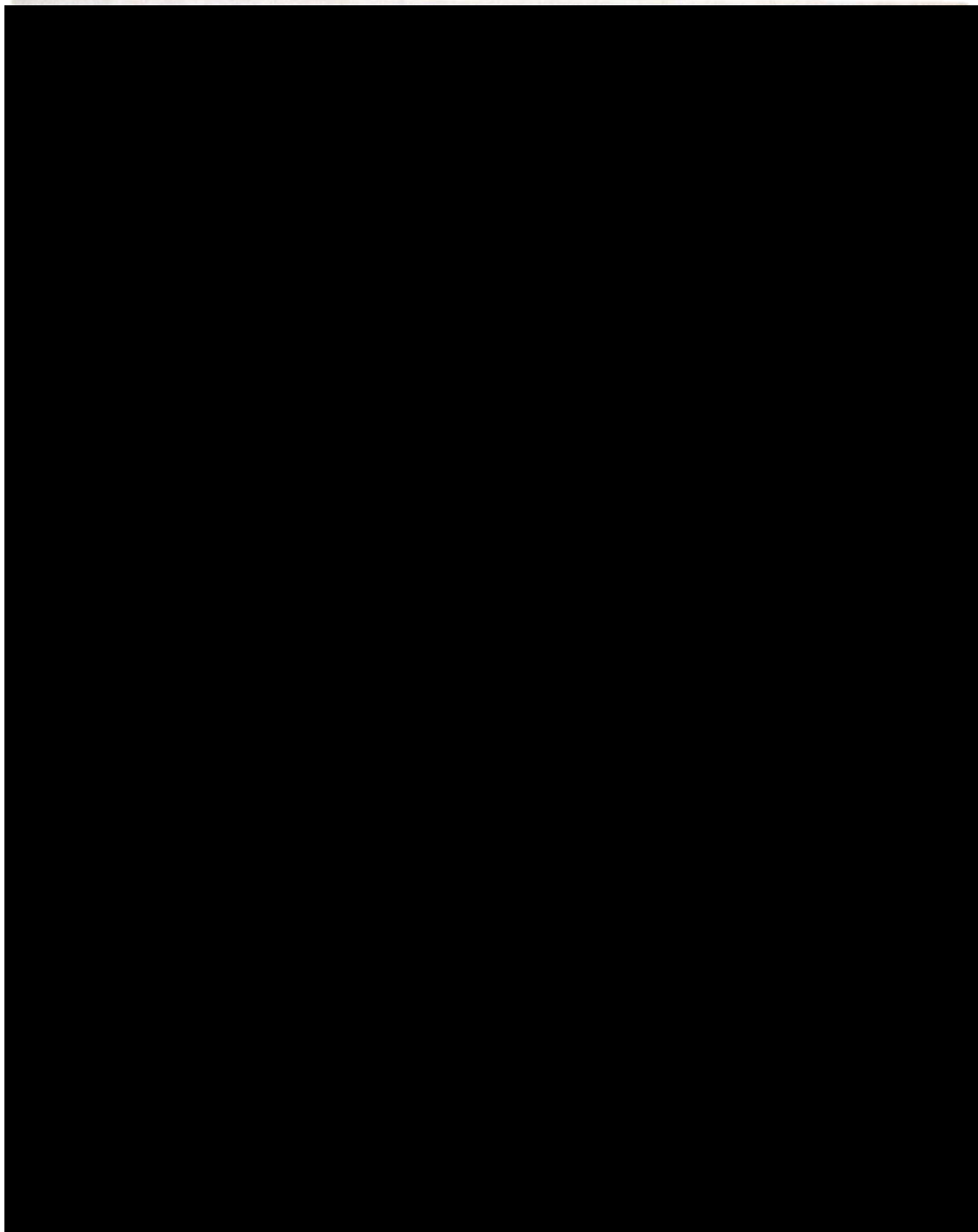
Arriba, a la izquierda, Aviatrix Lee Ya-Ching (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 98); a la derecha, Tsing Yin Tsang (c. 1930-1931); Tinta sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai, op. cit., p. 99). Debajo, a la izquierda, Poet Sin May Law (c. 1933); Lápiz sobre papel (Miguel Covarrubias sketches: Bali-Shanghai: op. cit., p. 100); a la derecha, Mao Tse Tung (1933-1957). Lápiz sobre papel (AMC, n° 31084)



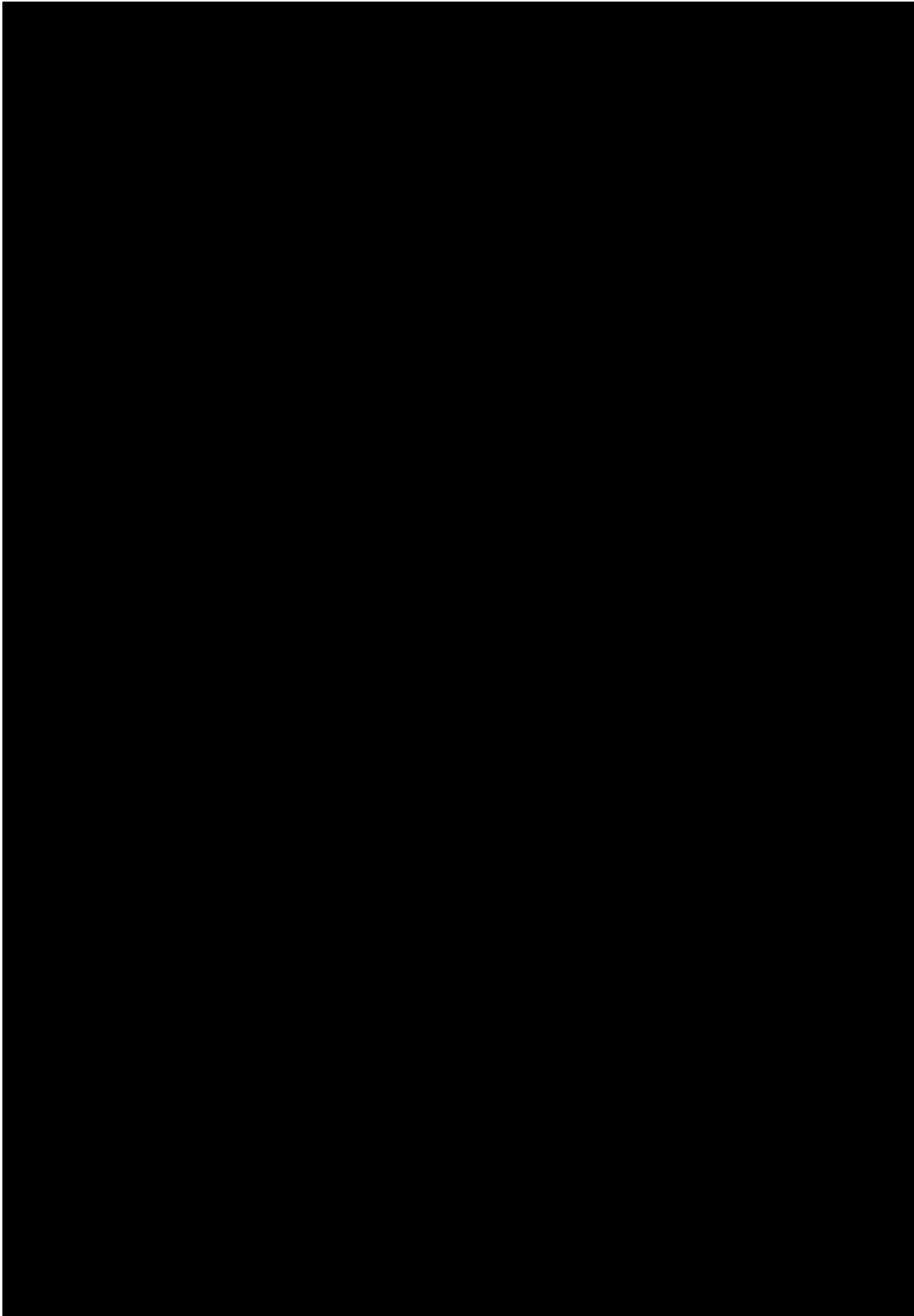
Arriba, a la izquierda, Mei Lanfang (c.1930-1933). Tinta sobre papel (Colección María Elena Rico Covarrubias); a la derecha, Sin título (c.1930-1933). Tinta sobre papel (Colección María Elena Rico Covarrubias). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1930-1933). Tinta sobre papel (Colección María Elena Rico Covarrubias); a la derecha, Sin título (c.1930-1933). Tinta sobre papel (Colección María Elena Rico Covarrubias).

Por último, existe un pequeño conjunto de dibujos resguardados en la colección personal de María Elena Rico Covarrubias entre los que constan interesantes bocetos, especialmente un retrato del famoso artista de la ópera china Mei Lanfang, muy admirado por Covarrubias y del que llegó a coleccionar gran cantidad de material, además de conocerle en persona durante una de sus visitas.

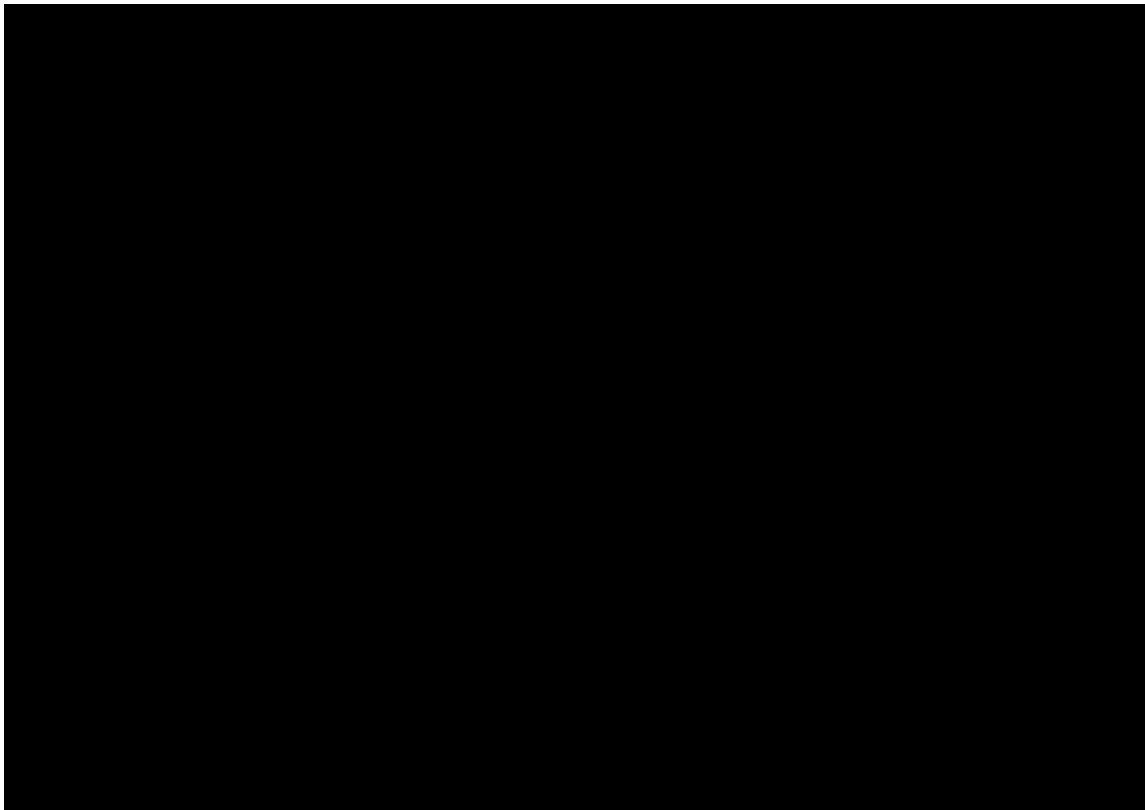
El siguiente grupo de bocetos es mucho menos interesante y numeroso, pues se trata de estudios de algunos elementos típicos de la cultura y las artes tradicionales chinas, como vestimenta, motivos decorativos, objetos de la vida cotidiana, etc.



Sin título (c.1930-1931). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar).



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1930-1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 2284); a la derecha, Sin título (c.1930-1950). Acuarela sobre papel (AMC, n° 32934). En el centro, a la izquierda, Sin título (c.1930-1950). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1930-1950). Acuarela sobre papel (AMC, n° 32935). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1930-1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 8241); en el centro, Sin título (c.1930-1950). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1930-1931). Tinta y lápiz sobre papel (AMC, sin numerar).

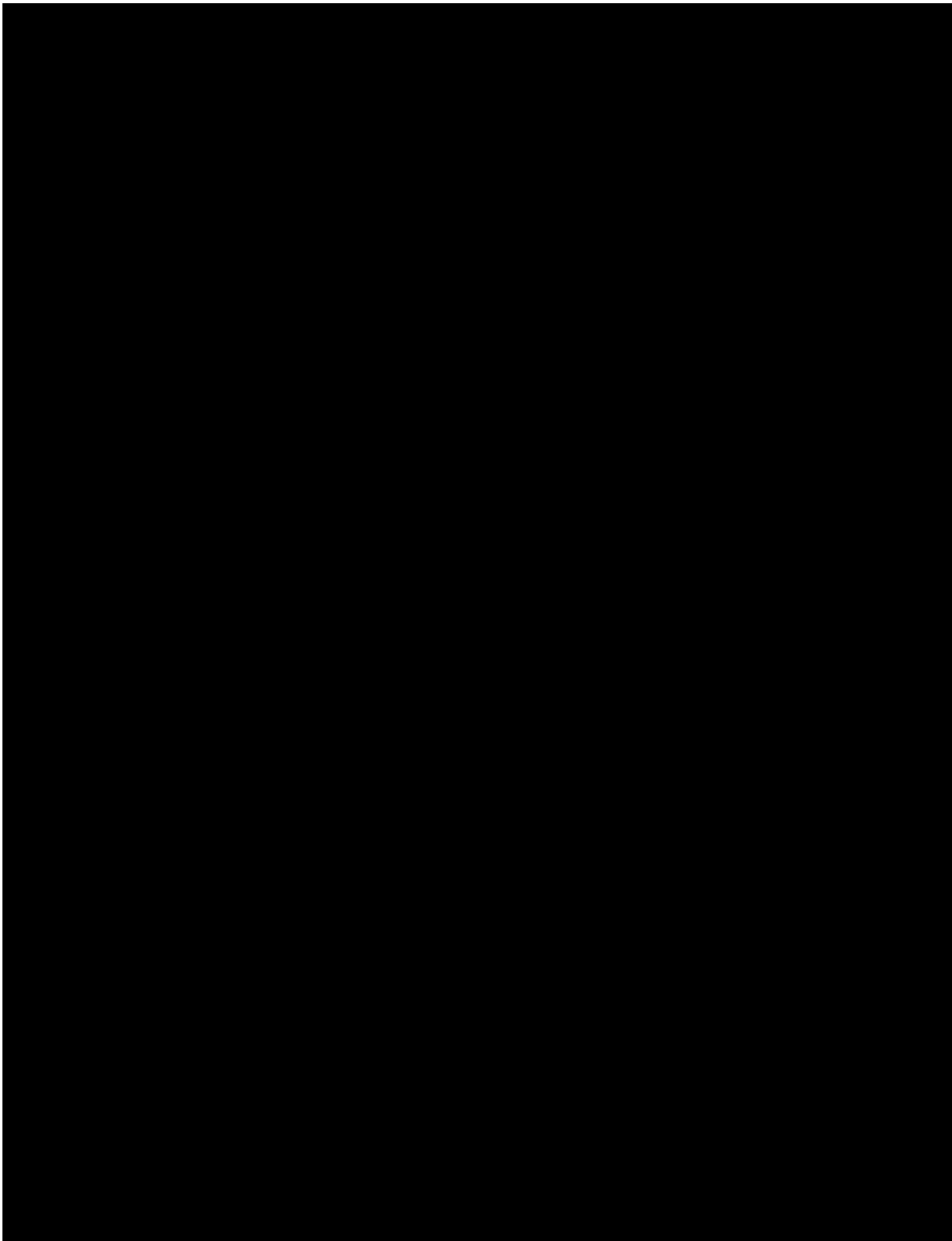


A la izquierda, Sin título (c.1930-1950). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1935-1957). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar).

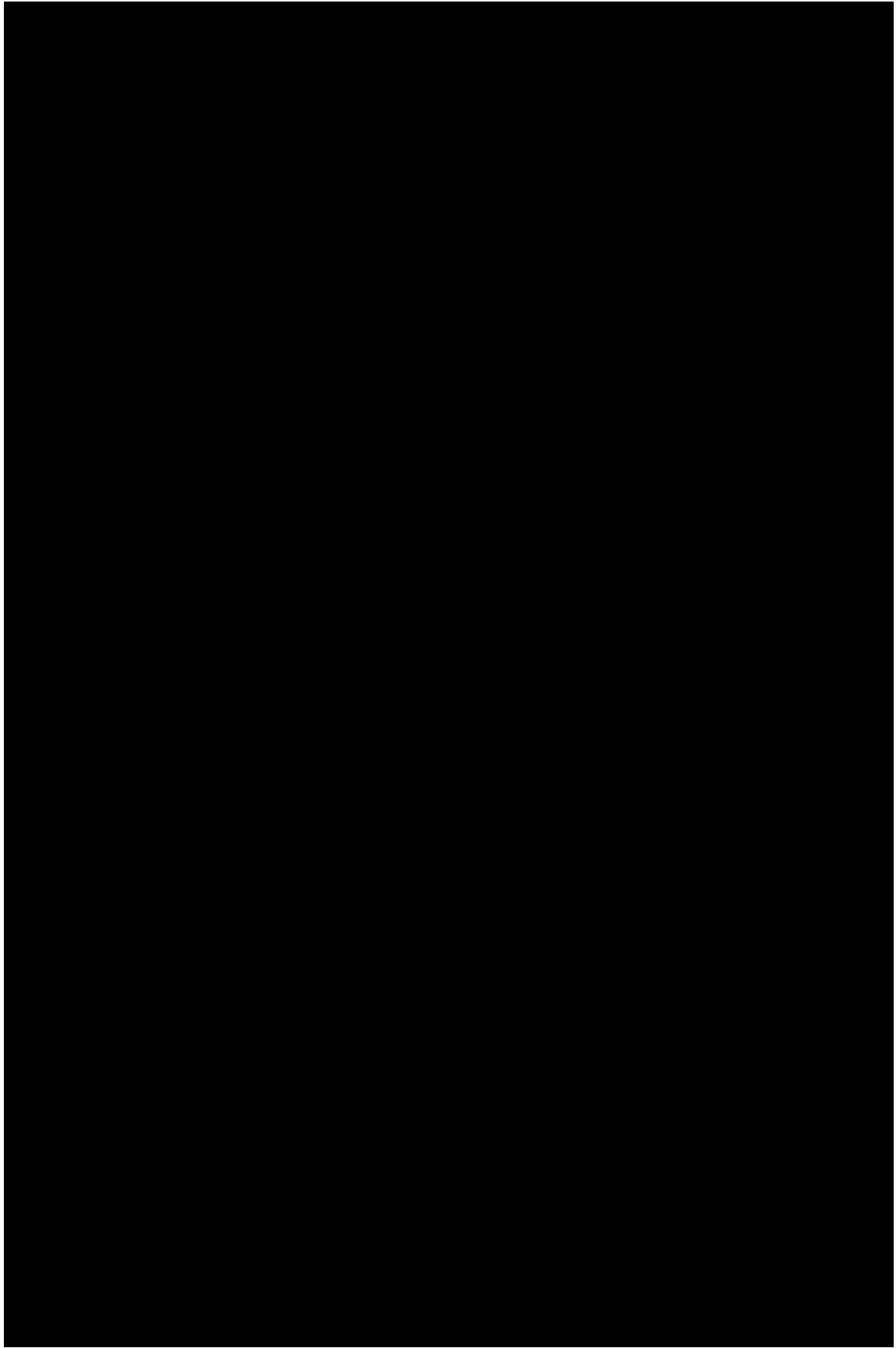
Por último, existe un tercer grupo de bocetos en los que se representan objetos arqueológicos y suntuarios que corresponden a las artes de las dinastías chinas de la protohistoria y la antigüedad, por los que Covarrubias sintió un gran interés durante los últimos años de su vida; especialmente, encontramos objetos del neolítico chino y de las dinastías Shang (1766-1046 a. C.) y Zhou (1050 a. C. y 256 a. C.). Se trata de objetos como cerámicas, trípodes (del tipo Li-Ting), jarras, figuras, espátulas y otros objetos de carácter ritual –realizados en materiales como madera, cerámica, jade, hueso o bronce-, muchos de los cuales comparten el característico motivo decorativo conocido como *t'ao-t'ieh*,⁹⁸⁴ que tanto interesó a Covarrubias. Existe también un pequeño grupo de objetos más refinados y ya más tardíos, pertenecientes a la Dinastía Han (202 a.C. – 220 d.C.), entre los que aparecen máscaras de bronce y pequeñas esculturas cerámicas.

En todos los casos, se tratan copias, casi fotográficas, de objetos reales, indicándose en muchos casos la localización de la pieza, estando realizados con gran precisión, probablemente a partir de fotografías o incluso del natural. Por ello, este grupo puede datarse entre principios de la década de los 1940 hasta los años finales de Covarrubias – probablemente, está más cerca de esto último-, a mediados de la década de los 1950.

⁹⁸⁴ De trata de un motivo decorativo que aparece en objetos de hueso y bronce de las dinastías Zhou y Shang, habitualmente en piezas rituales. Consiste en una representación de rostros zoomorfos, estilizada hasta tal punto que no se reconoce qué animal se representaba originalmente, que se divide en dos mitades simétricas y siempre se repite en series.



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1940-1957). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1940-1957). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar). En el centro, a la izquierda, Sin título (c.1940-1957). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); en el centro, Sin título (c.1940-1957). Tinta sobre papel (Colección particular); a la derecha, Sin título (c.1940-1957). Tinta y lápiz sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, Sin título (c.1940-1957). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1940-1957). Lápiz sobre papel (AMC, n° 8239).



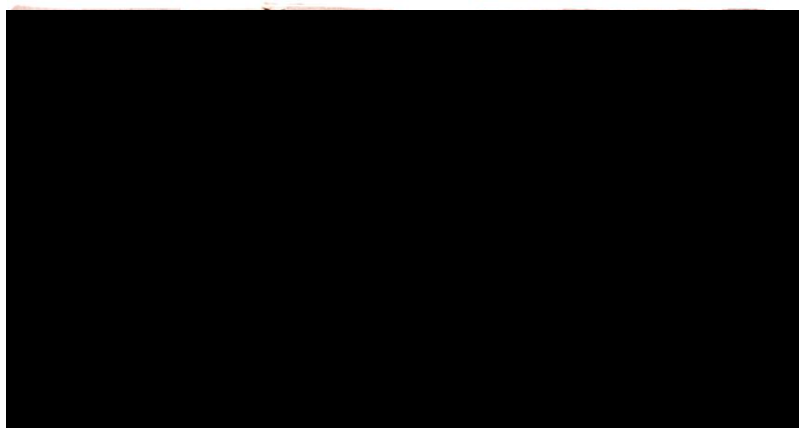
Arriba, a la izquierda, Wane-han (c.1940-1957). Tinta sobre papel (AMC, n° 8006); a la derecha, Sin título (c.1940-1957). Tinta sobre papel (Colección particular). Debajo, a la izquierda, Máscara de la muerte (c.1940-1957). Tinta sobre papel (AMC, n° 8007); a la derecha, Máscara (c.1940-1957). Tinta y lápiz sobre papel (AMC, n° 8005).

Islas de Oceanía

En cuanto a los llamados Mares del Sur, Covarrubias realizó una más que abundante serie de dibujos y bocetos, confirmando así la importancia de su interés académico y formal en estas regiones del mundo. Los que aquí recogemos resultan muy complicados de datar, ya que no parecen ligados a ningún proyecto concreto realizado, por lo que únicamente podemos plantear unas cronologías aproximadas, que además podrían variar en cada uno de los casos:

- Que se trate de ejemplos no desarrollados y prontamente desechados para el mural Las Artes, realizado para la Exposición Internacional de San Francisco de 1939.
- Que se tratasen de bocetos realizados por Covarrubias para su clase de Artes Primitivas del Mundo en la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México, y que, por tanto, datasen de principios de la década de los 1940.
- Que se tratasen de piezas presentes en la ya mencionada *exposición Arts of the South Seas*, celebrada en el MoMA de Nueva York en 1946, siendo quizás opciones descartadas del artículo promocional de *Vogue* o del catálogo de la misma.
- Que se tratasen de bocetos de piezas que Covarrubias observó y estudió en el Museo Field de Chicago; posiblemente, algunas de ellas fueron de las seleccionadas por Covarrubias para el intercambio de piezas de este museo con el Museo Nacional de Antropología de México.
- Que se tratasen de objetos ligados al renacido interés de Covarrubias por las artes primitivas del mundo que tuvo lugar durante los últimos años de su vida, ligado a sus estudios y aspiraciones difusionistas; de hecho, en *The Eagle, the Jaguar, and the Serpent* (1954),⁹⁸⁵ se incluyeron referencias escritas y gráficas al Arte Oceánico.

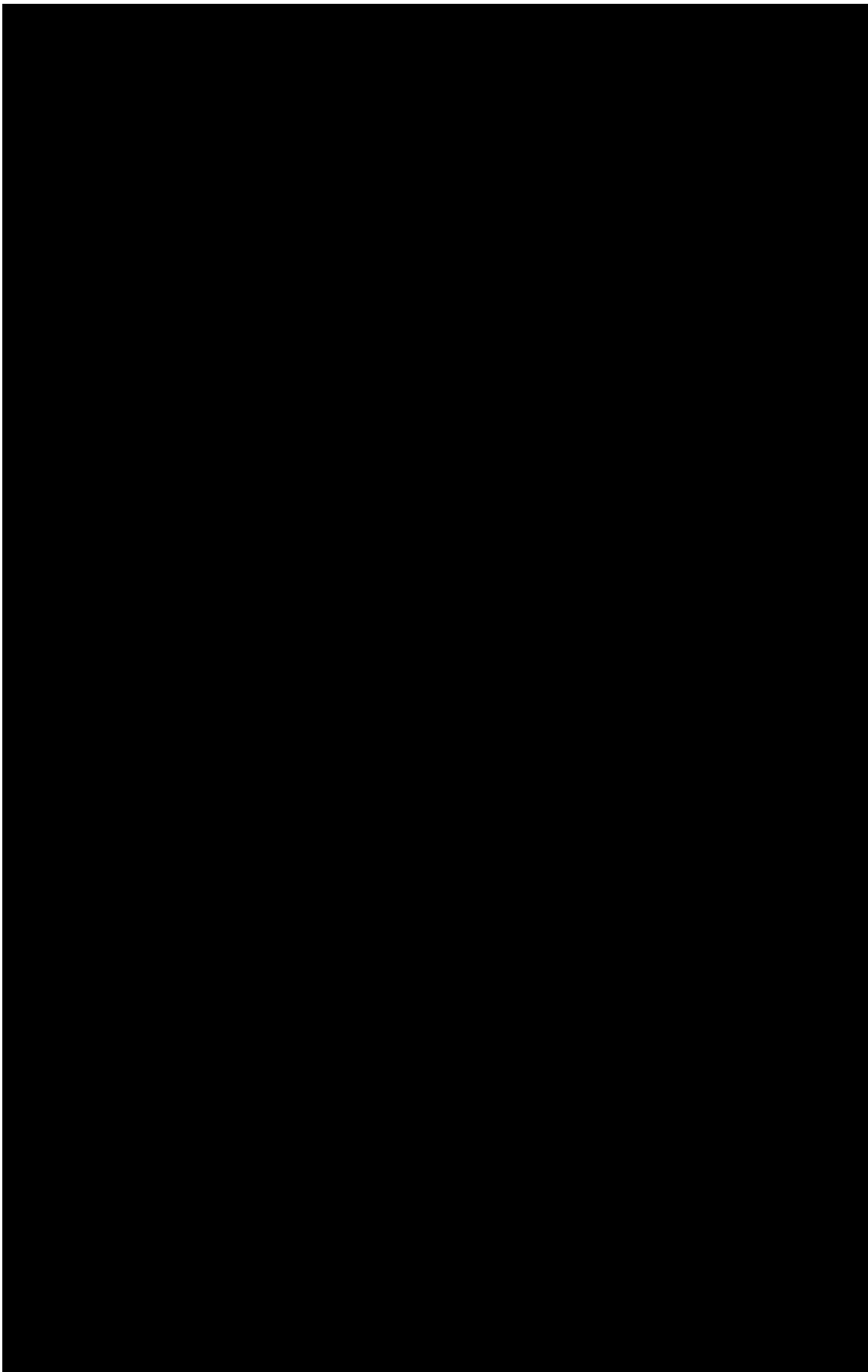
Los objetos representados en este tipo de bocetos responden todo tipo de manifestaciones artísticas y etnográficas de las más variadas regiones, que van desde la escultura monumental a pequeñas tallas, pasando por máscaras –tema recurrente en la obra de Covarrubias-, amuletos, armas, cráneos decorados, orfebrería, y, por supuesto, a los patrones decorativos y a los textiles, de los que Covarrubias realizó varios bocetos-calcos.⁹⁸⁶



A la izquierda, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 24262); en el centro, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 24261); a la derecha, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 18606).

⁹⁸⁵ Covarrubias, Miguel. *The Eagle, the Jaguar, and the Serpent. Indian Art of the Americas. North America: Alaska, Canada, the United States*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1954.

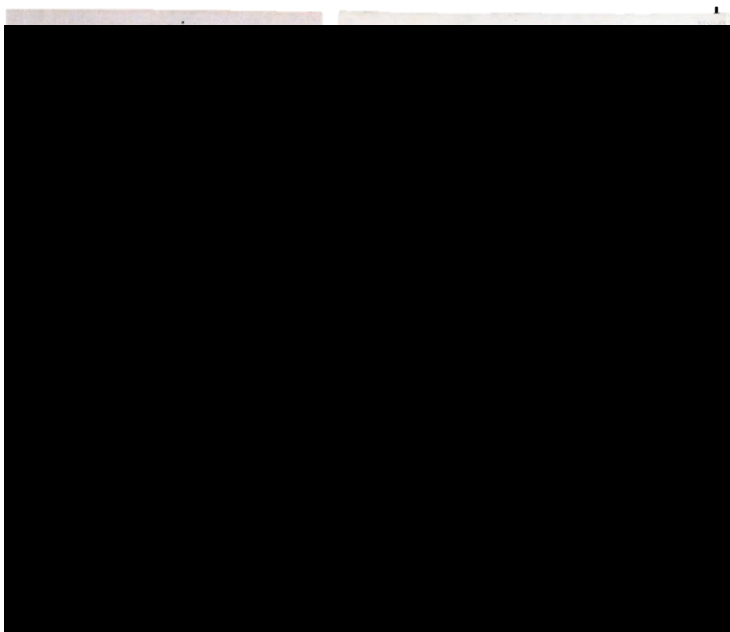
⁹⁸⁶ En el ejemplo de la derecha, parece ser que Covarrubias representó un tipo de tejido ceremonial proveniente de las Islas Carolinas –probablemente de la isla Fais -. Kaeppler, Adrienne L. *The Pacific Arts of Polynesia & Micronesia, op. cit.*, p. 107.



Arriba, a la izquierda, Sin título (1938-1955). Tinta sobre papel (AMC, n° 18623); en el centro, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 24288); a la derecha, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel

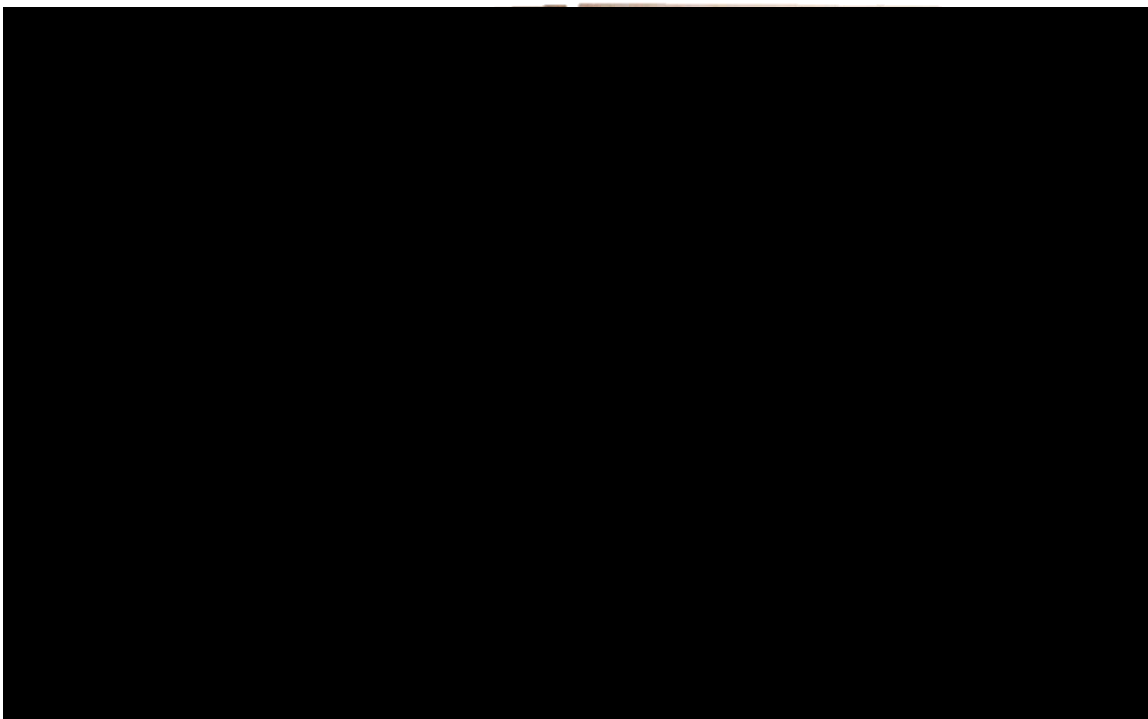
(AMC, n° 18629). *En el centro, A la izquierda*, Sin título (1938-1955). *Lápiz sobre papel* (AMC, n° 18605); *en el centro*, Sin título (1938-1955). *Tinta sobre papel* (AMC, n° 18609); *a la derecha*, Sin título (1938-1955). *Tinta sobre papel* (AMC, n° 24246). *Debajo, A la izquierda*, Sin título (1938-1955). *Tinta sobre papel* (AMC, n° 18183); *en el centro*, Sin título (1938-1955). *Lápiz sobre papel* (AMC, n° 25861); *a la derecha*, Sin título (1938-1955). *Tinta sobre papel* (AMC, n° 18612).

Como en otras ocasiones, Covarrubias realizó numerosos esquemas ilustrados y comparativos de estas regiones. Así, además de algunos esquemas generales sobre Micronesia – en los que incluyó ilustraciones de máscaras de baile sulka y baining, esculturas de ancestros y boles para kava- y Polinesia – con ilustraciones de tambores, armas y tallas escultóricas, especialmente de Hawái y Nueva Zelanda-

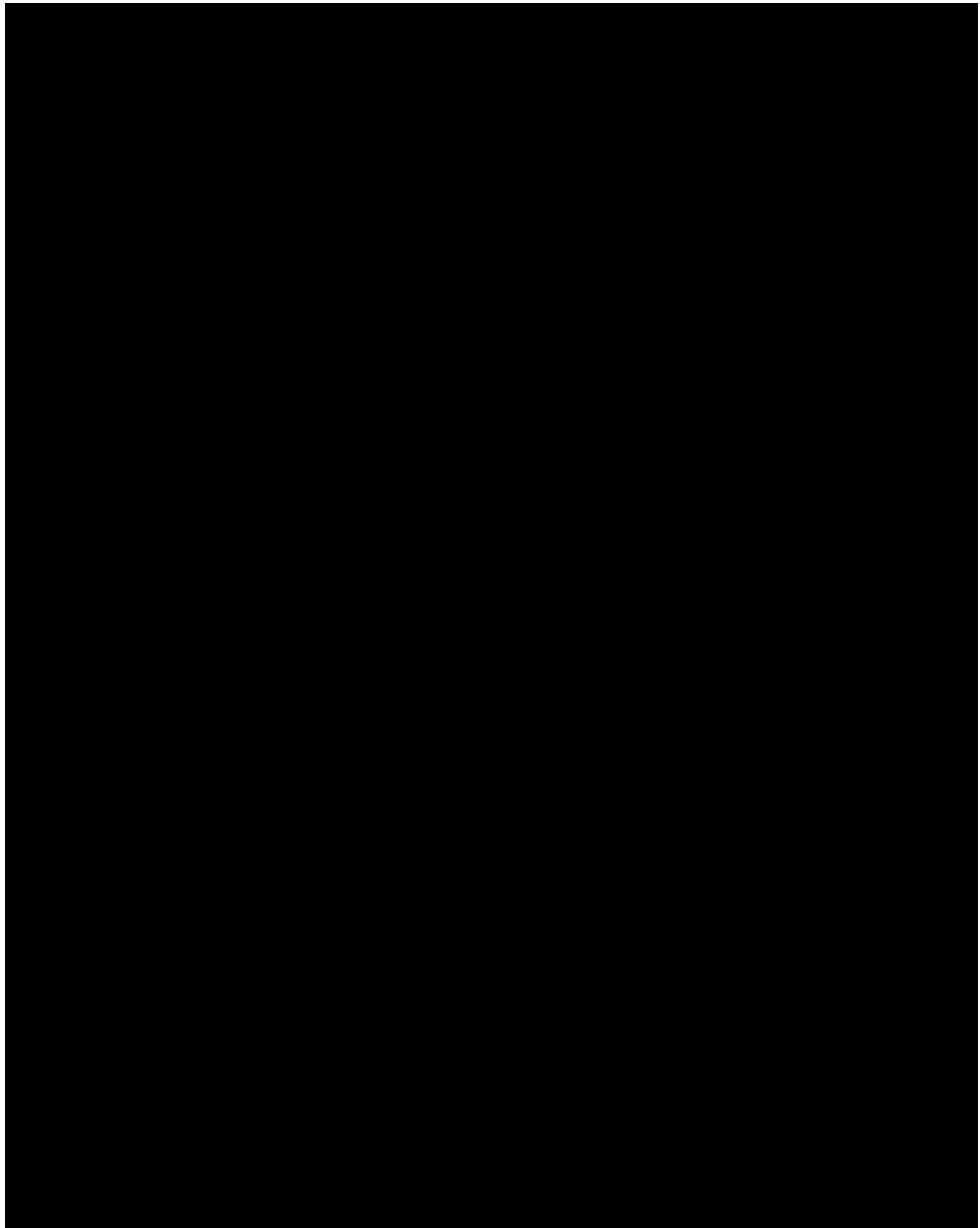


realizó también comparativas de motivos decorativos, pilones para poi y reposacabezas de diferentes regiones del Pacífico (Hawái, las Marquesas, las Sociedad, Mangaia, Samoa, Nueva Zelanda, Fiyi, las Gilbert, las Carolinas, las Salomón...).

A la izquierda, Sin título (1938-1955). *Lápiz y tinta sobre papel* (AMC, n° 25874); *a la derecha*, Sin título (1938-1955). *Tinta sobre papel* (AMC, n° 25869).



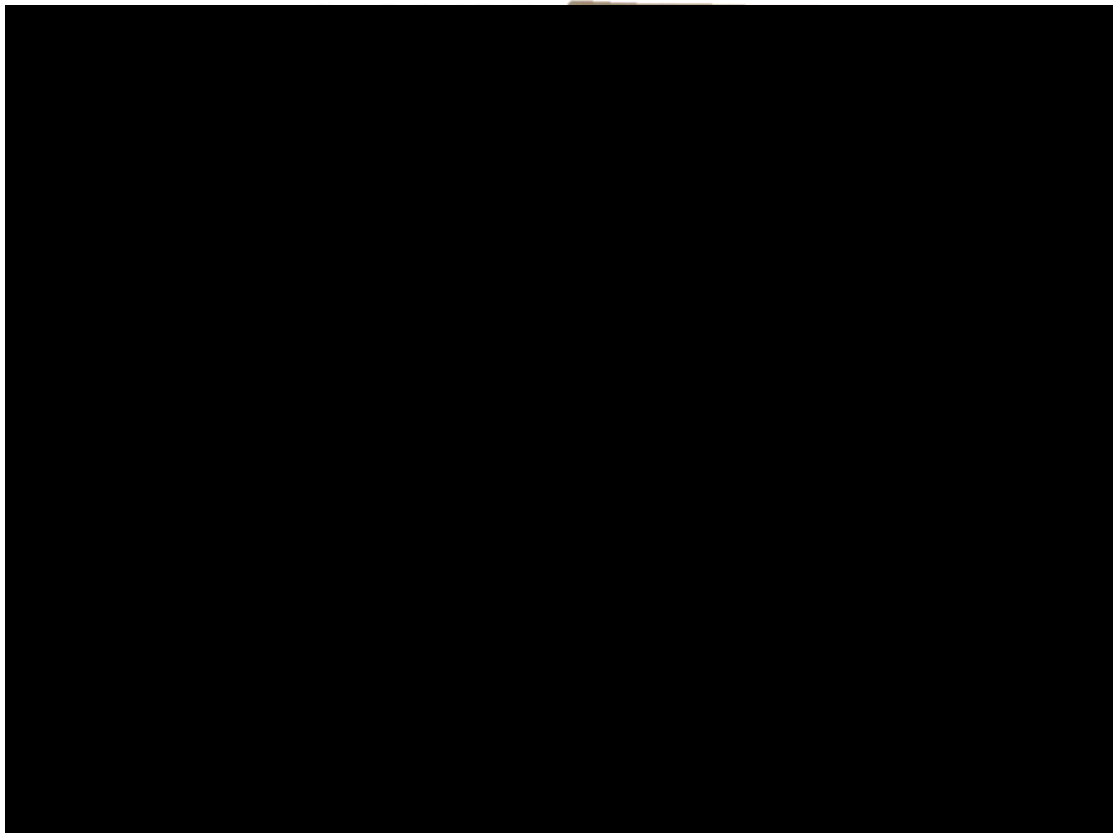
A la izquierda, Sin título (1938-1955). *Lápiz y tinta sobre papel* (AMC, n° 25869); *a la derecha*, Sin título (1938-1955). *Tinta sobre papel* (AMC, sin numerar).



Arriba, Sin título (1938-1955). Tinta sobre papel (AMC, n° 25985), por ambas caras. Debajo, a la izquierda, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (1938-1955). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° 25866).

En cuanto a la representación de las diferentes zonas, Covarrubias realizó bocetos sobre piezas procedentes de Nueva Guinea y Melanesia, Polinesia y Micronesia, siendo las primeras las más abundantemente representadas. Dentro de la Polinesia, las regiones más abundantemente representadas serán justamente las más populares –aunque sorprende la ausencia de las Marquesas, que ya habían sido tratadas por Covarrubias en *Typee-*: Hawái, Nueva Zelanda y la Isla de Pascua.

En el caso de Hawái, Covarrubias realizaría dos dibujos, bastante diferentes. El primero, de tono arqueológico y bastante acabado, representa una de las misteriosas figuras de piedra volcánica de la isla Necker, deshabitada y sin rastros de ocupación en las islas vecinas; como bien advierte Meyer, estas figuras presentan una forma arcaizante que recuerda a los *tikis* de las islas Marquesas, por lo que es posible que esta zona fuese habitada por un grupo de migrantes no hawaianos provenientes de esa región.⁹⁸⁷ En la otra imagen, mucho más abocetada, se combinan tres elementos: un sencillo motivo decorativo, una imagen en madera de un dios –seguramente, se trata de Kukailimoku, dios de la guerra-, así como una figura humana en pose acrobática. Según Meyer, este tipo de esculturas no eran religiosas sino de carácter decorativo, y se encontraban en objetos funcionales como reposalanzas o boles; las mismas, se realizaban con madera, concha, cabello humano y dientes animales.⁹⁸⁸



A la izquierda, Sin título (1938-1955). Tinta sobre papel (AMC, n° 25872); a la derecha, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 25961).

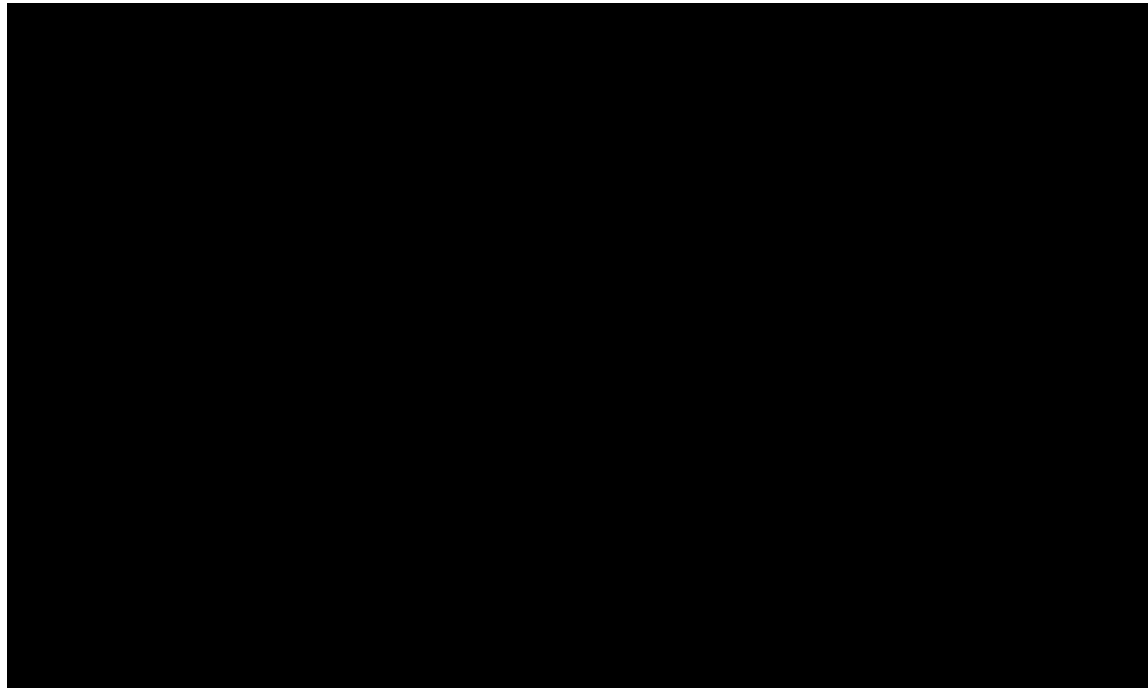
En lo que atañe a Nueva Zelanda, parece ser que a Covarrubias le interesó especialmente el asunto de la talla, representando con gran detalles ejemplos de tallas en madera y jade;

⁹⁸⁷ Meyer, Anthony J. P. *Oceanic Art: Ozeanische Kunst: Art Océanien*. Colonia, Könemann, 2000, vol. II, p. 567.

⁹⁸⁸ *Ibidem*, p. 570.

uno de ellos es una interesante tarjeta-esquema, centrado la figura conocida como *manaia*,⁹⁸⁹ con diferentes elementos ilustrados que provienen del artículo “Maori carving patterns”, de Gilbert Archey.⁹⁹⁰

Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 25865).



A la izquierda, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (1938-1955). Tinta sobre papel (AMC, n° 2870).

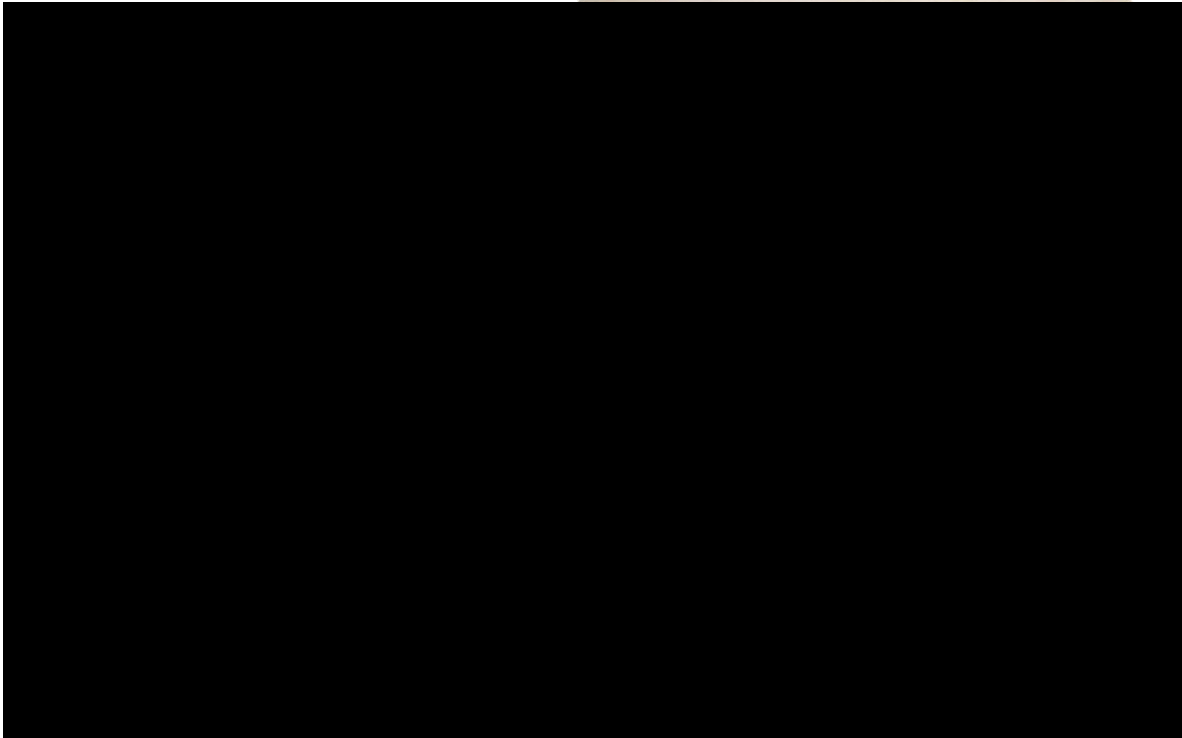
En el caso de la Isla de Pascua, Covarrubias realizó numerosos ejemplos que ponen de manifiesto el interés que sintió por su arte. Además de dos elaborados y cuidadas representaciones de moais –figura recurrente en la obra de Covarrubias-,⁹⁹¹ el mexicano realizó también varias ilustraciones sobre algunos de los principales motivos decorativos

⁹⁸⁹ La *manaia* es una criatura mitológica maorí, que suele representarse con cabeza de pájaro, cuerpo de humano y cola de pez, aunque en otras ocasiones se presenta como un pájaro, serpiente o figura humana de perfil.

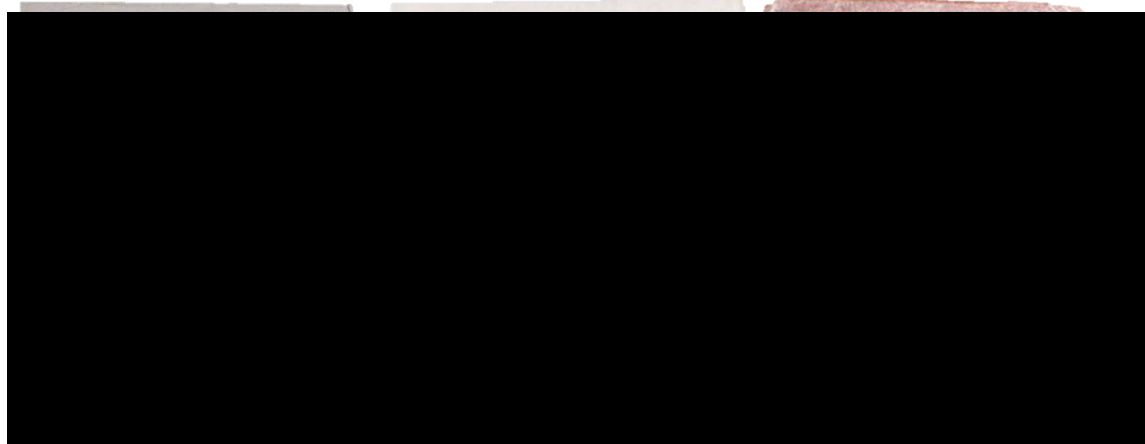
⁹⁹⁰ Archey, Gilbert. “Māori Carving Patterns”, *Journal of the Polynesian Society*, vol. 45, n° II, 1936.

⁹⁹¹ En concreto, en estos ejemplos se representa al ejemplar conservado en el British Museum de Londres y a uno de los de la llanura de Rano Raraku.

rapanui, como pueden ser las lagartijas, o, especialmente el hombre-pájaro (*tangata manu*), figura esencial de su cosmología, en ese caso representado en su versión doble.

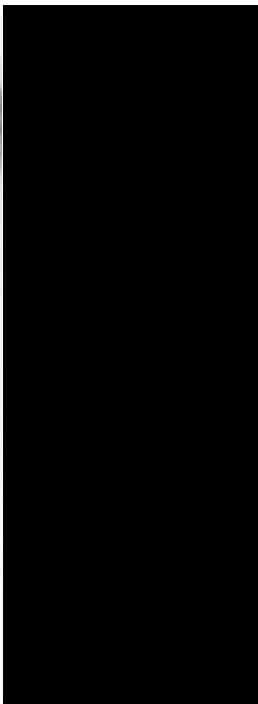


A la izquierda, Sin título (1938-1955). Lápices de colores sobre papel (Colección particular); a la derecha, Sin título (1938-1955). Tinta sobre papel (AMC, n° 25916).



A la izquierda, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); en el centro, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar).

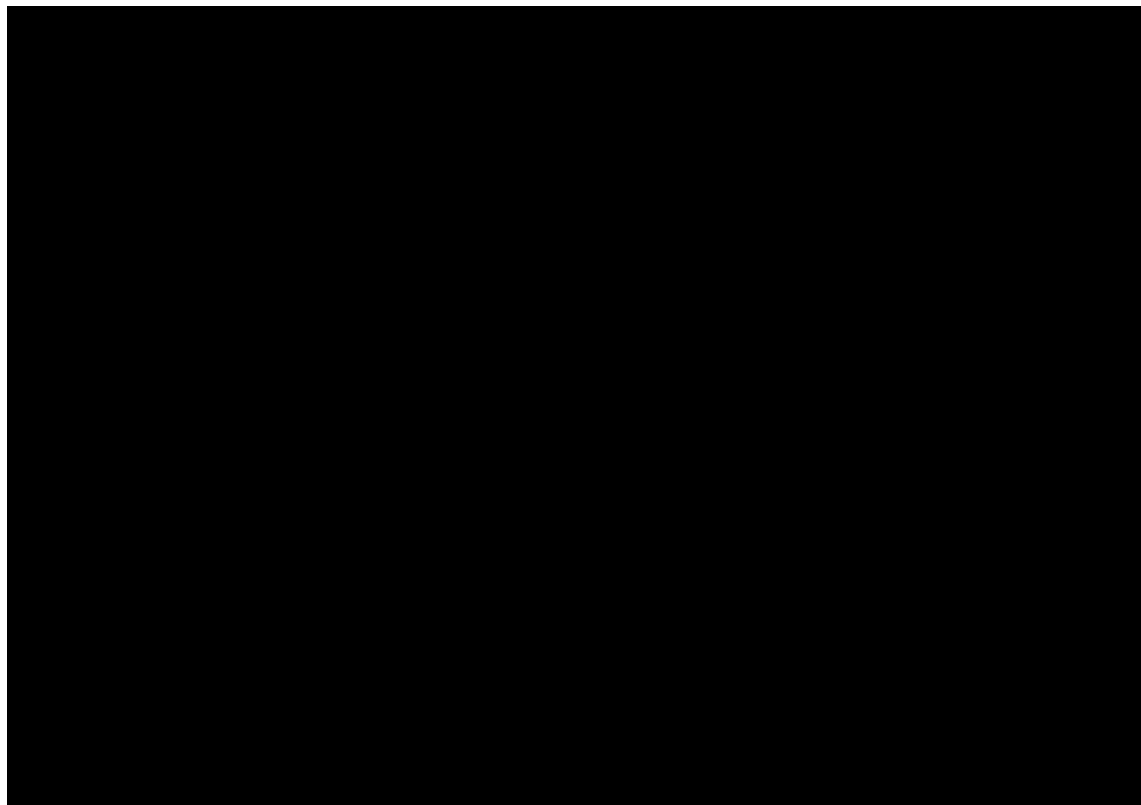
Además, Covarrubias también representó un par de ejemplos de los interesantes remos de danza de la isla. Los más grandes –de más de dos metros-, conocidos como (*'ao*), eran utilizados en las ceremonias religiosas relacionadas con el culto al hombre-pájaro (seguramente, su uso estaba restringido a los grandes jefes o a sus bailarines), y están realizados en madera decoradas con pigmentos rojo y blanco, obsidiana y hueso. Constiuyen versiones elaboradas de remos más pequeños, y en ellos se pone un mayor



énfasis en las facciones, con ojos, cejas y nariz marcadas. A la derecha del 'ao se encuentra un *rapa*, de menor tamaño y mucho más abstracto; representa una figura humana completamente estilizadas, siendo reconocibles únicamente la cabeza –con el puente nasal y las orejas- y el abdomen. Este tipo de remos eran elementos de rituales de gala, que se usaban en una gran variedad de contextos, desde danzas infantiles a ritos funerarios para guerreros. Solían llevarse en parejas y chocarse al ritmo de cantos.⁹⁹²

Otras regiones de la Polinesia están peor representadas. Por ejemplo, Covarrubias representó un collar típico de las Islas Australes (seguramente, de Rurutu o Tubuai); se trata de un ejemplar perteneciente a la mujer de un jefe, compuesto por un cordón de fibra de coco en el que cuelgan diferentes imágenes estilizadas realizadas en huesos humanos y marfil de cachalote, y que representan testículos humanos, cerdos, pájaros y los respaldos de los asientos de los jefes.⁹⁹³

Sin título (1938-1955). *Lápiz sobre papel (Colección particular)*.

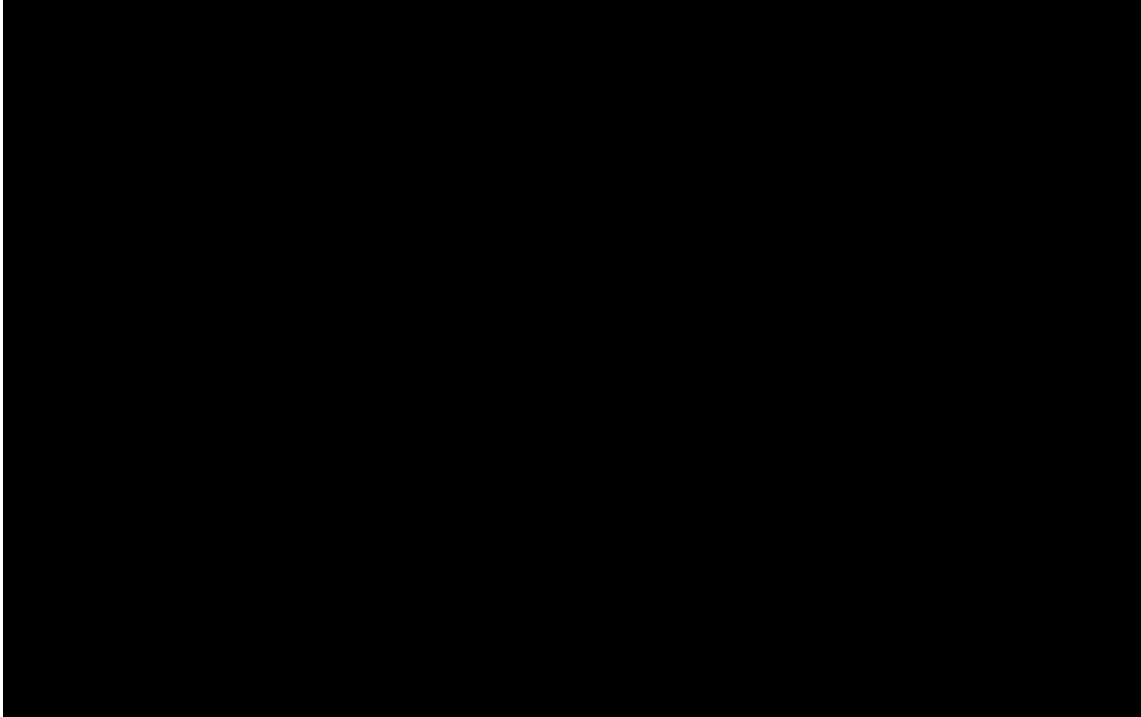


A la izquierda, Sin título (1938-1955). *Lápiz sobre papel (AMC, n° 25973)*; a la derecha, Sin título (1938-1955). *Tinta sobre papel (AMC, n° 25863)*.

⁹⁹² Kjellgren, Eric P. y Van Tilburg J. A. *Splendid Isolation: Art of Easter Island*. New Haven, Yale University Press, 2001, pp. 72-73.

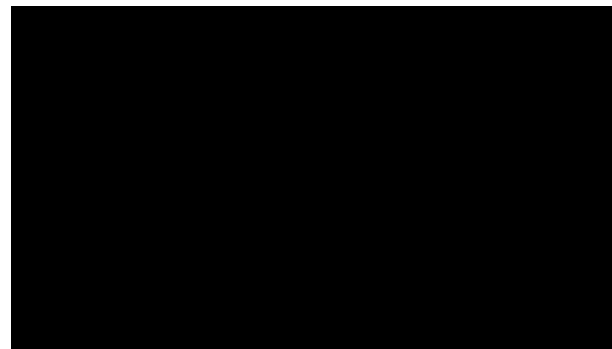
⁹⁹³ Meyer, Anthony J. P. *Oceanic Art: Ozeanische Kunst: Art Océanien*, op. cit., vol. II, p. 532.

De Samoa, Covarrubias únicamente representó la parte superior de uno de sus característicos rompecabezas de madera (*talavalu*), probablemente el tipo de piezas más conocidas de la región.⁹⁹⁴ Se trata de un tipo de danza dentada realizada en madera, de la que hay versiones similares en Tonga y Fiyi, con picos o dientes trabajados en cruz y a dos caras, cuyo origen se encuentra en la representación de la espina dorsal o la dentadura de un pez.⁹⁹⁵ Por último, Covarrubias también realizó un par de representaciones de una figura sin identificar, muy detallada, similar a las que se realizaban en Tuamotu.



A la izquierda, Sin título (1938-1955). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° 25877); a la derecha, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 25876).

En cuanto a la Melanesia, se trata de la región cultural mejor representada, ya que cuenta con numerosos bocetos de piezas de Nueva Guinea, Nueva Irlanda, Nueva Caledonia y las islas del Almirantazgo. Una de las zonas con mayor diversidad étnica, cultural y lingüística, Nueva Guinea cuenta también con una gran y variada presencia dentro de la obra de Covarrubias. Así el mexicano

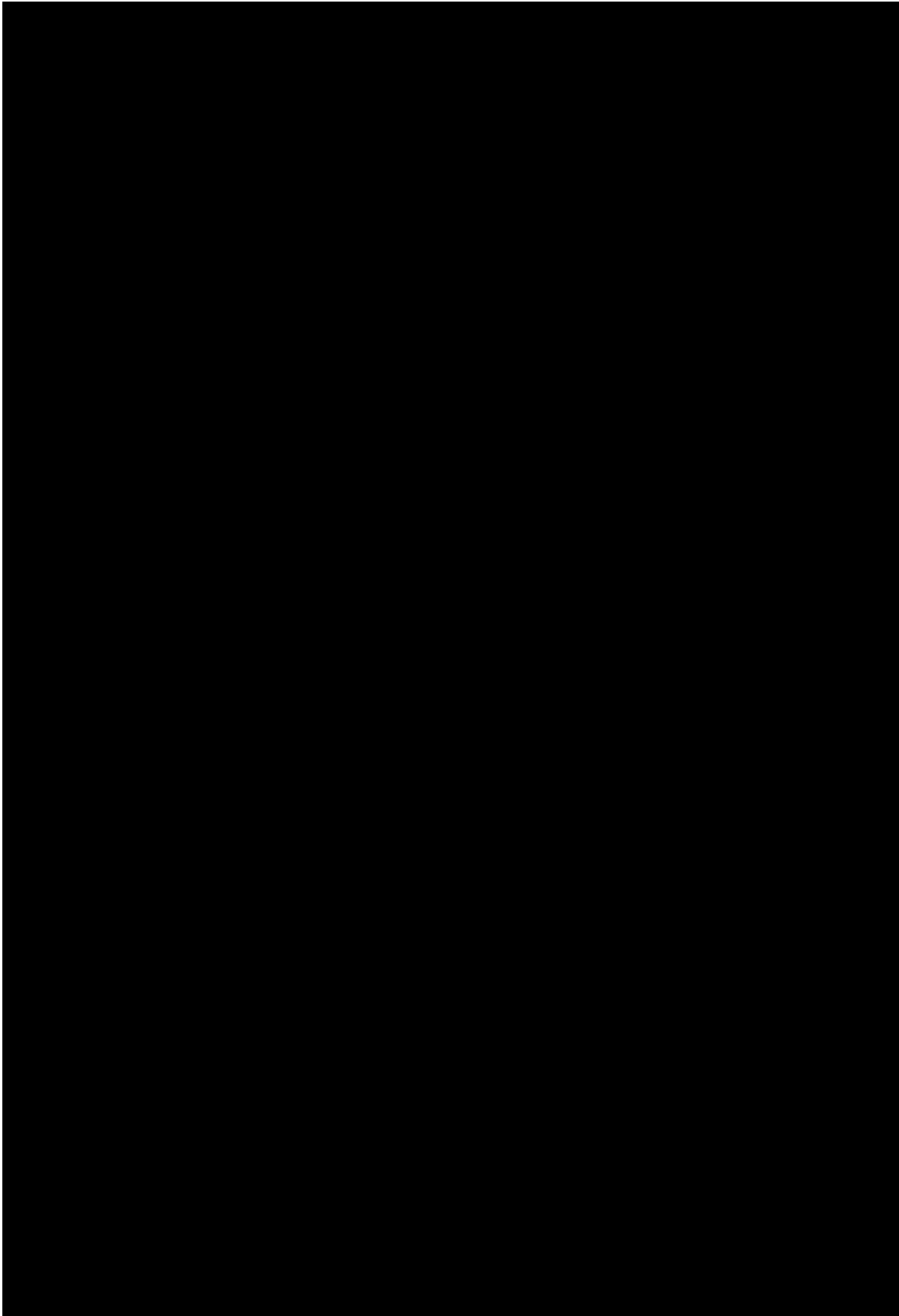


Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 18622).

representará diferentes tipos de piezas (especial, pero no únicamente, máscaras, cráneos decorativos, tallas y ornamentos) que provienen de las principales regiones culturales del país, como los valles de los ríos Sepik, Fly y Korewori, o la región de Massim.

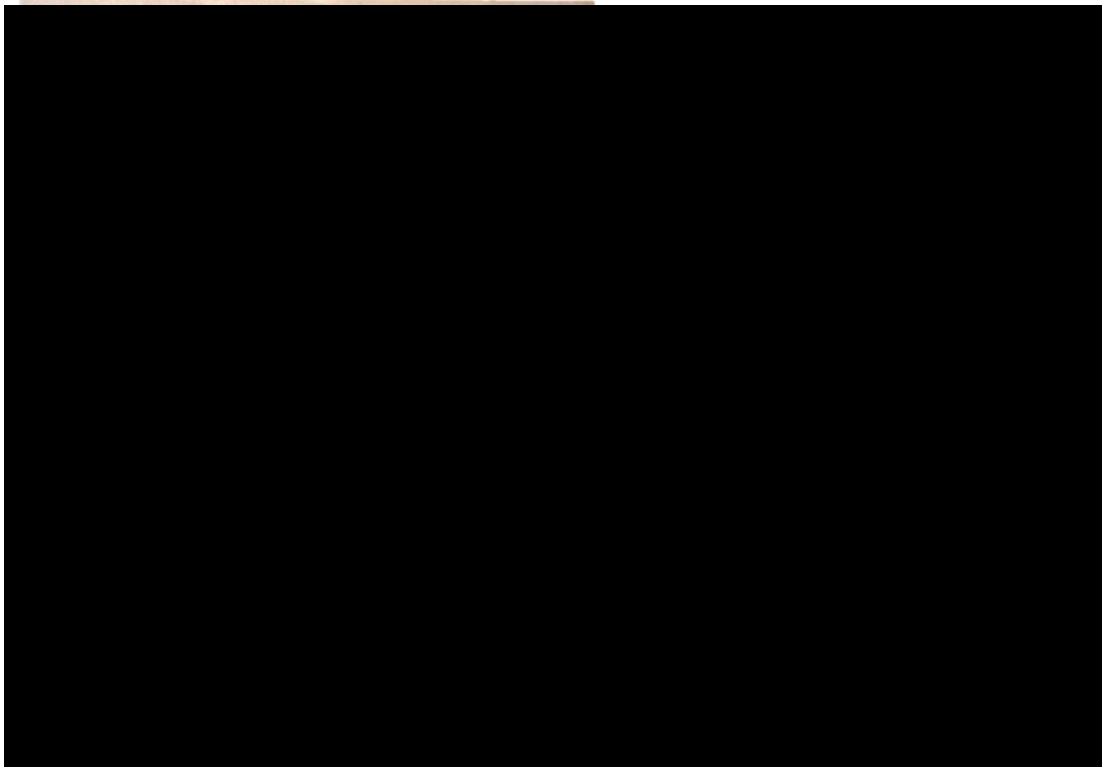
⁹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 486.

⁹⁹⁵ Mellén Blanco, Francisco y Zamarrón, Carmen. *Catálogo de Armas y Artefactos de las Islas del Océano Pacífico Central y Australia*. Madrid, Museo Naval, 1993, pp. 62-63.



Arriba, A la izquierda, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 18608); a la derecha, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 18607). Debajo, A la izquierda, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 24254); a la derecha, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 24257).

Además de las llamativas máscaras y ornamentos, Covarrubias prestó también atención a los cráneos de ancestros que se remodelan y decoran en la zona del Sepik; según informa en sus propios bocetos, estos se reconstruyen mediante arcilla y se pintan de blanco, negro y rojo, añadiéndose cabello humano y conchas caurí para dotarles de un mayor realismo. Representan el recuerdo del fallecido y sirven como hogar para su espíritu.⁹⁹⁶



A la izquierda, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 24259); a la derecha, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 24248).

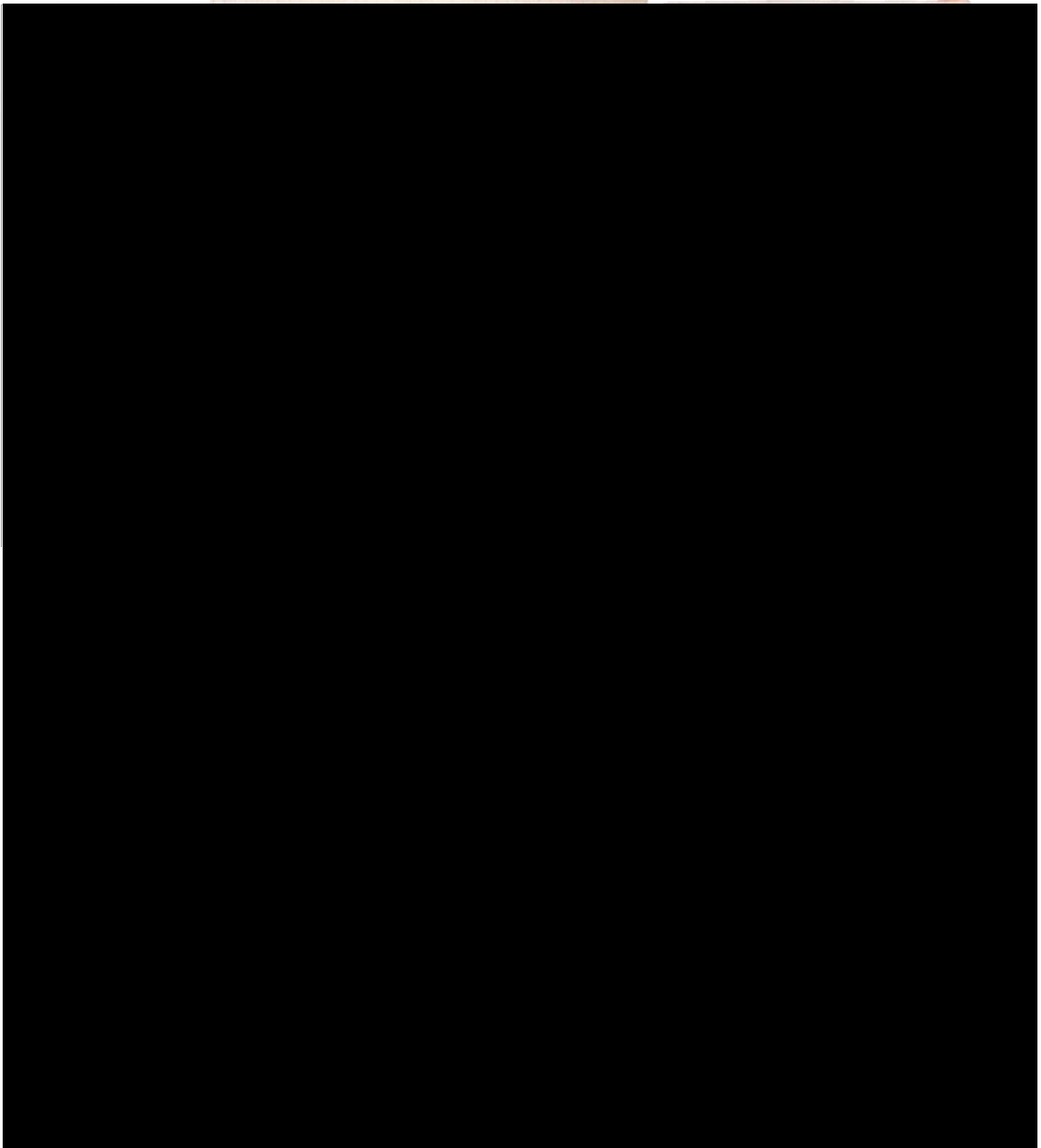
Covarrubias también representará diferentes tipos de esculturas de Nueva Guinea. Por ejemplo, realizará representaciones de obras procedentes de la región de Massim (debajo, a la izquierda), de la tribu waskuke del Sepik (debajo, en el centro), y una interesante máscara del pueblo bahinemo, de las montañas Hunstein (debajo, a la derecha). Este tipo de máscara, muy similar en apariencia a las esculturas de *yipwon* de los pueblos yinam y alamblak,⁹⁹⁷ se conoce como *garra* y no está hecha para ser llevada; se cree que representa una imagen del cosmos, con ganchos y picos de cálao distribuidos en torno a un elemento central del sol y la luna.⁹⁹⁸ Covarrubias también prestaría atención a otras manifestaciones artísticas, como un escudo de plumas de la región del Keram, que copia

⁹⁹⁶ Resulta interesante hacer notar que, en el boceto de la derecha, Covarrubias establece similitudes entre la decoración del cráneo, los tatuajes maoríes y el maquillaje facial del teatro chino, así como con el *taotie*.

⁹⁹⁷ Los *yipwon* son las divinidades de la guerra y la caza más importantes los yinam y alamblak, de los ríos Korewori y Blackwater. Estas esculturas, realizadas para ser vistas de perfil, tenían diferentes funciones según su tamaño. Mientras que las más pequeñas se usaban como amuleto, y las grandes se usaban como elemento arquitectónico, las de tamaño intermedio eran llevadas a las expediciones con la esperanza de que el espíritu del *yipwon* se pusiera en frente del grupo para atacar al enemigo utilizando sus poderes. A la vuelta de una expedición exitosa, los guerreros recubrían el *yipwon* con la sangre de las víctimas y le ofrecían pedazos de carne humana; en ocasiones, la cabeza de la víctima era empalada en los ganchos inferiores de la figura. Meyer, Anthony J. P. *Oceanic Art: Ozeanische Kunst: Art Océanien, op. cit.*, vol. I, p. 235.

⁹⁹⁸ *Ibidem*, p. 265.

de un libro,⁹⁹⁹ o a los jarros ceremoniales de almacenamiento de sagú (*damarau*), propios del lago Chambri, realizados con terracota y pigmentos, muy característicos por sus rasgos faciales.¹⁰⁰⁰

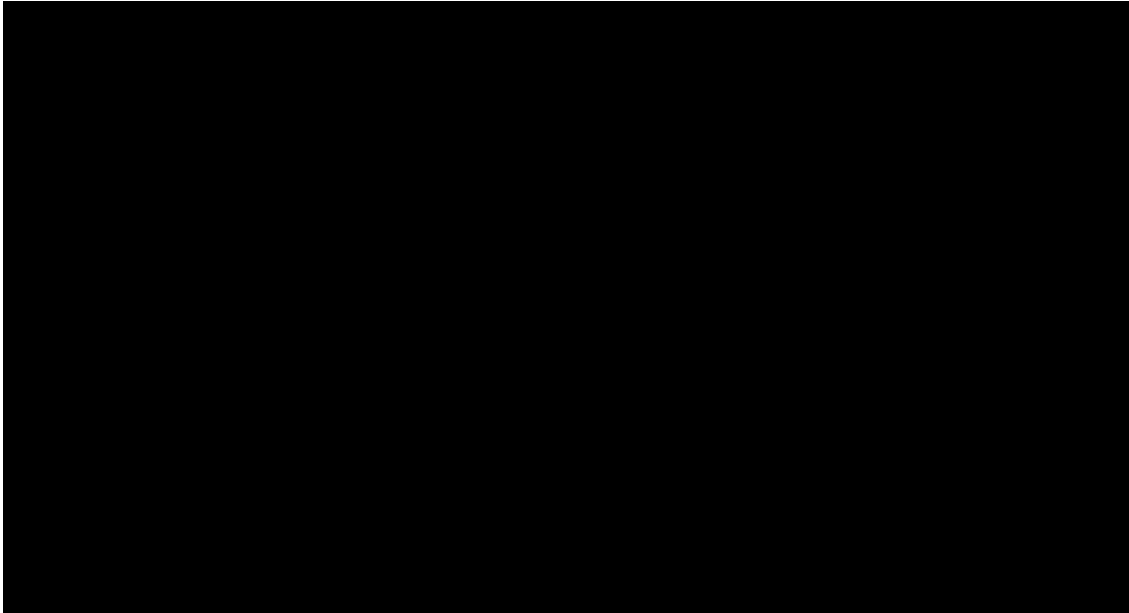


Arriba, a la izquierda, Sin título (1938-1955). Tinta sobre papel (Colección particular); en el centro, Sin título (1938-1955). Tinta sobre papel (AMC, n° 24260); a la derecha, Sin título (1938-1955). Acuarela sobre papel (AMC, n° 24251). Abajo, a la izquierda, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 24250); en el centro, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 24247); a la derecha, Sin título (1938-1955). Tinta sobre papel (AMC, n° 24245).

⁹⁹⁹ De Lorm, A.J. "Over vederschilden van den Keram in "Territory of New-Guinea", *Naturar en mens*, n° 9, septiembre de 1937.

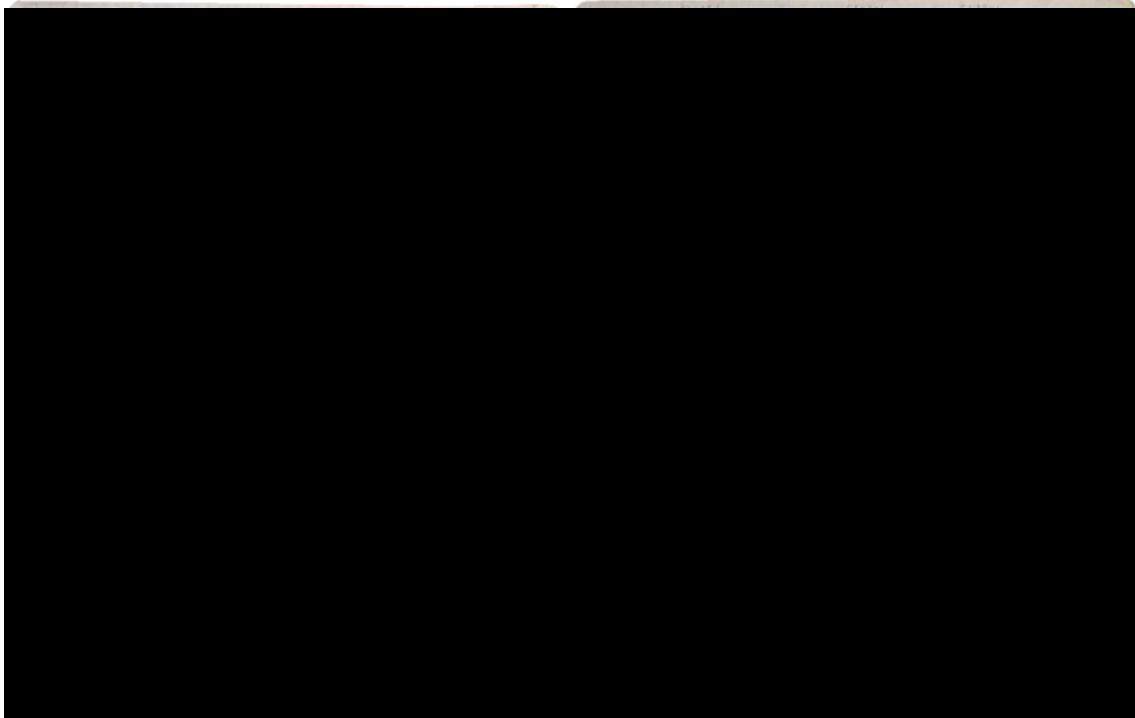
¹⁰⁰⁰ Meyer, Anthony J. P. *Oceanic Art: Ozeanische Kunst: Art Océanien*, op. cit., vol. I, p. 263.

El mexicano también presentará algunos estudios de los motivos decorativos, que llegará a comparar con los de Marajó, en la desembocadura del Amazonas.



A la izquierda, Sin título (1951-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 24249); a la derecha, Sin título (1951-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 18604).

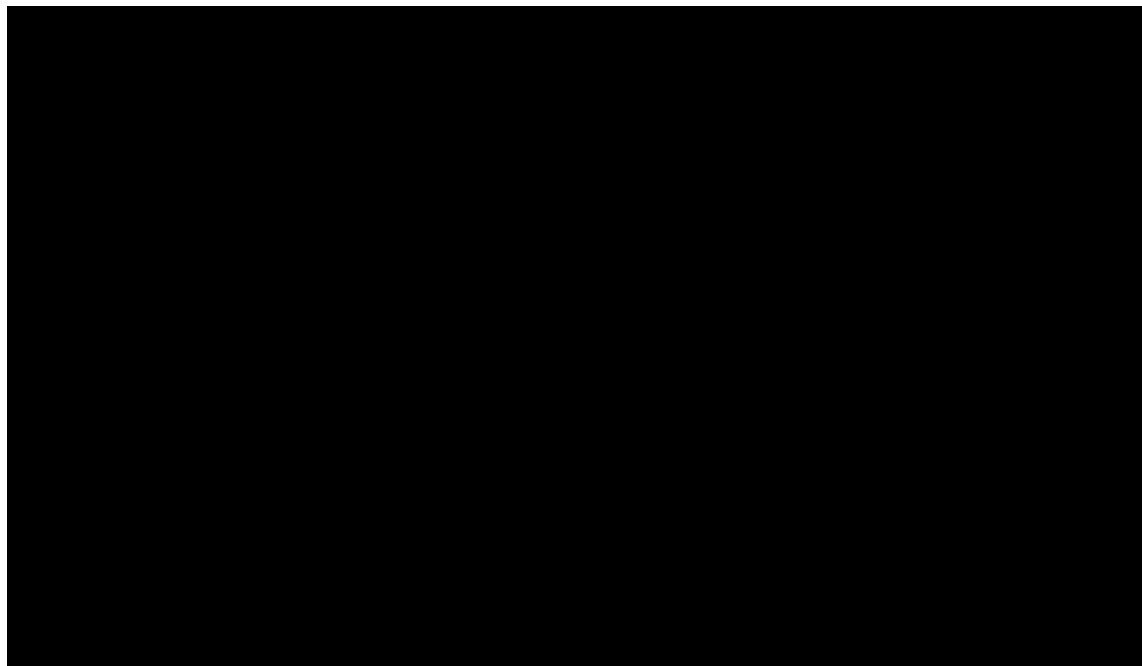
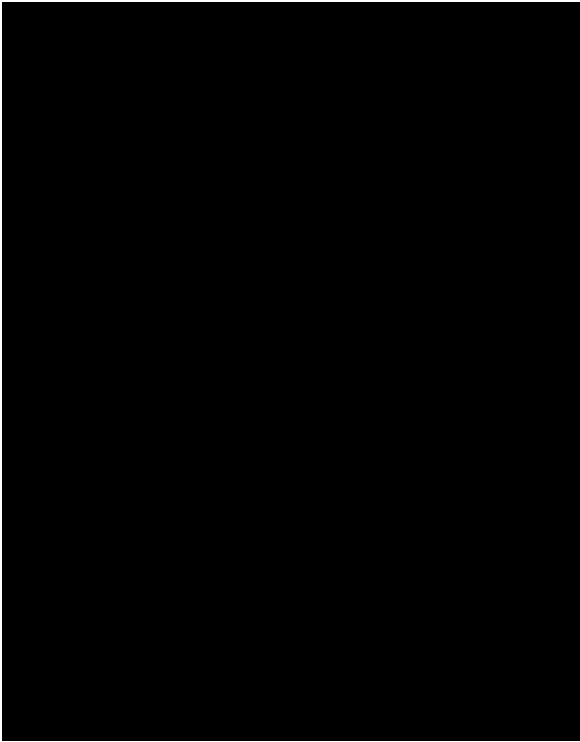
Otras regiones de la Melanesia, como las islas San Matías (pertenecientes al archipiélago de Bismark, en Nueva Irlanda), o las Islas Salomón, también estarán bien representadas. De las San Matías, Covarrubias representará un enorme grupo de sus particulares y colosales peinetas ceremoniales, realizadas en madera, fibra, caña y pigmento, que llevan únicamente los hombres iniciados. También representó una talla y un bol ceremonial para *kava*, con la efigie de un pájaro.



A la izquierda, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 18714); a la derecha, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 18629).

De las Islas Salomón, Covarrubias representaría varios tipos de obras. En primer lugar, encontramos uno característico ornamento *nguzunguzu*, realizado en madera ennegrecida, de los que el artista ya había representado otros ejemplares.¹⁰⁰¹ El mexicano también representó la talla, realizada en madera y decorada con conchas, de una figura antropomorfa, que quizás se trate de un poste tallado para ser la figura ancestral principal que decoraría la casa sagrada de las canoas.¹⁰⁰² Por último, representó una máscara de *tapa* de Buka, muy similar a la de los sulka de Nueva Guinea.

Sin título (1938-1955). *Lápiz sobre papel* (AMC, n° 18620).



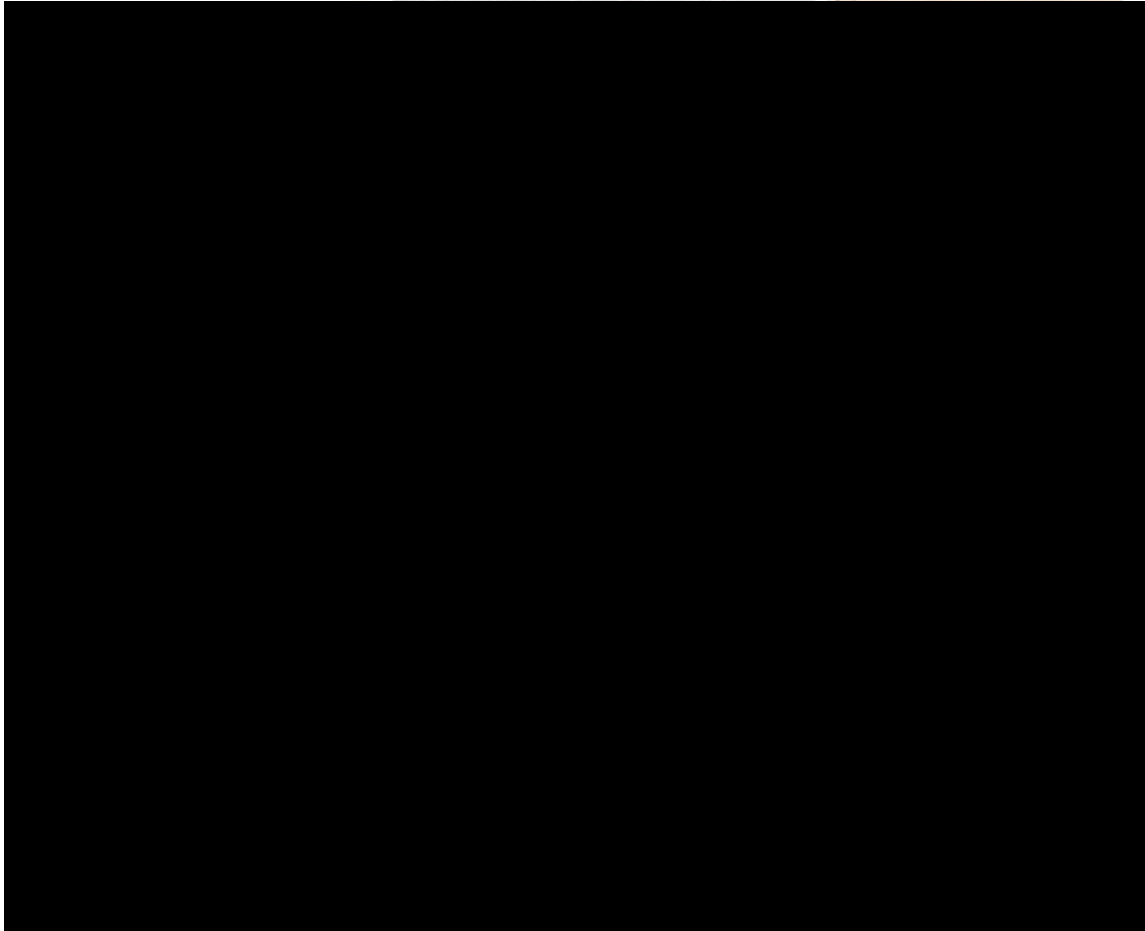
A la izquierda, Sin título (1938-1955). *Lápiz sobre papel* (AMC, sin numerar); en el centro, a la derecha, Sin título (1938-1955). *Tinta sobre papel* (Colección particular); a la derecha, Sin título (1938-1955). *Lápiz y lápices de colores sobre papel* (AMC, sin numerar).

Otras regiones de la Melanesia, aunque muy importantes culturalmente, quedaron peor representadas. Por ejemplo, de Nueva Irlanda, apenas representó –muy esquemáticamente– tres máscaras; la del centro, se trata de una máscara *Tanatua*,

¹⁰⁰¹ Según los nativos, el *nguzunguzu* personifica al *kesoko*, un espíritu estrechamente relacionado con la caza de cabezas y la pesca. Sus rasgos prognáticos probablemente derivan del hocico de un perro mitológico, que se apareció al pueblo en la época heroica y que les enseñó todo lo que saben. Este perro se convirtió en canoa, siendo –por tanto– su cabeza el mencionado ornamento de proa. Meyer, Anthony J. P. *Oceanic Art: Ozeanische Kunst: Art Océanien, op. cit.*, vol. II, p. 398.

¹⁰⁰² *Ibidem*, p. 402.

realizada en madera, fibra, caña y pigmentos, que se utilizan en unos complejos ritos funerarios conocidos como *malagan*.¹⁰⁰³ De Nuevas Hébridas, Covarrubias representó una enigmática figura de ojos saltones –similar en su plástica a los tambores sagrados de Ambryn-¹⁰⁰⁴, mientras que las Islas del Almirantazgo quedan representadas únicamente por un tipo de bastón tallado.



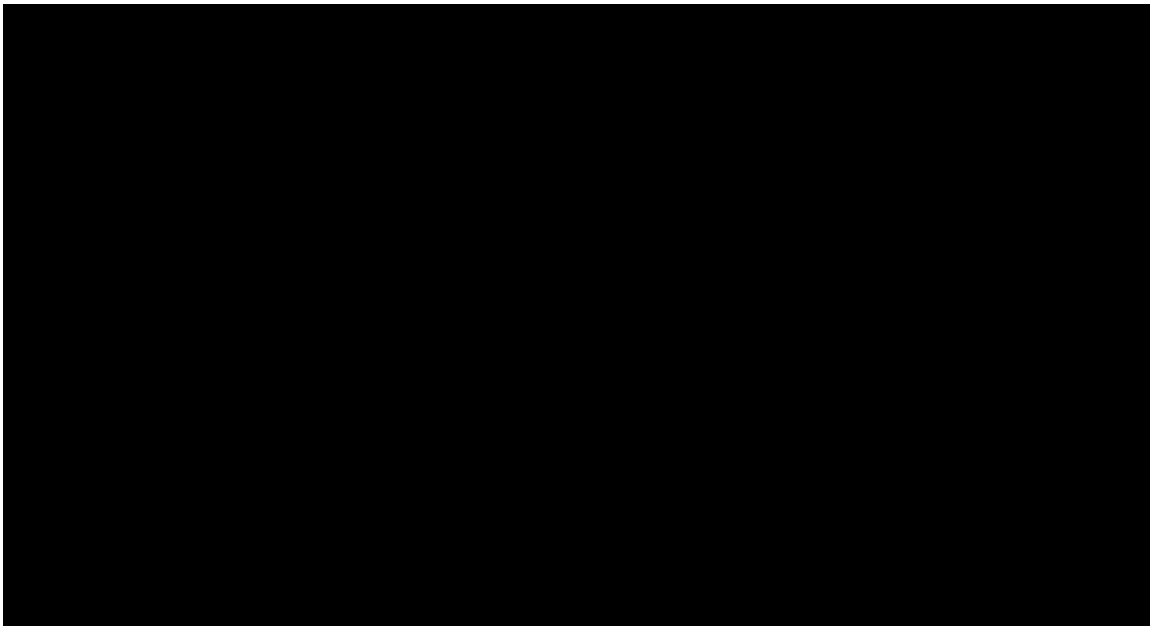
A la izquierda, Sin título (1938-1955). Lápiz y lápices de colores sobre papel (AMC, n° 18617); en el centro, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 18621); a la derecha, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 18619).

En cuanto a la Micronesia, es sin duda la región peor representada, estando únicamente constituida por dos emblemas de proas de canoa (aten), provenientes de Truk, en las Islas Carolinas. Este tipo de piezas, realizadas en madera y pigmentos, representan a dos pájaros marinos enfrentados y estilizados, aunque se cree que el emblema completo podría haber representado a una figura femenina estilizada sujetando a los dos pájaros.¹⁰⁰⁵

¹⁰⁰³ Según los nativos, Tanatua es la más importante de las tres almas de una persona, y se representa mediante una máscara, puesto que se cree que el alma reside en la cabeza. Meyer, Anthony J. P. *Oceanic Art: Ozeanische Kunst: Art Océanien*, op. cit., vol. II, p. 346.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*, p. 416.

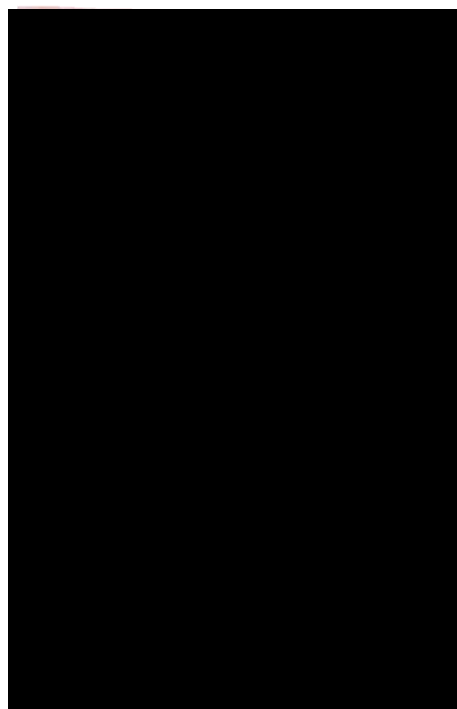
¹⁰⁰⁵ *Ibidem*, p. 614.



A la izquierda, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar).

Tíbet

A pesar de tratarse de una región de gran interés político y cultural incluso para el propio Covarrubias, que ya había demostrado interés por sus máscaras y por su escultura religiosa, la cultura tibetana estuvo únicamente representada por un boceto. Esta se trata de una pieza –representada bastante filológicamente–, realizada en hueso humano,¹⁰⁰⁶ que habría sido llevada por un sacerdote tántrico, y que se encuentra conservada en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York. Este tipo de objetos de hueso –que se utilizan en joyería, coronas y “delantales”, son utilizados en rituales tántricos y en danzas religiosas, y tienen su origen en las deidades del Tantrismo conocidas como Heruka, de algunas de las cuales se decía que llevaban este tipo de ornamentos. Suelen estar decorados con diseños tallados, tanto decorativos como figurativos; entre estos últimos sobre salen personajes del ciclo Chakrasamvara, o esqueletos, que representan espíritus y fantasmas.



Sin título (1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 14701).

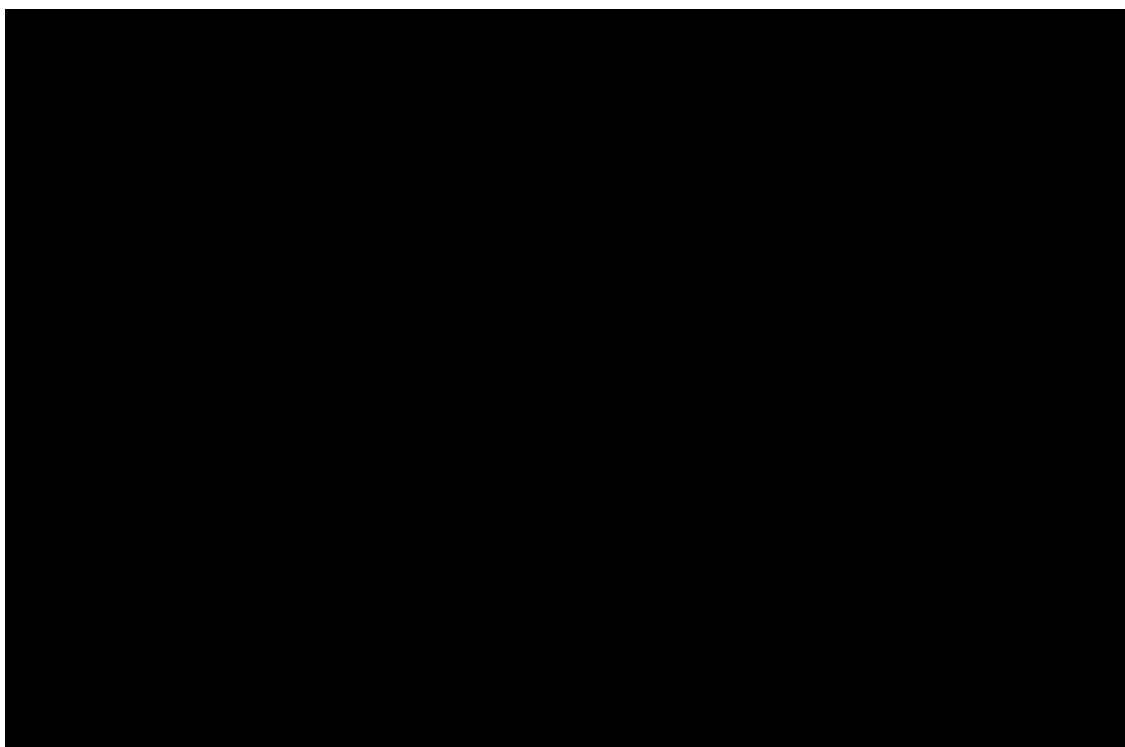
¹⁰⁰⁶ Aunque algunos sacerdotes proclaman tener piezas de hueso humano, como estas, esto es en realidad muy poco probable, siendo el hueso de búfalo el material más utilizado en estos elementos.

El sur y el sudeste asiático

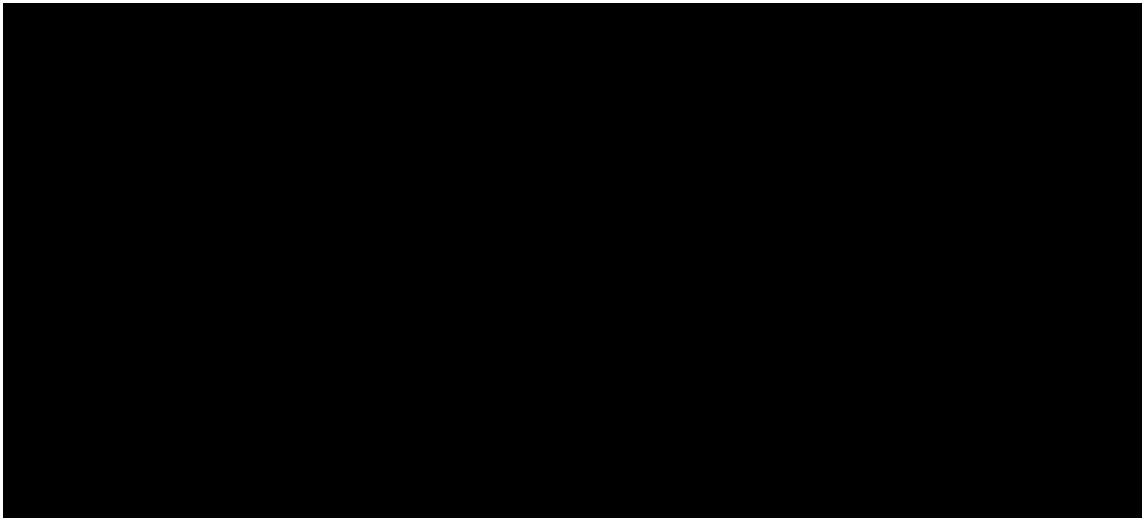
El sur y el sudeste de Asia fueron algunas de las regiones que más interés desataron en Covarrubias, como se puede atestiguar por la gran cantidad de bocetos que se conocen. Si bien de este estudio hemos separado la parte correspondiente a Bali, no debemos olvidar que esta no fue la única región del sur de Asia que causó interés en el mexicano; así, en este apartado podremos encontrar dibujos y bocetos pertenecientes a las regiones de la península indostánica, la antigua Indochina y Malasia, Filipinas, Hainan, Formosa –actual Taiwán- y otras islas del Mar de la China Meridional, así como de numerosos ámbitos culturales de islas de la actual Indonesia (Java, Célebes, Kalimantan, Molucas, etc.).

Estos bocetos pertenecen a muchos de los ámbitos adelantados en la introducción a este apartado. Aunque apenas unos pocos están relacionados con los viajes del Covarrubias a la región, se percibe un enorme interés por el arte popular y la etnografía de muchas de estas regiones, incluyendo las referencias al pasado arqueológico y protohistórico de las mismas.

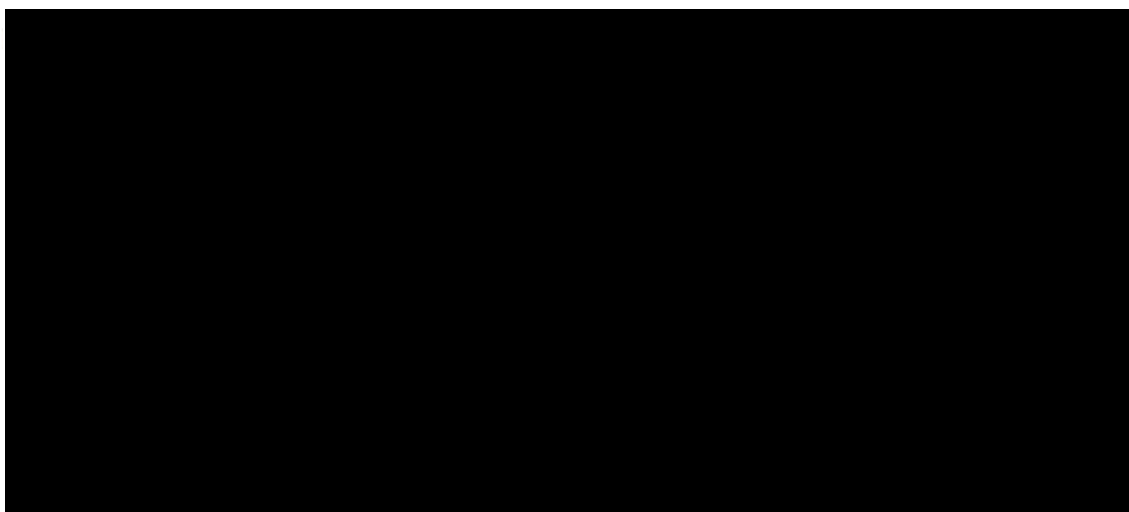
Así pues, dentro de la primera sección, relacionada estrechamente con los viajes de Covarrubias, encontraríamos apenas un par de imágenes: en una de ellas se representa a varios oficiales coloniales holandeses, y seguramente fue realizada en Java, mientras que, en otra, aparece, ante un paisaje natural, una vivienda tradicional (*jabu*) de los Toba Batak de Sumatra, como las que Covarrubias tuvo ocasión de ver durante su visita a la isla a finales de 1931. Relacionado está también un mapa de la isla de Java, aunque este probablemente fue realizado años más tarde, cuando Covarrubias obtuvo el encargo de realizar un mapa para un folleto promocional de la República de Indonesia.



A la izquierda, Sin título (c.1930-1934). Lápiz sobre papel (AMC, n° 7015); a la derecha, Sin título (c.1931). Tinta sobre papel (Colección particular).



Sin título (c.1930-1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 16679).



A la izquierda, Sin título (c.1934-1955). Tinta sobre papel (AMC, n° 15549); a la derecha, Sin título (c.1950-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 14702).

En lo que se refiere a las ilustraciones relativas al arte y a los objetos de la prehistoria y la protohistoria de estas regiones, las referencias son mucho más escasas. Así, únicamente encontramos un par de referencias. La primera es un breve esquema ilustrado sobre la cultura Đông-són,¹⁰⁰⁷ en el que aparece un mapa de la región, varios tambores de metal y varias armas, y que probablemente fue realizada en el contexto de la elaboración de *Island of Bali* –pues esta cultura es vital para entender el origen del arte y la cultura balinesa-; la segunda referencia consiste en la copia de un par de objetos, hoy ya considerados clásicos, pertenecientes al importante yacimiento de Mohenjo-Daro (2600-1800 a.C.), en el actual Pakistán; Covarrubias copió estos objetos –la famosa efigie de un sacerdote, realizada en,

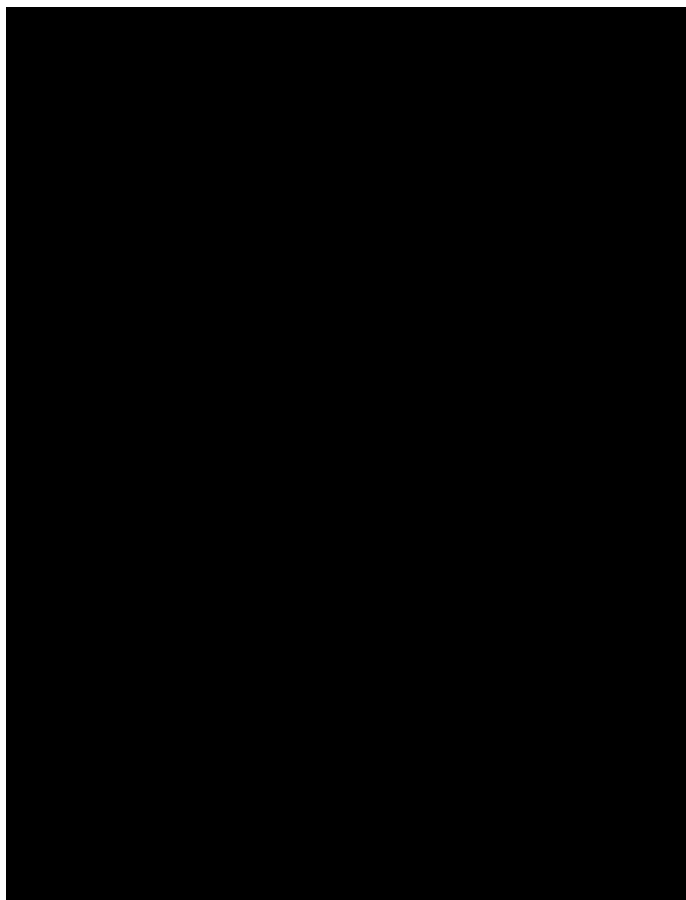
¹⁰⁰⁷ La cultura Đông-són es una civilización de la Edad del Bronce que se desarrolló en la zona montañosa del norte de Vietnam, especialmente en el Valle del Río Rojo, durante el último milenio antes de Nuestra Era hasta aproximadamente el 100 d.C. Esta cultura, cuyos integrantes eran ya hábiles agricultores del arroz, y granjeros de carabaos y cerdos, es especialmente conocida por sus artefactos de bronce –en especial, sus enormes tambores, que reciben una interesante y profusa decoración figurativa-, que por su enorme calidad se convirtieron en un objeto de intercambio a lo largo de todo el sur de China, Indochina y Malasia, llegando hasta tan lejos como Bali o Célebes.

así como un sello que muestra decoración figurativa-, de una publicación promocional del gobierno de la India.¹⁰⁰⁸

Los bocetos e imágenes que se refieren a las artes y etnografía – comprendiendo entre ellas manifestaciones tan diversas como escultura, motivos textiles, joyería o embarcaciones- de estas regiones son los más abundantes. La región del sur de China y el norte de Vietnam es, sin duda, la peor representada. No obstante, Covarrubias realizó un par de tarjetas-esquema dedicadas a motivos decorativos: una, a los motivos de los famosos tatuajes – faciales y corporales- del pueblo konyak naga, de Birmania; otro, a los motivos textiles de la isla de Hainán, copiados de un libro especializado.

Por proximidad geográfica y cultural debemos incluir también en este grupo un par de bocetos que Covarrubias realizó sobre el arte nativo de Formosa (hoy, Taiwán), y la pueblo yami de la cercana y pequeña isla de Tobel

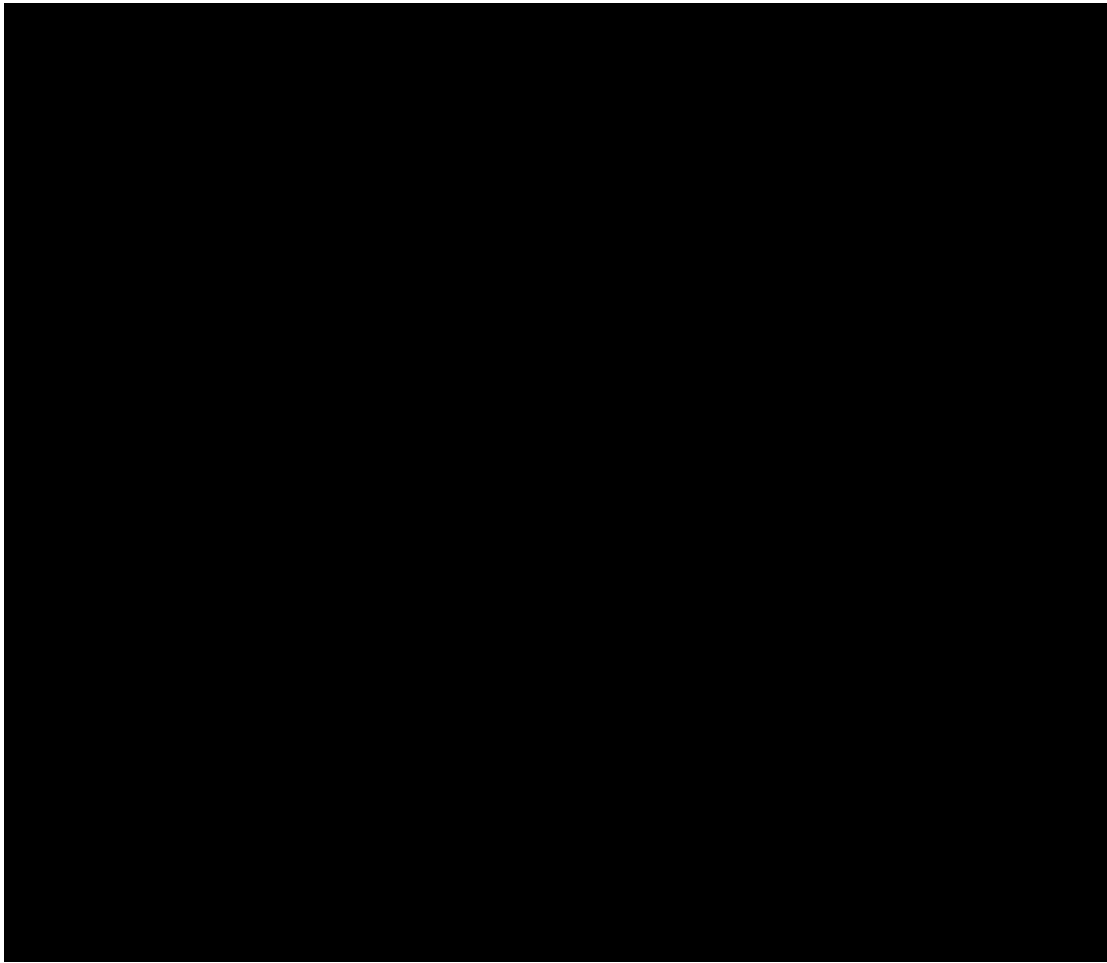
Tobago. Covarrubias estuvo particularmente interesado en la isla de Formosa por motivos políticos, pero también tuvo ocasión para interesarse por la cultura nativa, como demuestra el acopio de artículos sobre la isla, así como un boceto que representa a una estatua en piedra procedente del sur de Formosa, sin duda copiada de una fotografía o de la colección de un museo. Además, Covarrubias también realizó bocetos sobre el arte de los yami, aborígenes de la isla de Tobel Tobago, conocida entonces por los japoneses como Koto-sho, que aparecen en una hoja esquemática en la que Covarrubias transcribe una serie de informaciones generales sobre la isla, obtenidos del artículo “The Yami of Koto-sho, a Japanese colonial experiment”;¹⁰⁰⁹ las ilustraciones que Covarrubias aporta son, de hecho, copias de algunas fotografías de este artículo. Así, Covarrubias reproduce la peculiar proa decorada –con óculos solares y figuras humanas- de una de las barcas nativas, conocidas como *tatara*; el mexicano también representa algunas de las figuras de arcilla, que, según cuenta el artículo, se utilizan como dinero.



Arriba, Sin título (c.1938-1955). Tinta sobre papel (AMC, n° 14704); debajo, Sin título (c.1938-1955). Tinta y lápiz sobre papel (AMC, n° 16537).

¹⁰⁰⁸ India: a pictorial survey. Nueva Delhi, Ministry of Information, 1950.

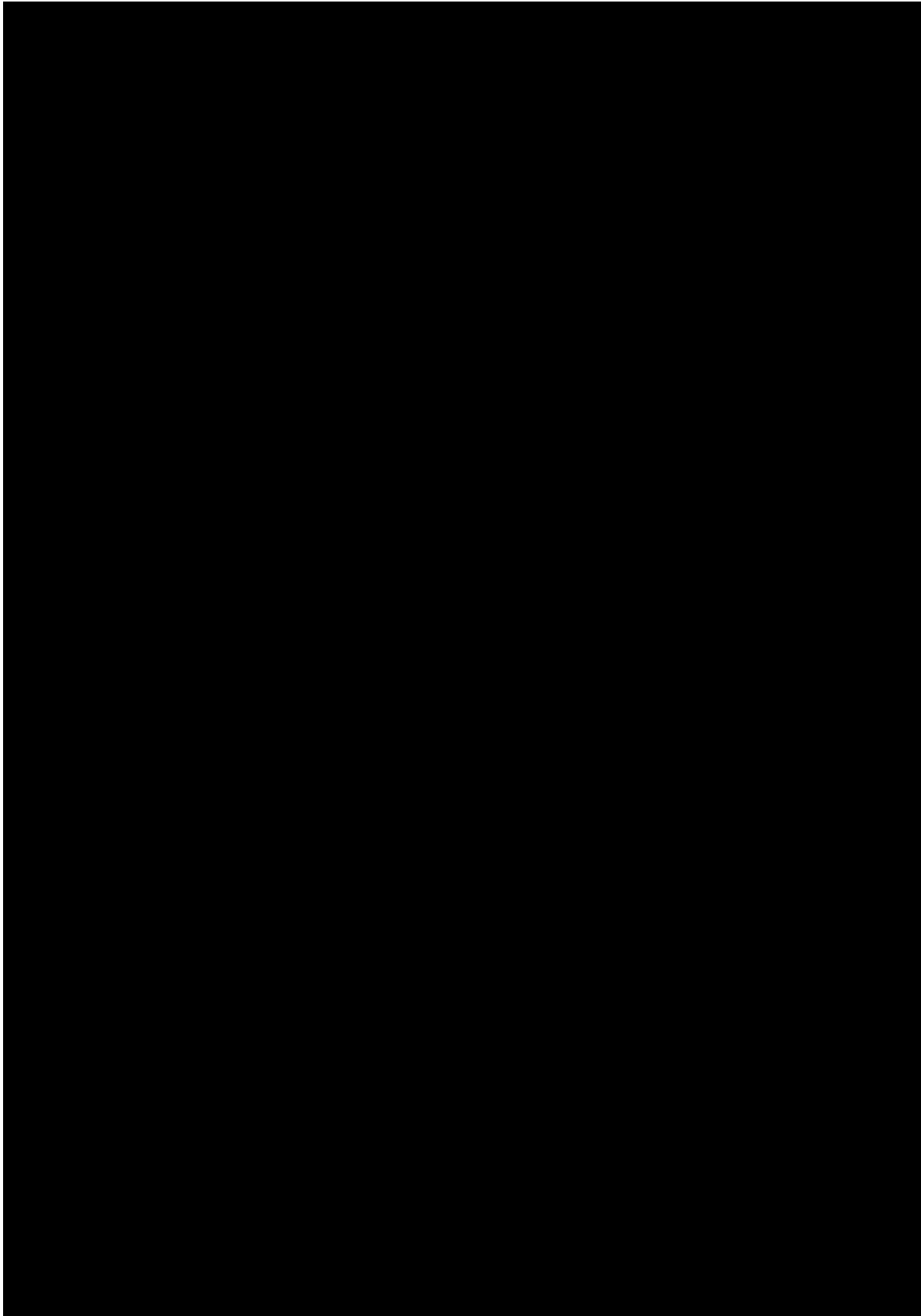
¹⁰⁰⁹ Leach, Edmund Ronald, “The Yami of Koto-sho, a Japanese colonial experiment”, *The Geographical Magazine*, vol. 5, n° 6, octubre de 1937, pp. 417-432.



A la izquierda, Sin título (c.1930-1950). Tinta y lápiz sobre papel (AMC, n° 12337); a la derecha, Sin título (c.1930-1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 13332).

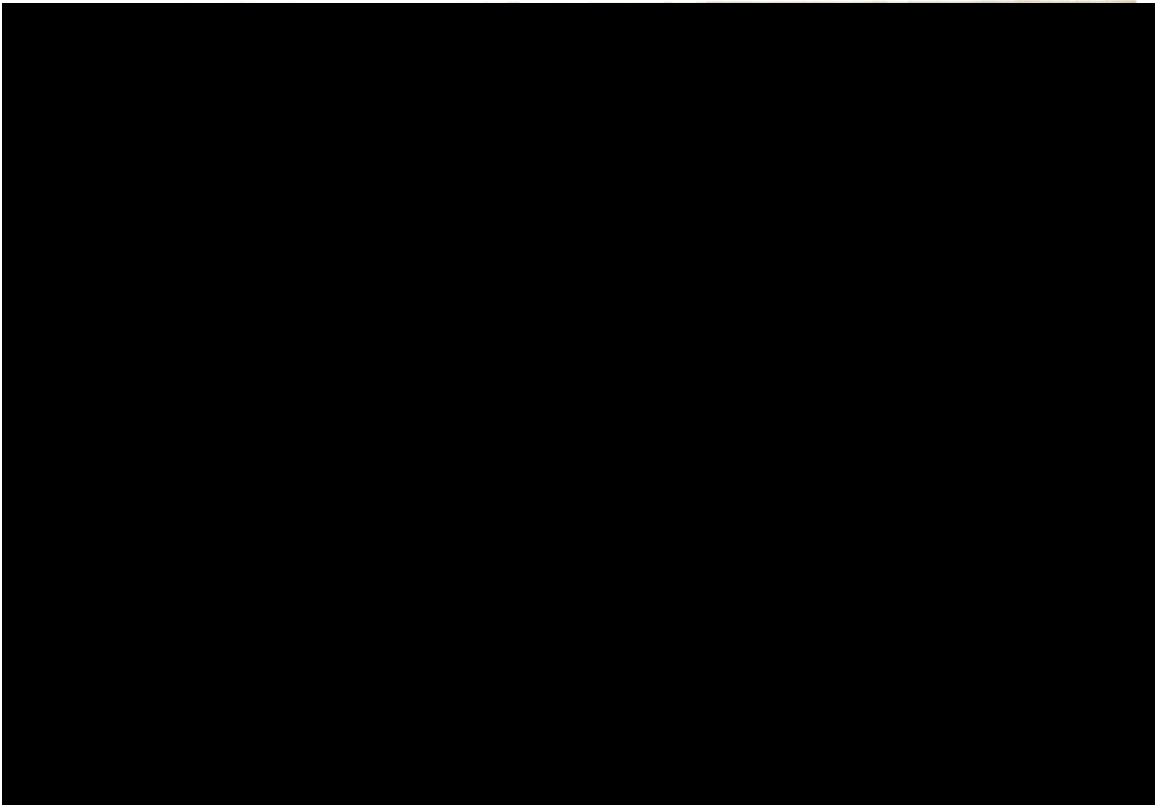
En cuanto al arte y etnografía de las Filipinas, este tuvo una buena representación, aunque Covarrubias se concentró únicamente en manifestaciones características de únicamente dos de las muchas culturas que habitan estas islas: la escultura de los igorotes –y de otros pueblos relacionados de la región montañosa norte del país- y de la armamentística de los moros del sur de las Filipinas. Seguramente, el interés por estas culturas surgió con la realización de los murales de la Exposición Internacional de San Francisco, y fue retomado años más tarde, cuando Covarrubias impartió clase sobre artes primitivas del mundo. Así, encontramos un par de bocetos en los que reproduce cuidadosamente algunos ejemplares de escultura igorrote-bontoc (se trata de varios *anitos*, o esculturas de ancestros),¹⁰¹⁰ advirtiendo de su proveniencia, y trazando un breve esquema de las culturas del norte de Filipinas y sus manifestaciones artísticas más características. En lo que se refiere a la armamentística, esta aparece en un par de ilustraciones de los característicos *krisses*, así como una empuñadura de *kampilán*, acompañadas de información sobre las artes de la región y de unos esquemas de la decoración textil de los bagobo.

¹⁰¹⁰ Este es un tipo de escultura que representa al anito, o alma del difunto, y que se practica esencialmente entre los kanakai e ifugao. Ante esas tallas se hacían sacrificios, para que el espíritu del antepasado pudiera encontrar la paz e influir para bien en la vida de sus descendientes. Sierra de la Calle, Blas. *Filipinas. Obras selectas del Museo Oriental*, op. cit., p. 36.



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1930-1950). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1930-1950). Lápiz sobre papel (AMC, n° 13183). Abajo, a la izquierda, Sin título (c.1930-1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 13108); a la derecha, Sin título (c.1930-1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 13139).

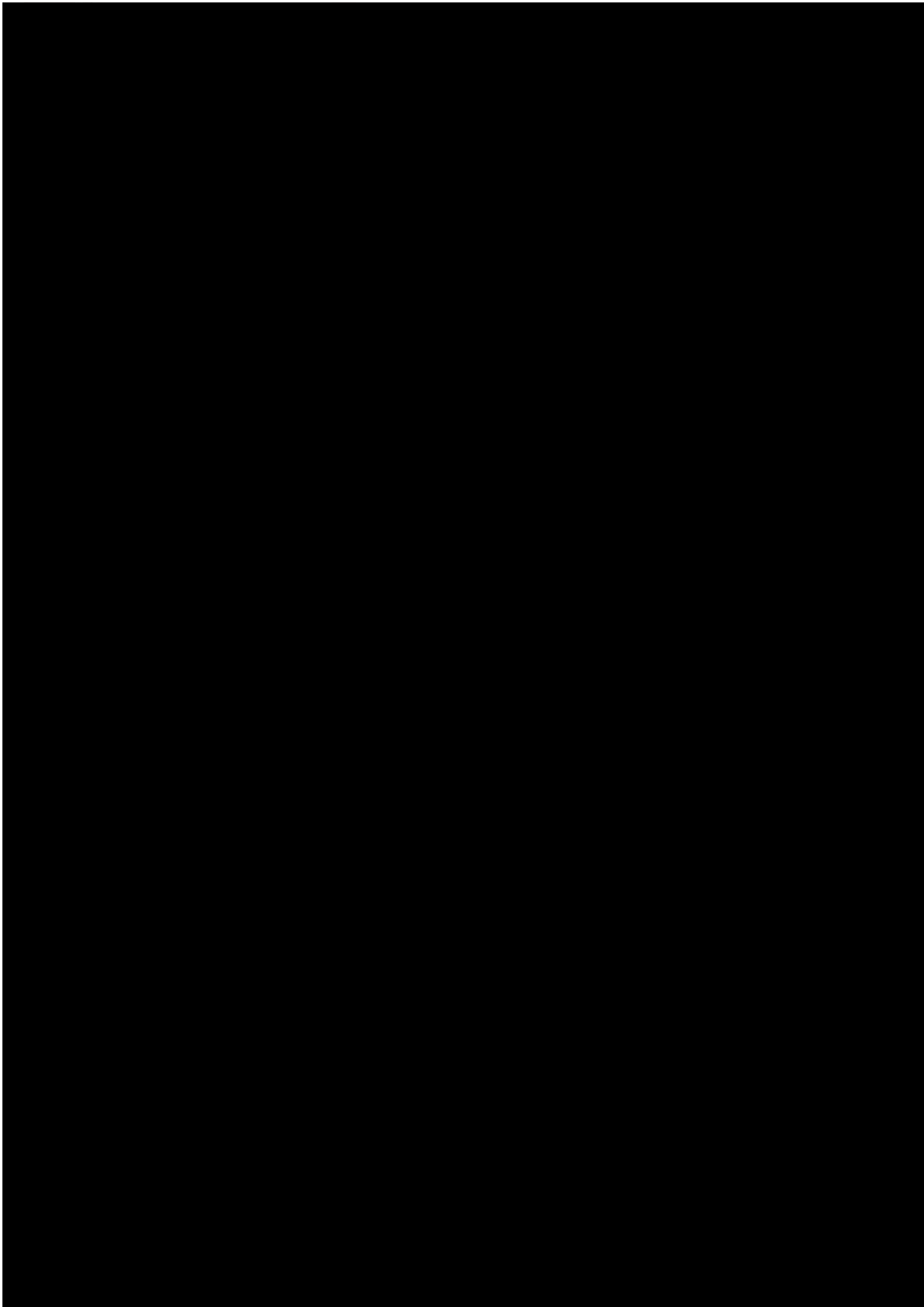
Además, Covarrubias también realizó un par de ilustraciones en las que se muestran algunas embarcaciones típicas de Filipinas; así, encontramos un paisaje marino de Iloílo, en las Bisayas Occidentales, en el que se aprecia una embarcación frente a una vivienda tradicional y frente a un paisaje montañoso;¹⁰¹¹ en el segundo caso, se trata de una imagen mucho más esquemática, en la que figura una proa sin vela (*banca paraw*) de los moros de Bisayas que cuenta con dos batangas. Aunque según Covarrubias, el modelo se encontraba entonces en el Peabody Museum de Salem, probablemente el artista realizó una representación algo exagerada, pues no acaba de corresponderse con la realidad.



A la izquierda, Sin título (c.1930-1950). Lápiz sobre papel (AMC, n° 13153); a la derecha, Sin título (c.1930-1950). Lápiz sobre papel (AMC, n° 13374).

En lo que se refiere a Indonesia, sin duda esta se trata de la región mejor y más variadamente representada, ya que Covarrubias representó ejemplos de su escultura, orfebrería y textiles, procedentes de regiones como Kalimantan (Borneo), Célebres o las islas Molucas del sur. En lo que se refiere a los motivos decorativos textiles, Covarrubias copió varios ejemplos a modo de esquema, procedentes de varios lugares de Sumatra, Célebres, Kalimantan, Sumba y las islas Aru, en las Molucas del sur; estas últimas, reproducen unos tejidos que se encontraban resguardados en el antiguo Museo Etnológico de Berlín y Covarrubias los reprodujo a partir de un libro de Bossert. En cuanto a las piezas de orfebrería, Covarrubias representó varios tipos de joyas –especialmente, pendientes y collares pectorales-, procedentes de algunas de las islas menores de la Sonda, como Sumba, Solor y Flores, así como de las islas Molucas del Sur (Tanimbar).

¹⁰¹¹ Es muy posible que Covarrubias realizase este paisaje durante su visita de dos semanas a las Filipinas en 1930, aunque se desconoce su itinerario durante la misma.



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1950). Tinta y lápiz sobre papel (AMC, n° 7524); a la derecha, Sin título (c.1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 7530). En el centro, a la izquierda, Sin título (c.1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 7522); a la derecha, Sin título (c.1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 7521). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 7519); en el centro, Sin título (c.1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 7517); a la derecha, Sin título (c.1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 7518).

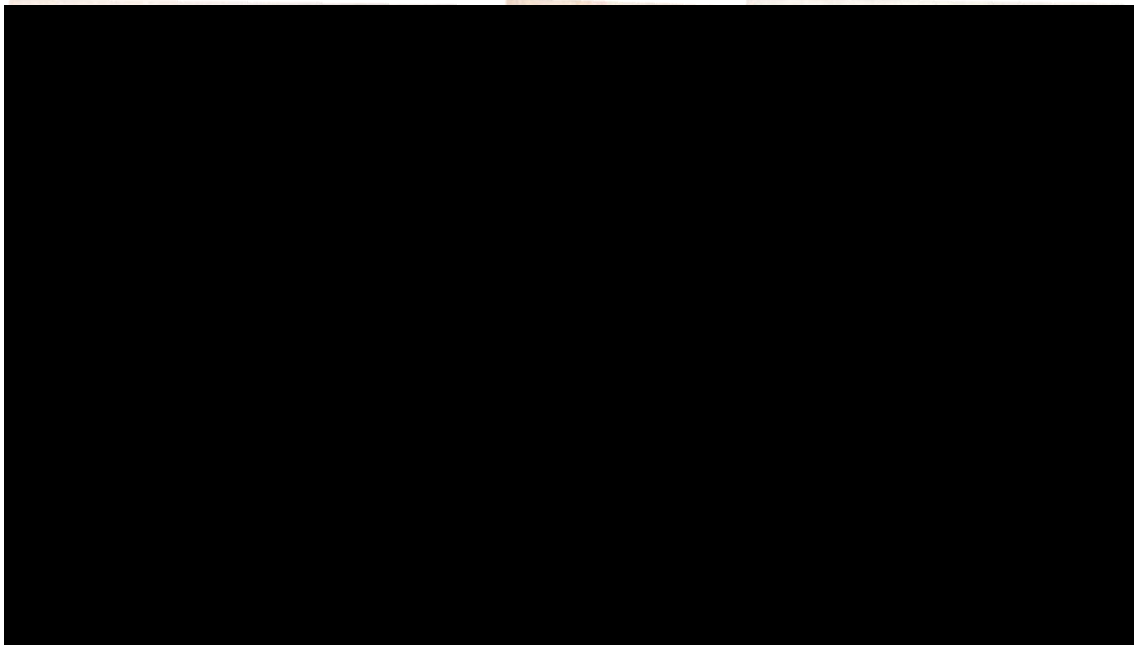
En cuanto a las esculturas, Covarrubias representó diferentes tipos de ellas, provenientes de diversos lugares. Por ejemplo, le llamaron la atención las esculturas megalíticas encontradas en el valle de Bada en Célebres central, de las que reprodujo varios ejemplares a partir de la copia del artículo de una revista,¹⁰¹² y que probablemente encajasen dentro de su interés por las artes de la



Sin título (c. 1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 7528).

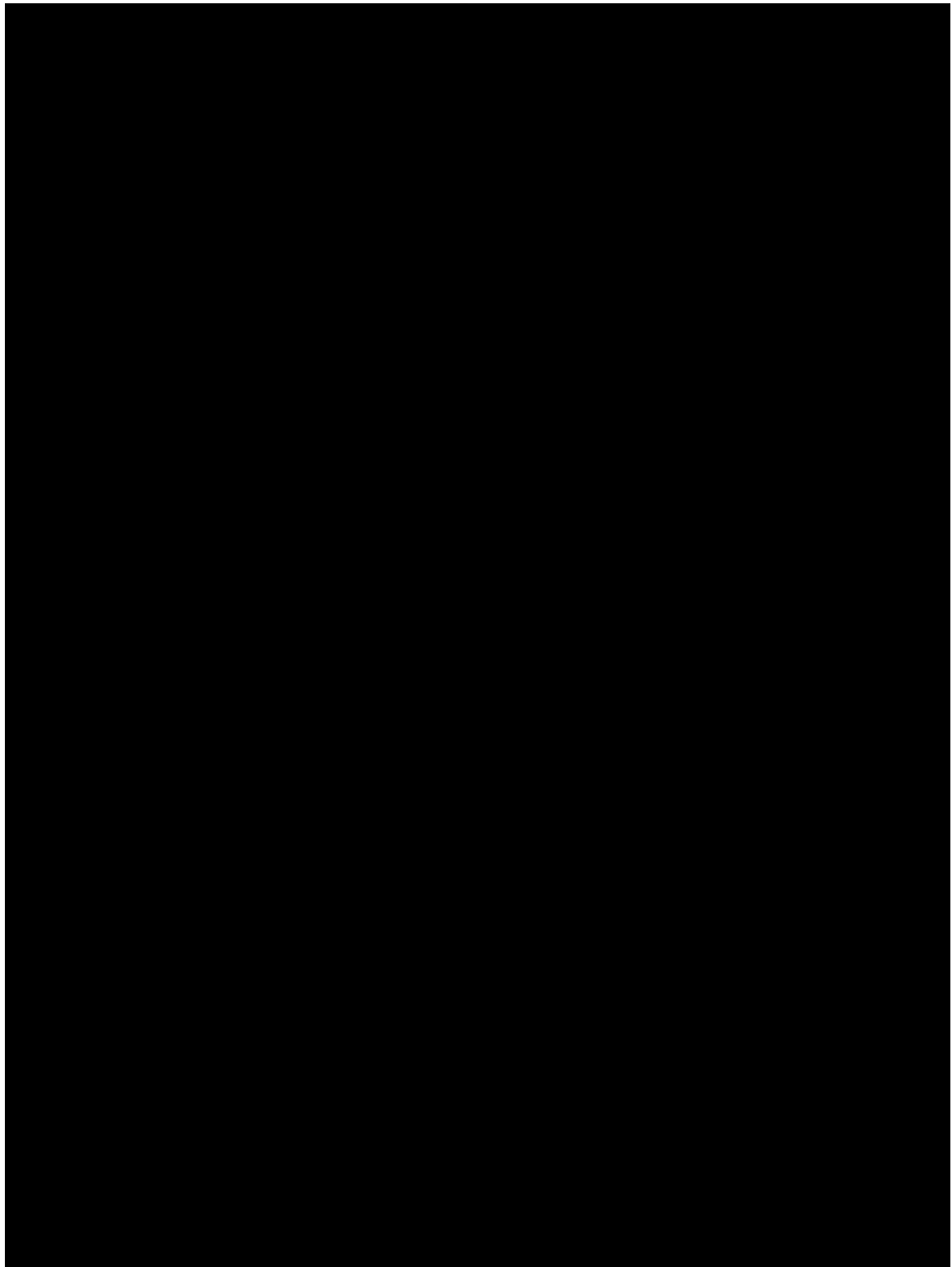
Prehistoria. Covarrubias también representó, con gran detalle, varias figuras talladas sin identificar, pero que por sus rasgos probablemente provengan de alguna de las zonas menos islamizadas de Sumatra, Borneo, Célebres o las Molucas.

Covarrubias también reprodujo cuidadosamente un escudo de los Dayak de Borneo –que se encuentra custodiado en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York-, y una escultura zoomorfa de origen desconocido (probablemente, del oeste de Java o del sur de Sumatra). Por el detalle que presentan estos dos últimos ejemplares, que fueron retratados en varias ocasiones, no deberíamos descartar que fueran una de las ideas originales que Covarrubias tuvo para representar el arte de estas regiones en los murales de la Exposición Internacional de San Francisco de 1939.



Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1950). Lápiz sobre papel (AMC, n° 7524); en el centro, Sin título (c.1930-1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 24252); a la derecha, Sin título (c.1930-1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 24253).

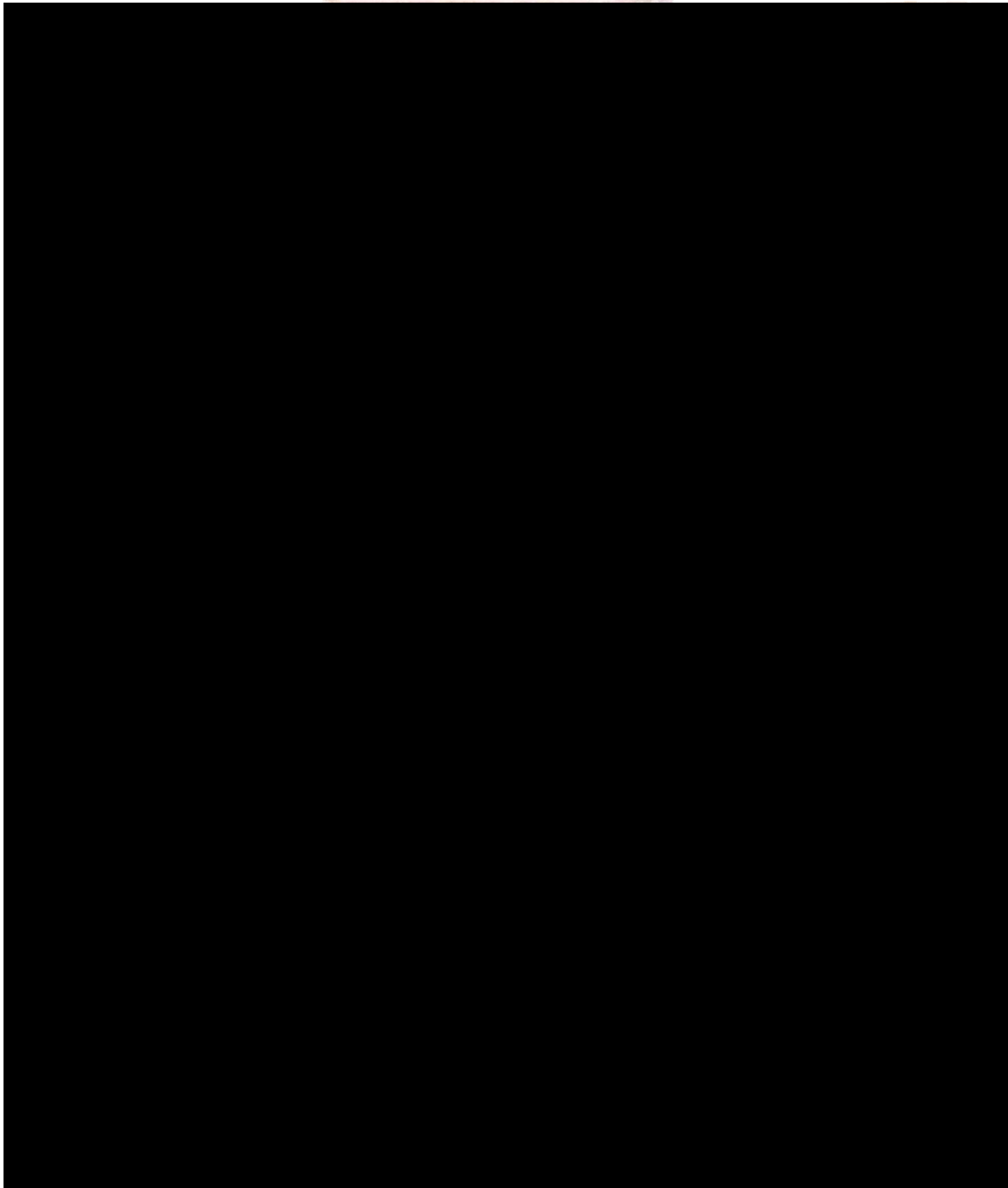
¹⁰¹² Raven, H.C. “The Stone Images and Vats of Central Celebes”, *Natural History*, vol. XXVI, n° 3, pp. 275-288.



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1938-1955). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1938-1955). Lápices de colores sobre papel (AMC, n° 13141); a la derecha, Sin título (c.1938-1955). Lápices de colores sobre papel (AMC, n° 13140).

Por último, Covarrubias también realizó toda una serie de ilustraciones que representan a mujeres indias, ataviadas de forma tradicional, en diferentes momentos de la danza; por la plástica empleadas, algunas parecen estar realizadas a partir de relieves escultóricos – que a Covarrubias le hubieran sido conocidos por fotografías-, pero otras son mucho más

realistas y pueden haber sido realizadas a partir de modelos reales. En cuanto a su cronología, para datarlas existen dos fechas tentativas: la primera, que estas fueran parte de un libro sobre la danza cuyo contrato con la editorial Covici-Friede llegó a firmar Covarrubias en 1929, y que nunca se llevó a cabo, o que estas coincidan con la incursión del mexicano en el mundo de la danza a principios de la década de los 1950, cuando, además, estuvo en contacto con la compañía de la bailarina y coreógrafa india Mrinalini Sarabhai.



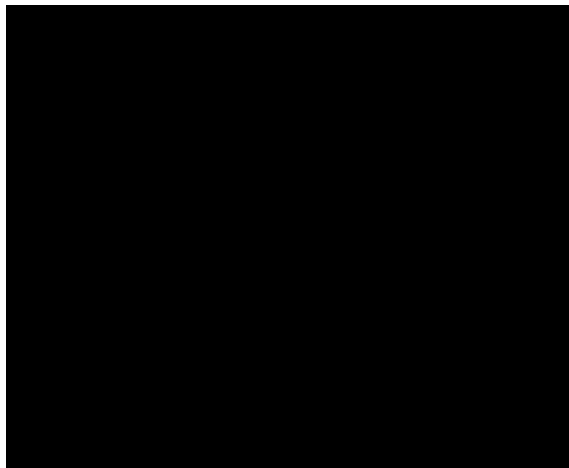
Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1930-1950). Lápiz sobre papel (AMC, n° 14729); en el centro, Sin título (c.1930-1950). Lápiz sobre papel (AMC, n° 27960); a la derecha, Sin título (c.1930-1950). Lápiz sobre papel (AMC, n° 14730). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1930-1950). Lápiz sobre papel (AMC, n° 5153); a la derecha, Sin título (c.1930-1950). Lápiz sobre papel (AMC, n° 14726).

Próximo Oriente

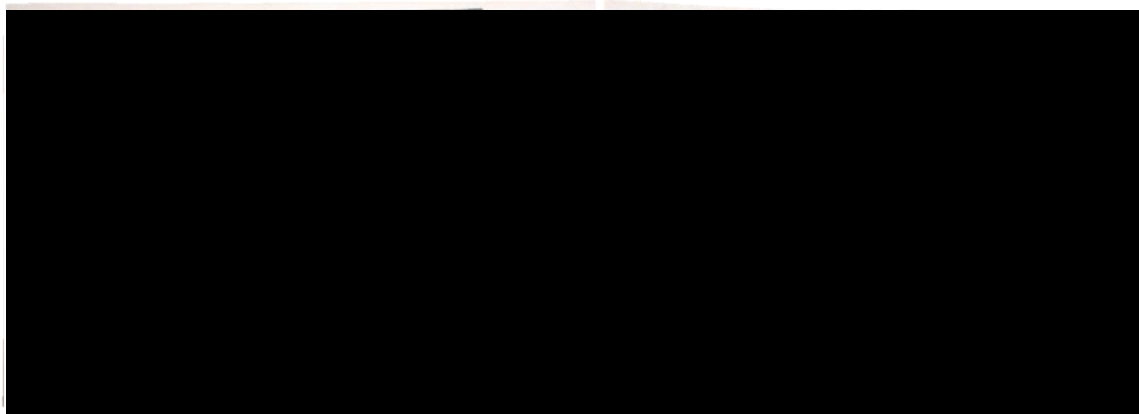
En lo que se refiere a bocetos e ilustraciones sobre regiones de Próximo y Medio Oriente, Covarrubias realizó únicamente representaciones de carácter arqueológico, seguramente en el contexto de su interés por las artes de la Prehistoria, Protohistoria y primitivas del mundo, por lo que cabría datarlas en fechas tardías. Además de una serie de motivos figurativos provenientes de piezas de cerámica hititas (que datan del 1500-1200 a.C., tal como informa Covarrubias), la mayoría consistente en diferentes tipos de representaciones de “venus” y otras figurillas de forma humana. Como en otros

casos de representación etnográfica y arqueológica, en estos bocetos Covarrubias limita sus habilidades a una correcta representación filológica de la pieza, ofreciendo la mayor parte de datos posibles por escrito (datación, localización de la pieza, material y técnica, etc.), colocándolos, en ocasiones, en series estilísticas, organizadas según los criterios del autor. Así, además de un par de piezas que aparecen en solitario,

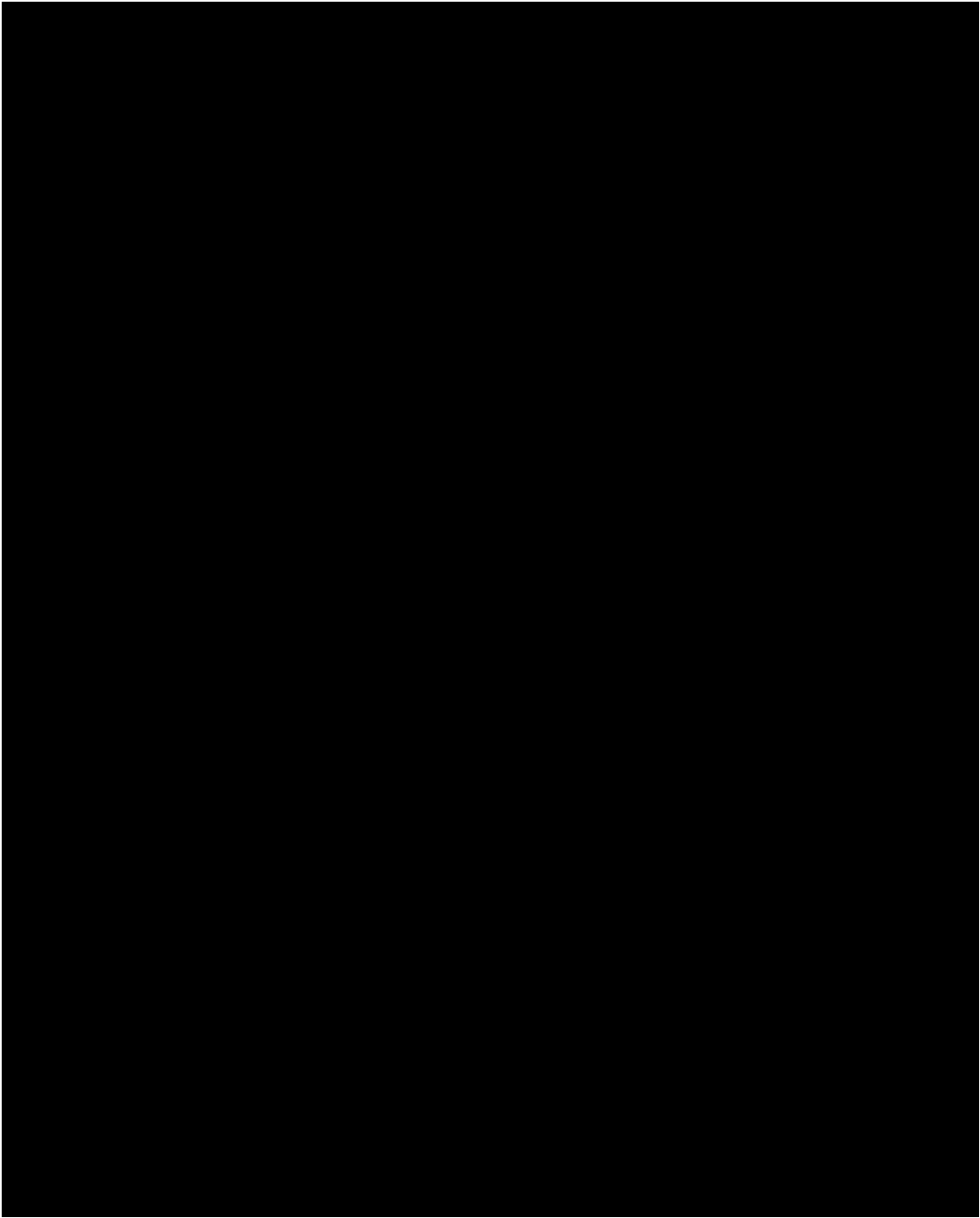
Encontramos varias series en las que aparecen piezas de materiales como piedra, arcilla, marfil, concha y hueso, procedentes de varios yacimientos de Mesopotamia (Ur, Uruk, Tepe Gaura, El Obeid, Tel-Halaf, etc.), Persia (Nishapur) y Capadocia, así como de regiones como Egipto, Chipre y Grecia –con figuras de época pre-micénica-, que por limitación geográfica dejamos fuera de nuestro análisis; en casi todos los casos, estas figuras aparecen acompañadas de abundan información sobre las mismas y, por lo general, datan del III milenio a.C.



Sin título (c.1940-1950). Lápiz sobre papel (AMC, n° 18908).



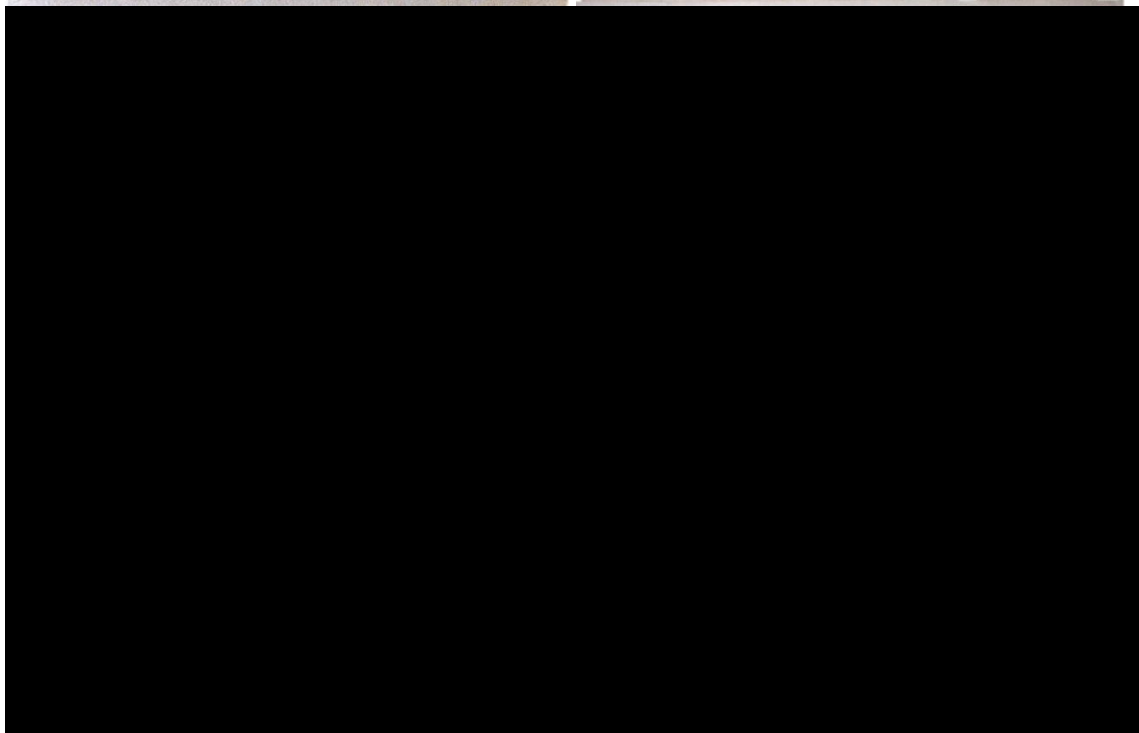
A la izquierda, Sin título (c.1940-1950). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° 18906); a la derecha, Sin título (c.1940-1950). Tinta sobre papel (AMC, n° 18905).



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1940-1950). Lápiz sobre papel (AMC, n° 18909); a la derecha, Sin título (c.1940-1950). Lápiz sobre papel (AMC, n° 18911). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1940-1950). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, n° 18190); en el centro, Sin título (c.1940-1950). Lápiz sobre papel (AMC, n° 18907); a la derecha, Sin título (c.1940-1950). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar).

Norte y centro de Asia

Si bien en apartados anteriores hemos tenido la ocasión de ver cómo Covarrubias desarrolló un gran interés y una notable investigación sobre los diferentes pueblos y culturas que han poblado las estepas y tundras del centro y norte de Asia durante los últimos milenios, y que catalizó en una notable explicación del territorio en los mapas murales de la Exposición Internacional de San Francisco, el resto de bocetos producidos sobre la región son mucho menos impresionantes, tanto en calidad, como, especialmente, en cantidad.



A la izquierda, Sin título (c.1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1938-1955). Tinta sobre papel (AMC, nº 1914).

Así, Covarrubias reprodujo algunos elementos de la prehistoria y protohistoria de la región de la cuenca del Yeniséi, como una comparativa de las cerámicas de los kurganes de Minussink y de la cultura de Karasuk (1500-800 a.C.), así como una estela de piedra que se conservaba en el Museo de Minussink y que fue copiada de un artículo del historiador del arte franco-alemán Alfred Salmony.¹⁰¹³



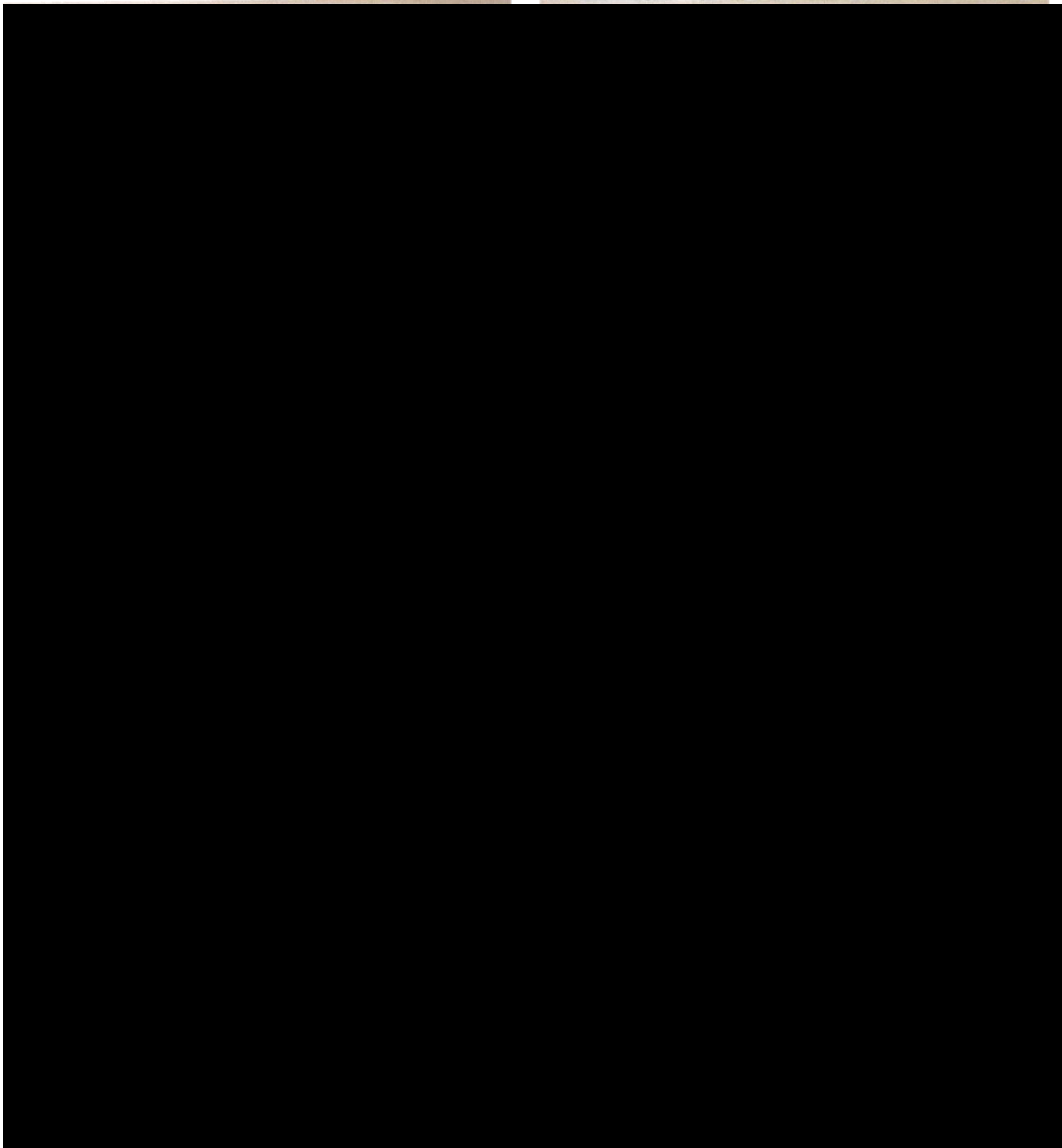
Sin título (c.1938-1955). Lápiz sobre papel (AMC, nº 1916).

Covarrubias realizaría también

esquemas escritos sobre la arqueología prehistórica de la región, en los que incluiría

¹⁰¹³ Salmony, Alfred. “La sculpture en pierre de la steppe eurasiatique occidentale”, *Cahiers d'art*, nº 7, 1932, pp. 259-262.

reproducciones de su lítica. Además, en una tarjeta-esquema clasificadora de la región de Siberia, Covarrubias representó un ejemplo de alfarería yakuta y una pieza de orfebrería escita.



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1943-1955). Tinta sobre papel (AMC, n° 1927); a la derecha, Sin título (c.1943-1955). Tinta sobre papel (AMC, n° 1928). Abajo, a la izquierda, Sin título (c.1938-1955). Tinta sobre papel (AMC, n° 1912); a la derecha, Sin título (c.1938-1955). Tinta sobre papel (AMC, n° 16645).

Además, Covarrubias realizó una serie de representaciones del arte etnográfico actual de algunos pueblos siberianos –algunos de los cuales ya había tratado en sus murales-, como los ostiakos (khankys) del Yeniséi y los chucotos de Chukotka; en ambos casos, reprodujo motivos humanos y geométricos, que en el caso chucoto copio de un libro de la mayor autoridad al respecto, Vladimir Bogoraz.¹⁰¹⁴

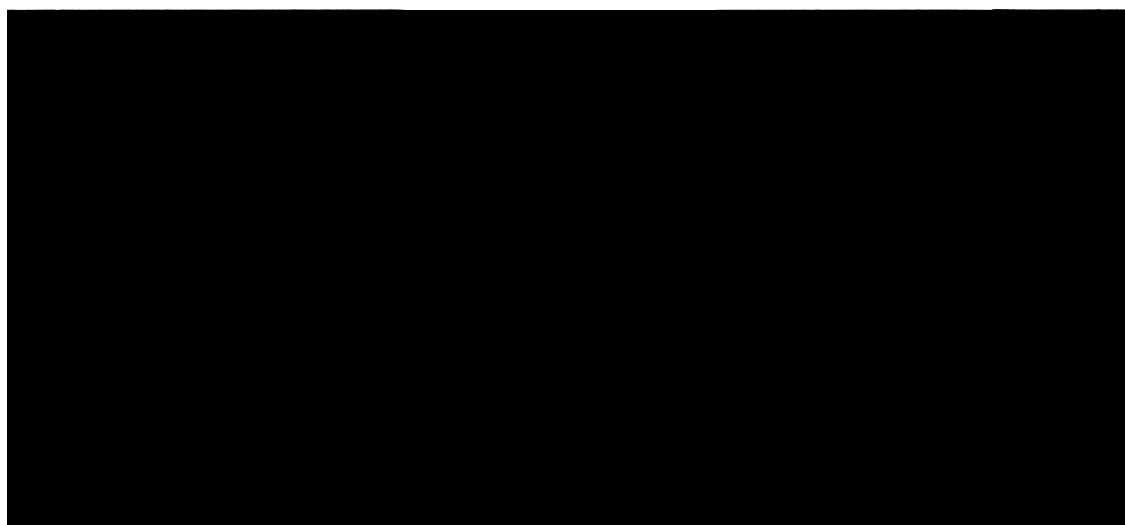
¹⁰¹⁴ Bogoraz, Waldemar. *Apercu sur l'ethnographie des Tchouktche...*, op. cit.

Japón

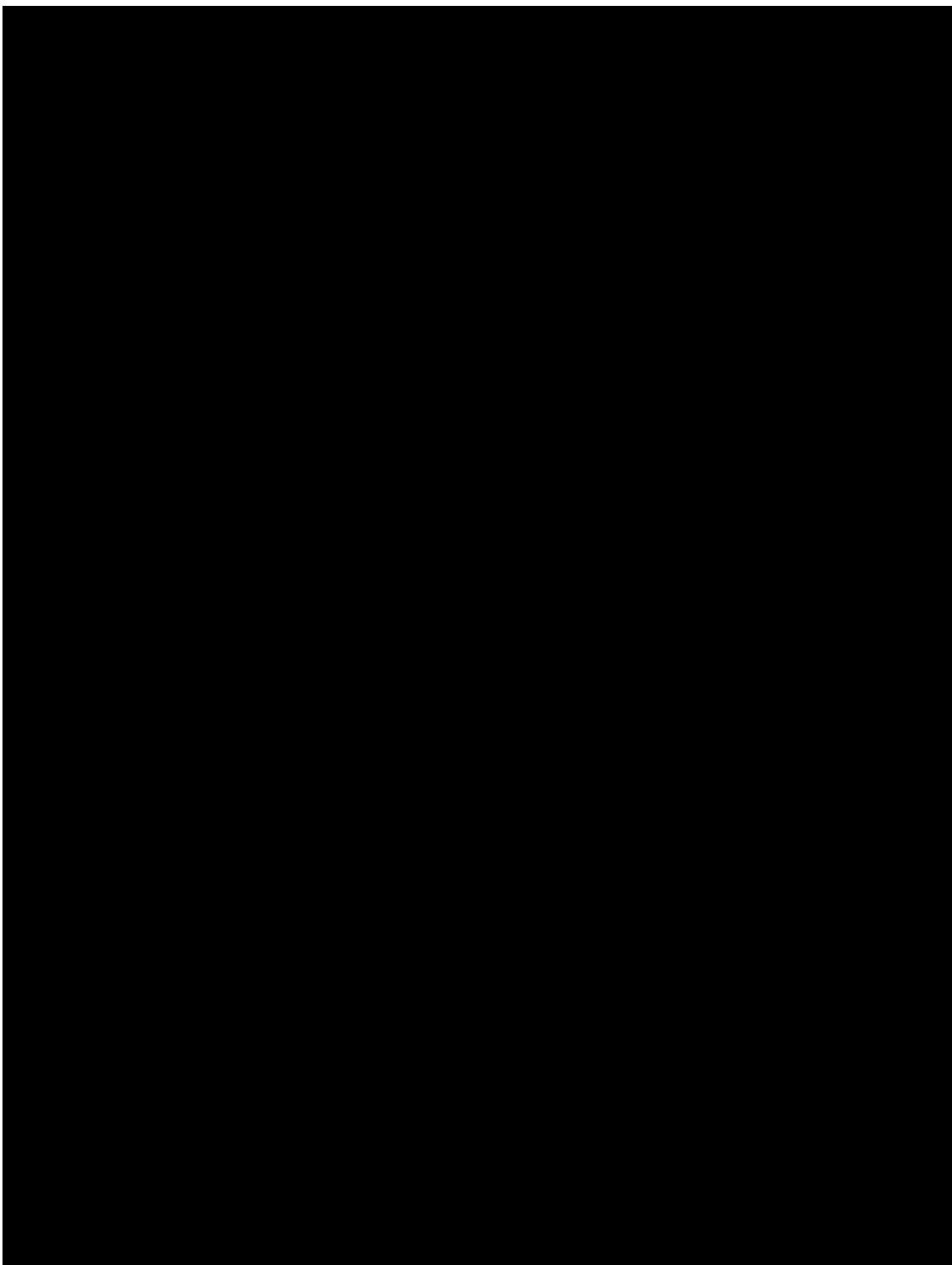
Covarrubias también produjo una gran cantidad de dibujos y bocetos ligados a Japón, mucho de los cuales ya han sido adelantados en otros apartados. Esencialmente, estos bocetos pueden dividirse en cinco grupos:

- Una serie de imágenes ligadas a la cotidianeidad japonesa, relacionadas con las fugaces paradas de Covarrubias en Japón, y que representa tipos cotidianos. Se trata de dibujos muy sencillos, a lápiz y/o a tinta, que fueron realizados en torno a 1930.
- Propaganda anti-japonesa, realizada durante la Segunda Guerra Mundial (c.1941-1945). Este grupo es muy numeroso, y como hemos visto previamente, también atañe a otros apartados.
- Retratos de celebridades. Dentro de este grupo, si excluimos a los personajes relacionados con la propaganda japonesa, encontraríamos retratos de un único personaje, seguramente realizados en la década los 1940.
- Representaciones de artes tradicionales japonesas, como el teatro o la pintura.
- Representaciones de objetos y obras de arte propios de la prehistoria y protohistoria japonesas, así como de artes “primitivas” (arte ainu), por los que Covarrubias parece haber sentido un gran interés durante los últimos años de vida del artista. Como en otros casos, resultan concretos de datar: probablemente, algunas datan de principios de la década de los 1940, cuando Covarrubias se dedica a la enseñanza de las artes primitivas del mundo, mientras que otros están realizados a mitad de la década de los 1950, seguramente en la época de interés de Covarrubias por las teorías difusionistas. La mayoría de estos dibujos son de un gran realismo, y representando objetos reales tomados de libros y fotografías, que muchas veces son indicados en la misma obra.

Como adelantábamos, dentro del primer grupo encontramos una serie de obras realizadas c. 1930, relacionadas con las experiencias de Covarrubias en Japón, ya sea mediante la copia de fotografías y postales o bien mediante la toma del natural. En ellos, Covarrubias representa diferentes tipos femeninos tradicionales –en los que presta gran atención al peinado-, así como masculinos, apareciendo estos personajes tanto vestidos a la manera tradicional como con traje occidental.



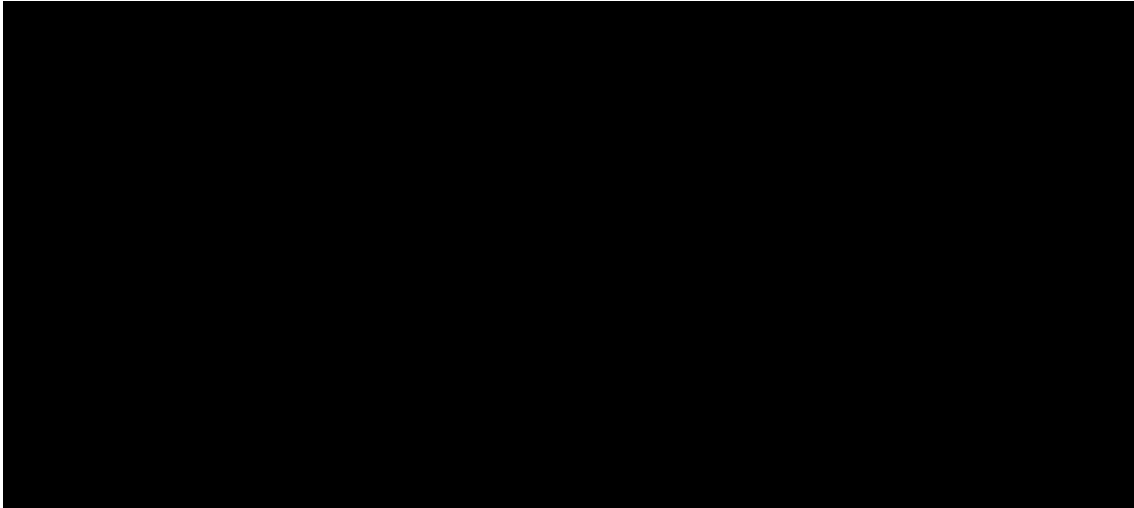
De izquierda a derecha, Sin título (c.1930). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); Sin título (c.1930). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); Sin título (c.1930). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar).



Arriba, a la izquierda, Sin título (c.1930). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c.1930). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, Sin título (c.1930). Lápiz sobre papel (AMC, n° 16628); a la derecha, Sin título (c.1930). Lápiz sobre papel (AMC, n° 16622).

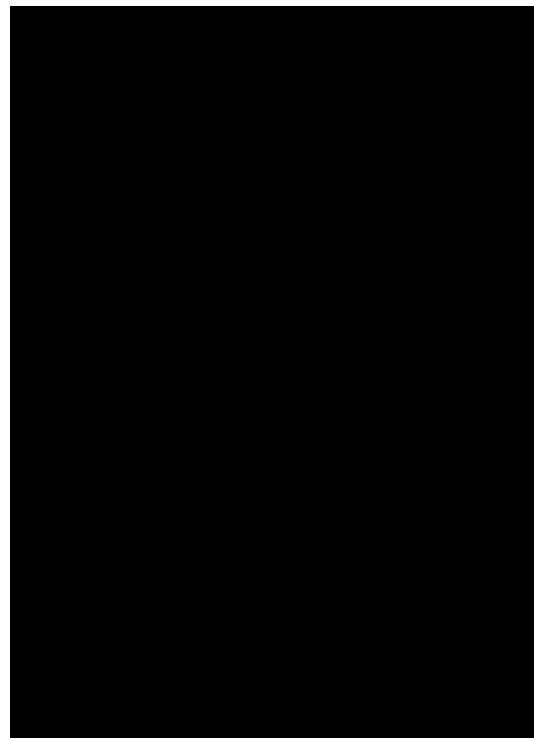
Dentro del segundo grupo, que corresponde a la propaganda anti-japonesa, encontramos numerosos ejemplos, tanto de retratos arquetípicos de personajes anónimos como de algunos personajes reales de gran celebridad. Como se ha comentado en otros apartados, Covarrubias fue uno de los muchos artistas que durante los años de la Segunda Guerra Mundial realizó materiales de tono anti-japonés, que en el caso de mexicano estaba,

además, plenamente justificado debido a su posición pro-China. Como tuvimos ocasión de ver, Covarrubias realizó ilustraciones anti-japonesas para revistas como *Fortune* o *Collier's*, que seguían las convenciones habituales de la representación peyorativa de los japoneses durante este periodo, aunque sin perder el característico sabor satírico de la obra de Covarrubias. Dentro de los personajes anónimos, Covarrubias realizó bocetos de arquetipos populares, como el aristócrata, el capitalista o el soldado.



Bocetos de tipos japoneses (AMC, n° 31085 y 31087). Uno de los bocetos sencillos que Covarrubias realizó sobre un soldado japonés (AMC, sin numerar).

En lo que se refiere a los retratos, Covarrubias realizó varias representaciones de Hirohito, el emperador japonés, que ya había aparecido en caricaturas para *Fortune* y *Collier's*. Por ejemplo, se conservan varios dibujos a tinta realizados a partir de populares fotografías publicadas en revistas como *Life*. Uno de ellos consiste en una caricatura, bastante abocetada, del emperador ataviado con la vestimenta tradicional que aparató que portó en su coronación; otro es una interpretación de las famosas fotografías –una de ellas sería portada de la revista *Life* en 1943- del Emperador a lomos de su corcel blanco Shirayuki, con el que realizó más de 300 apariciones públicas durante los años de la guerra. En la versión de Covarrubias, Shirayuki e Hirohito cabalgan ante un fondo infernal, referente al fuego de la guerra. Covarrubias utilizaría un lenguaje y estrategia muy similares en otra caricatura que realizaría de Hirohito, de la que se ignora su medio de publicación; en ella, este aparece sonriente ante un escenario de ruina –en el que una mano clama auxilio entre los escombros-, mientras que un escuadrón sobrevuela la escena.

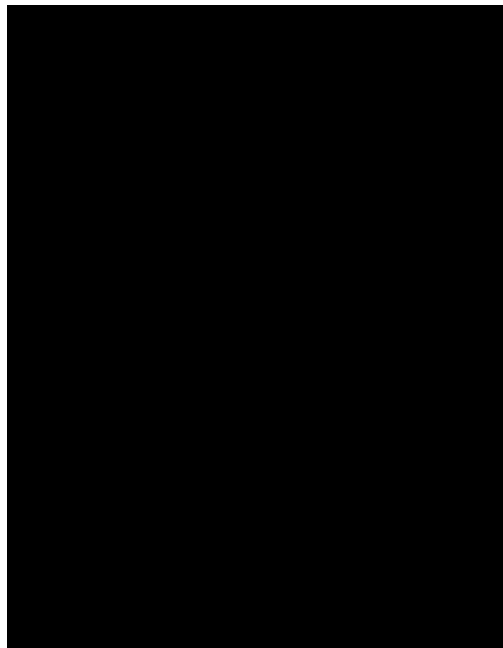


Hirohito (c. 1945). Tinta sobre papel (Colección particular).



A la izquierda, Sin título (c.1941-1945). Tinta sobre papel (Colección particular); a la derecha, Sin título (c.1941-1945). Tinta y acuarela sobre papel (Colección particular).

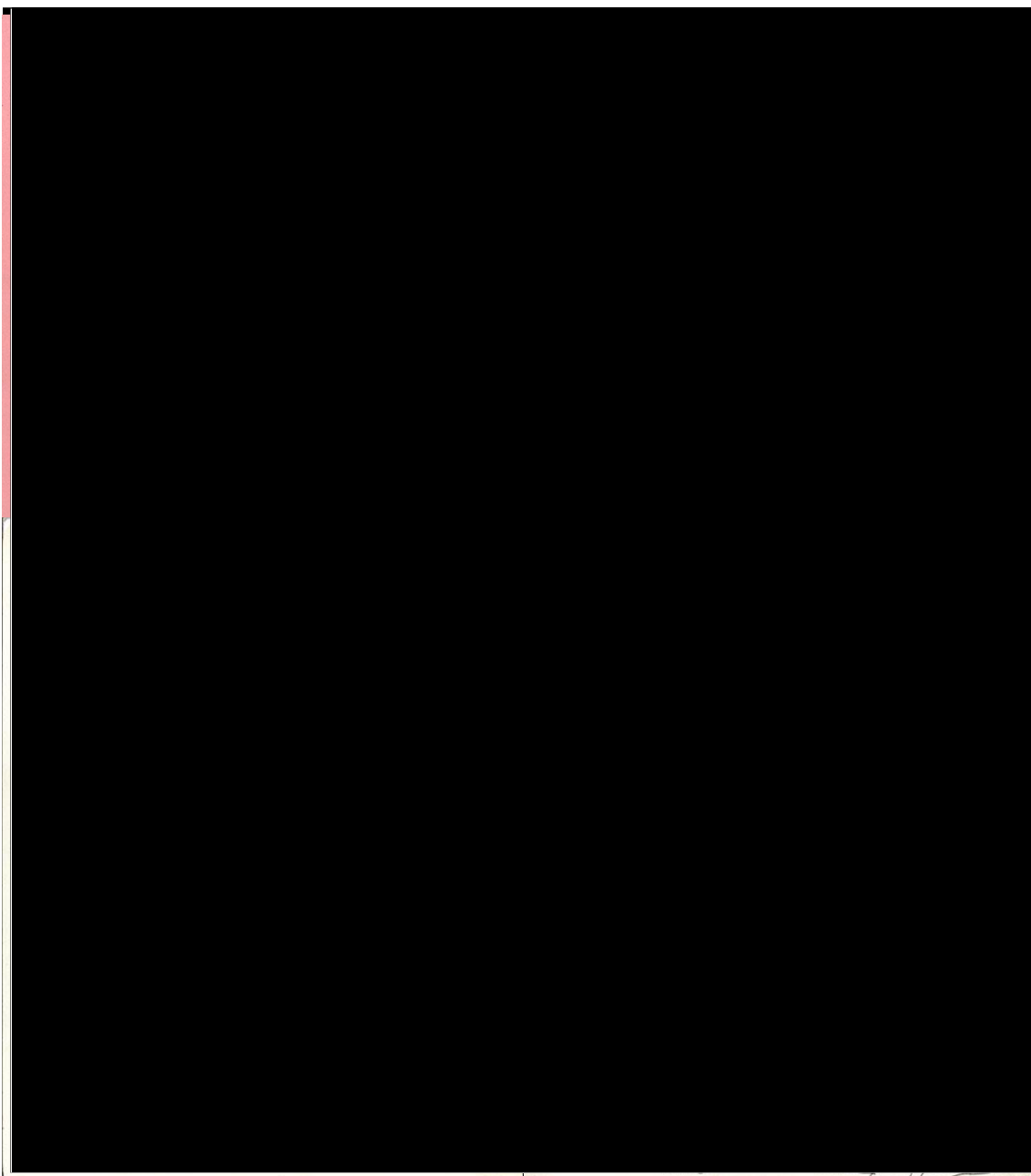
Covarrubias utiliza en estas caricaturas el mismo lenguaje y tono que repetirá en otras caricaturas políticas de líderes autoritarios de las décadas de los 1940 y 1950 como Adolf Hitler, Benito Mussolini, Francisco Franco o Juan Domingo Perón. De hecho, el mexicano realizará también varias caricaturas grupales de los líderes del Eje, en las que por parte de Japón aparecerá Hideki Tojo,¹⁰¹⁵ al que Covarrubias retrataría en varias ocasiones. En ellas, parte de un mayor realismo – muchas veces fotográfico- que el aplicado en las caricaturas de políticos norteamericanos de las décadas previas, pero incluye asimismo una mayor deformación y comentario subjetivo gracias a elementos añadidos. Además, Covarrubias también realizaría caricaturas, más abocetadas, de otros militares y políticos japoneses, como el General Sadao Araki - apartado de la escena bélica internacional tras el



Sadao Araki (c. 1941-1945). Lápiz sobre papel (AMC, n° 31086).

¹⁰¹⁵ Hideki Tōjō (1884-1948) fue un importante militar japonés, artífice de la invasión japonesa de Manchuria y muchos de los crímenes de guerra de los que se encontró culpable a Japón durante la Segunda Guerra Mundial. Entre 1941 y 1944, ocupó el cargo de Primer Ministro de Japón, convirtiendo el país en un estado policial y para-fascista; además, ostentó otros importantísimos cargos como Ministro de Asuntos Exteriores, Ministro de Educación, Ministro de la Guerra y Jefe del Estado Mayor del Ejército. Debido a las derrotas del ejército japonés en 1942 y 1943, fue obligado a dimitir de sus cargos. En Estados Unidos, buena parte de la propaganda antijaponesa cargaba habitualmente contra Tojo –y casi nunca en el Emperador-, en el que veían simbolizados todos los males y abusos del enemigo japonés; esta misma situación se repitió durante los juicios del Tribunal de Tokio, que condenaron a Tojo a la horca, recibiendo muchas de las responsabilidades que en realidad debían recaer en el Emperador.

golpe de estado militar de 1936- o el Ministro de Asuntos Exteriores Shigenori Togo.

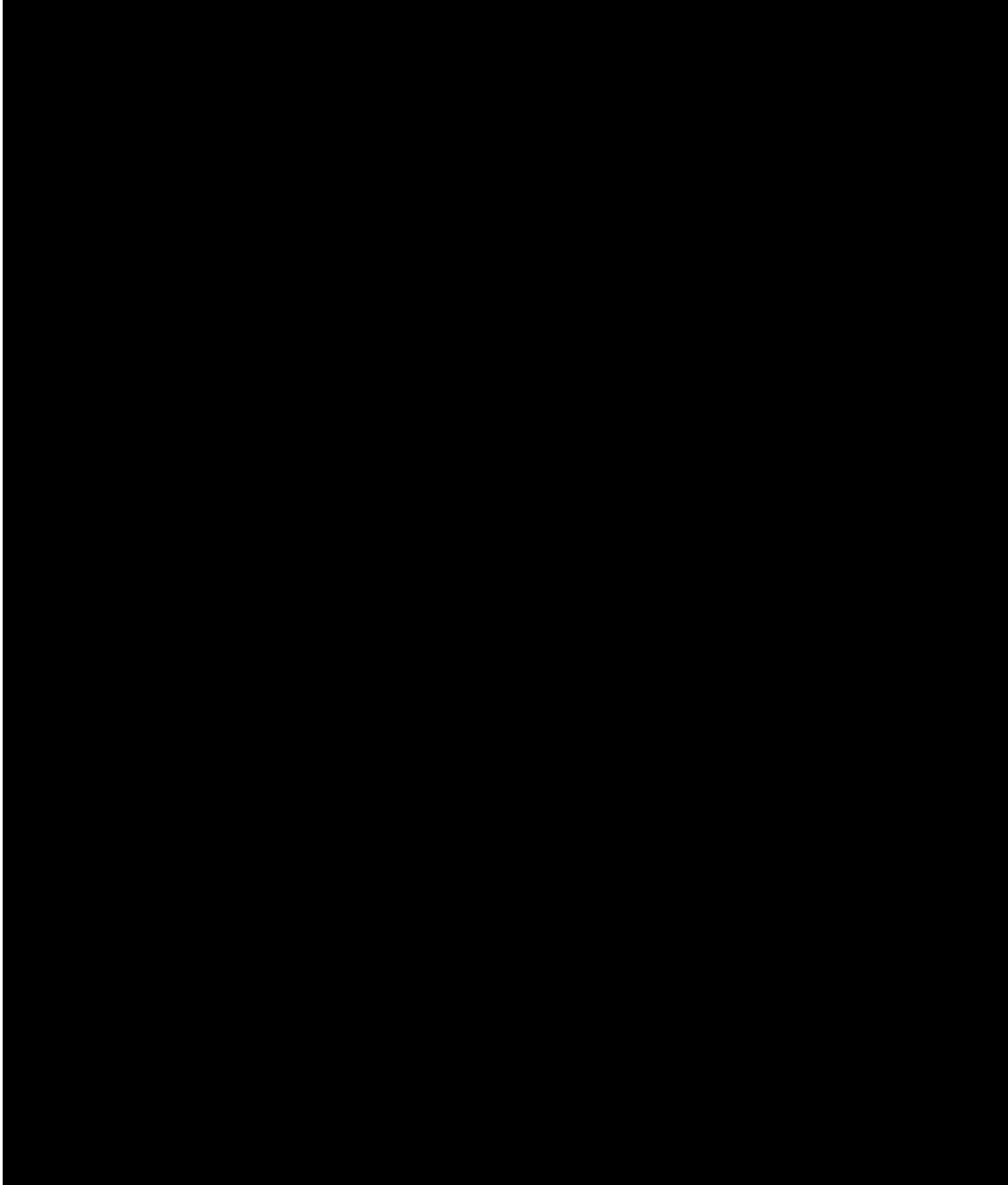


Arriba, a la izquierda, Hideki Tojo (c. 1941-1945). Lápiz sobre papel (AMC, n° 6519); en el centro, Hideki Tojo (c. 1941-1945). Lápiz sobre papel (AMC, n° 1627); a la derecha, Shigenori Togo (c. 1941-1945). Lápiz sobre papel (AMC, n° 6518). Debajo, a la izquierda, Tojo, Mussolini y Hitler (c. 1941-1945). Tinta y lápiz sobre papel (AMC, n° 6527); a la derecha, Tojo, Mussolini, Franco y Hitler (c. 1941-1945). Tinta sobre papel (AMC, n° 6526).

Dentro del tercer grupo, que corresponde a retratos de personajes famosos sin tono anti-japonés, Covarrubias realizó varios bocetos, sumamente sucintos, del artista japonés Yashuo Kuniyoshi.¹⁰¹⁶ Probablemente fueron realizados en la década de los 1940, cuando

¹⁰¹⁶ Yashuo Kuniyoshi (1893 – 1953) fue un pintor, grabador y fotógrafo japonés, que pasó casi toda su vida y realizó toda su obra en Estados Unidos. Nacido en Okayama, a los 16 años emigró a Estados Unidos para no unirse al servicio militar. Tras pasar varios años en la costa oeste, emigró a Nueva York para dedicarse a las artes. Tras estudiar durante un breve tiempo en la National Academy y la Independent School

Kuniyoshi alcanzó una gran popularidad. Es probable que Covarrubias y Kuniyoshi se conocieran personalmente, ya que frecuentaron círculos sociales comunes en Nueva York y llegaron a trabajar para algunas empresas en común.



de Nueva York, pasó a realizarlo bajo la tutela de Kenneth Hayes Miller en la Art Students League of New York. En la década de los 1920, comenzó a alcanzar el éxito dentro de la escena neoyorkina, exponiendo con artistas de la talla de Edward Hopper, Reginald, Marsh o Georgia O'Keeffe. En 1928 realizó un viaje a París que influiría en su pintura y en la década de los 1930, su peculiar estilo que combinaba la pintura popular americana, algunas temáticas japonesas y el estilo contemporáneo francés le hicieron uno de los artistas figurativos más reconocidos de la escena neoyorkina. En 1930, se construyó una casa-estudio en Woodstock, en donde sería parte de la comunidad artística hasta el final de sus días. Pero, al producirse el ataque japonés a Pearl Harbor, Kuniyoshi, como muchos otros japoneses, fue declarado "alien enemy", logrando solo evitar el internamiento al realizar obra para la Oficina de Información de Guerra. En 1948, se convertiría en el primer artista vivo en disfrutar de una exposición retrospectiva en el Whitney Museum.

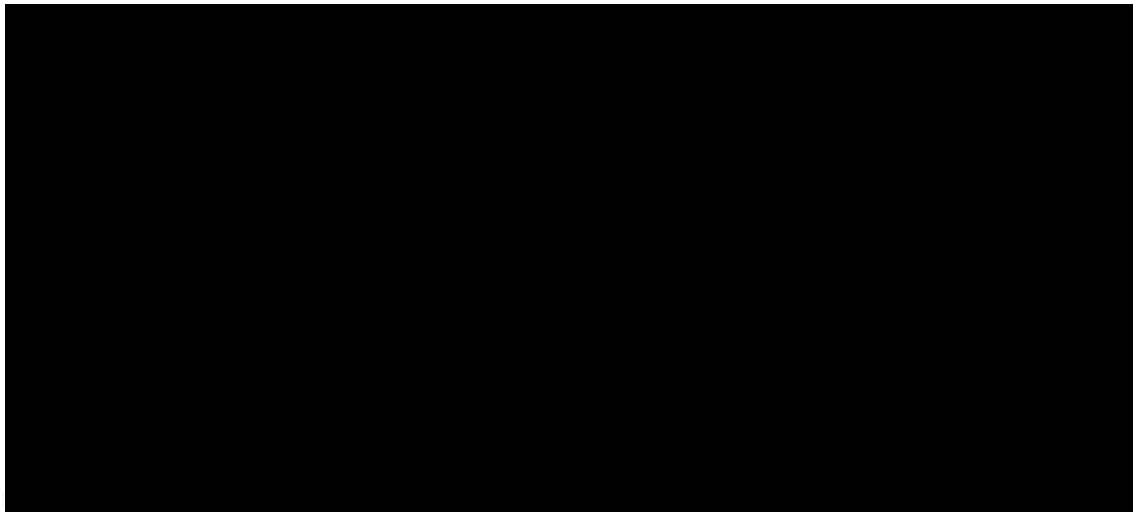
Arriba, por ambas caras, Sin título (c. 1945). Lápiz sobre papel (AMC, nº 5908); debajo, por ambas caras, Sin título (c. 1945). Lápiz sobre papel (AMC, nº 16919).

Existe también un grupo de bocetos ligados a algunas de las artes tradicionales de Japón, como la pintura y el teatro, mucho más complicados de datar en el tiempo, aunque son indudablemente posteriores a la fecha de 1930 y seguramente sean obra de un Covarrubias ya maduro. Un primer grupo lo conforman una serie de esquemáticos bocetos, que parecen ser interpretaciones bastante libres de escenas de acción del gran actor de kabuki Ichikawa Danjuro IX,¹⁰¹⁷ realizadas a partir de fotografías y postales, como las que se conservan



Fotografías de Ichikawa Danjuro IX conservadas en el AMC (AMC, sin numerar).

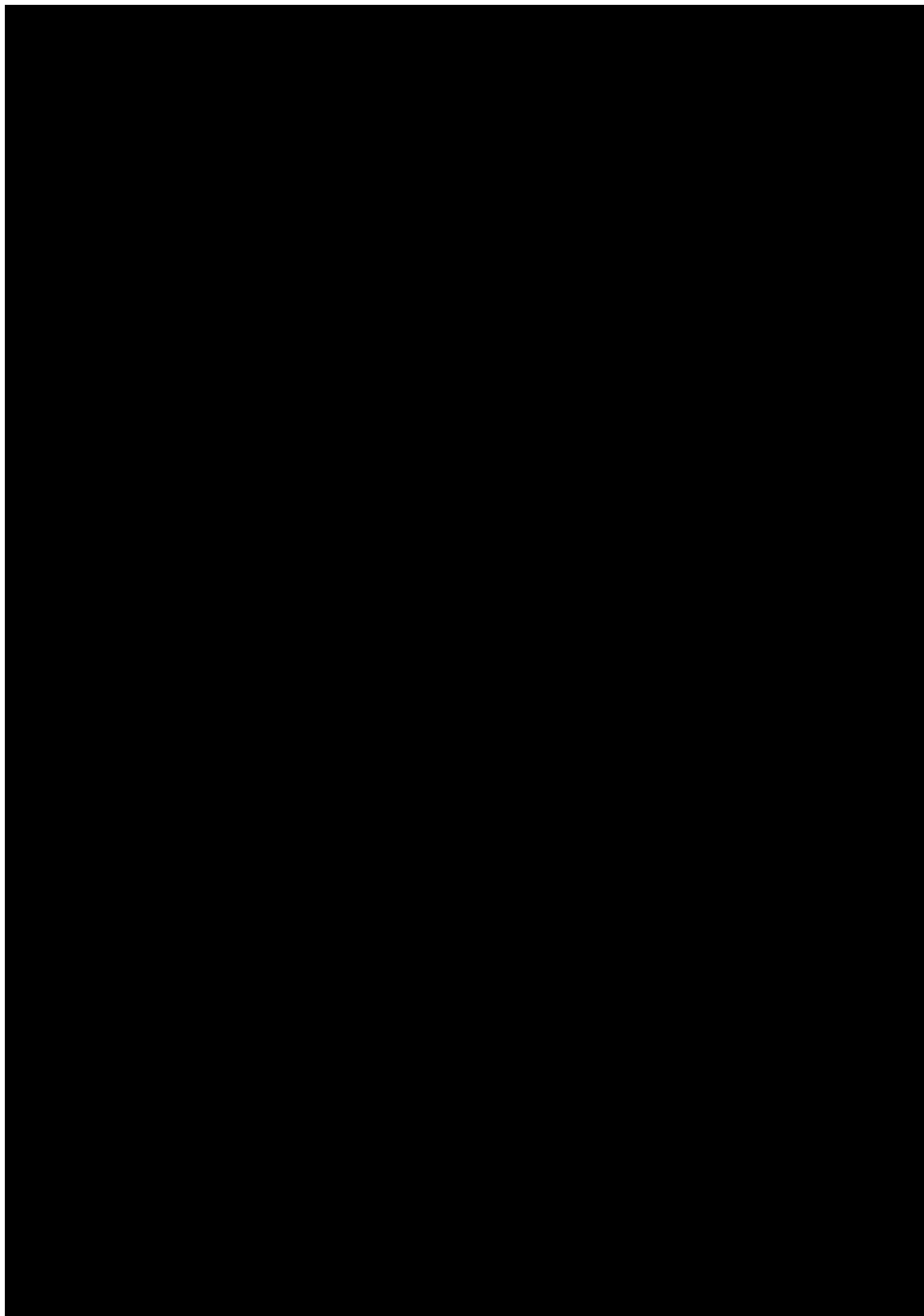
en el AMC, en los que Covarrubias representó al actor con diferentes grados de realismo, y en diferentes actitudes. Además, existen un par de bocetos en los que Covarrubias copia pintura tradicional japonesa, aunque para ello elige sujetos de marcado tono humorístico. Así, encontramos un boceto en el que aparecen un *oni* y un *yokai*, que probablemente hayan sido tomados de una pintura o grabado del “Desfile de los cien seres fantásticos”, cuya plástica concuerda con la de Kawanabe Kyōsai. Además, Covarrubias traslada también una escena meditativa protagonizada por Daruma o Bodhidharma.¹⁰¹⁸



A la izquierda, Sin título (c. 1930-1955). Tinta sobre papel (AMC, nº 8437); a la derecha, Sin título (c. 1930-1955). Tinta y acuarela sobre papel (AMC, sin numerar).

¹⁰¹⁷ Ichikawa Danjūrō IX (1838 - 1903) fue uno de los más famosos actores de kabuki del Periodo Meiji, heredero de una larga línea de actores del mismo nombre que se remontaba a los inicios del Periodo Edo.

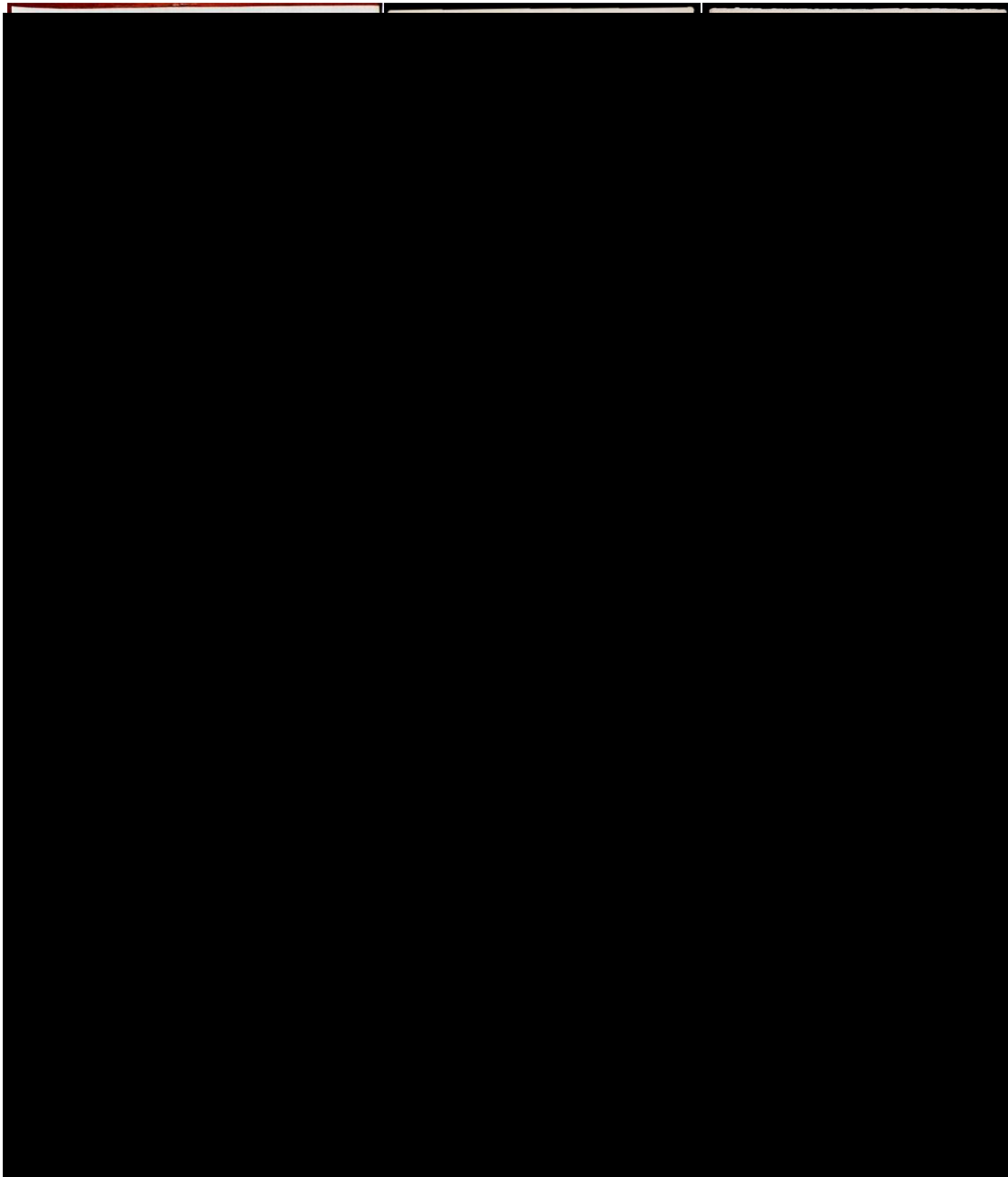
¹⁰¹⁸ Bodhidharma (Daruma en su forma japonesa) es un legendario monje de origen indio del siglo VI d.C., al que se considera el fundador del budismo Chán / Zen. Por ello, es muy venerado en Japón y es una figura frecuente tanto en la pintura en las artes gráficas como en el folklore popular.



Arriba, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 1626); a la derecha, Sin título (c. 1930-1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 16654). Debajo, a la izquierda, Sin título (c. 1930-1955). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c. 1930-1955). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar).

Por último, encontramos una serie de bocetos con representaciones de objetos y obras de arte de la prehistoria y protohistoria japonesas (especialmente, de los periodos Jomon,

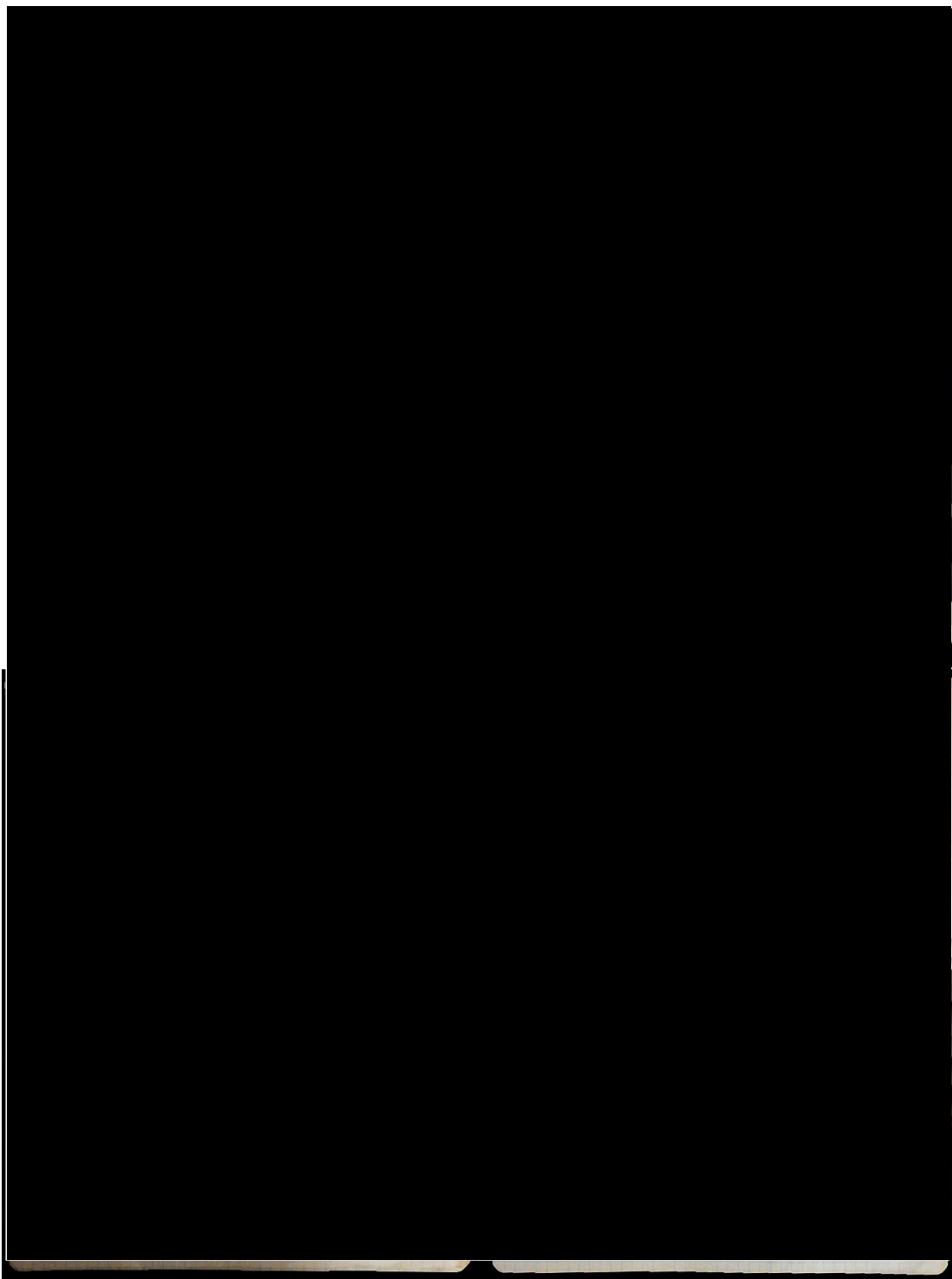
Yayoi y Yamato), por los que Covarrubias parece haber sentido un gran interés durante sus últimos años. Como avanzábamos, aunque ya desde principios de la década de 1940 se evidencia en Covarrubias un profundo interés por las artes primitivas y prehistóricas del mundo, seguramente, estos bocetos estén realizados a mitad de la década de los 1950, coincidiendo la época de interés de Covarrubias por las teorías difusionistas.¹⁰¹⁹



Arriba, a la izquierda, Sin título (c. 1940-1955). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar); en el centro, Sin título (c. 1940-1955). Tinta sobre papel (AMC, n° 1639); a la derecha. Sin título (c. 1940-1955). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, Sin título (c. 1940-1955). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar); a la derecha, Sin título (c. 1940-1955). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, sin numerar).

¹⁰¹⁹ En posible que algunas de estas analogías fueran material preparatorio para el libro sobre el arte de América del Sur que quedó inconcluso con la muerte de Covarrubias, ya que, como a muchos otros estudiosos del momento, a este le sorprendió la temprana aparición de la cerámica figurativa en Japón, caso que era comparado con el de la cerámica Valdivia.

La mayoría de estos dibujos son de un gran realismo, y representando objetos reales tomados de libros y fotografías, que muchas veces son indicados en la misma obra.¹⁰²⁰



Arriba, a la izquierda, Sin título (c. 1955). Lápiz sobre papel (AMC, n° 16640); a la derecha, Sin título (c. 1955). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar). Debajo, a la izquierda, Sin título (c. 1955). Lápiz y tinta sobre papel (AMC, COMPLE); a la derecha, Sin título (c. 1955). Lápiz sobre papel (AMC, sin numerar).

¹⁰²⁰ Destacan las referencias a Kraus, Bertram S. “An Outline of Japan's Prehistoric Cultures”, *Memoirs of the Society for American Archaeology*, n° 9, 1953, pp. 12-16 –esquema general que siguió Covarrubias- y Munro, Neil G. *Prehistoric Japan*. Yokohama, 1911. –que el artista llegó a copiar casi por completo.

5. MIGUEL COVARRUBIAS, DIFUSOR DE FORMAS Y CONTENIDOS

Miguel Covarrubias fue un artista, antropólogo y etnógrafo de notorias capacidades creativas e intelectuales, que se perfiló como autor de máxima categoría en varios géneros y disciplinas, por lo que, consecuentemente, su vida y su obra generaron una larga estela de influencia, tanto en el campo meramente artístico como en el mundo científico e intelectual.

Si bien no es nuestro objetivo señalar todos aquellos campos en los que la influencia de Covarrubias resultaría relevante y ostensible, si nos parece adecuado, sugiriendo así una posible vía de investigación para futuros académicos, señalar algunas de las principales influencias de Covarrubias en los campos geo-temáticos en los que se concentra esta tesis, como es el conjunto del marco Asia-Pacífico. Grosso modo, estas influencias de Covarrubias se aprecian en dos ámbitos principales: el meramente artístico (en el que se aprecian influencias tanto de carácter temático como formal) y el ámbito científico-intelectual, este mucho más complejo de definir, en el que discutiremos las aportaciones de Covarrubias en el marco científico (antropológico, etnográfico, museográfico y docente) así como intelectual (difusor y gestor cultural, a la par que ocasional ideólogo y propagandista). Si bien algunos de estos aspectos han sido comentados en algunos títulos de la bibliografía preexistente, no existe ningún trabajo que abarque estas influencias con la profundidad ni contundencia que creemos necesaria.

Covarrubias, difusor de estilos y temáticas

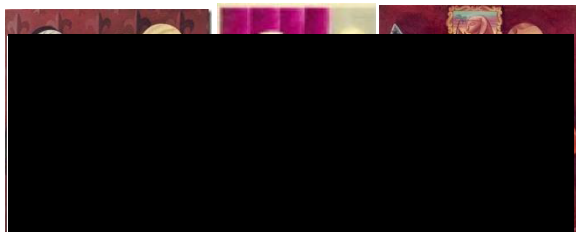
Resulta innegable afirmar que, dentro de un ámbito formal y temático, Covarrubias resultó, y todavía resulta, una influencia capital en disciplinas como la caricatura, la ilustración o la cartografía; esta es fácilmente perceptible en artistas que le fueron contemporáneos, como Matías Santoyo,¹⁰⁹¹ T. Hee,¹⁰⁹² su hermano Luis Covarrubias¹⁰⁹³

¹⁰⁹¹ Matías Santoyo Peña (1905-1975) fue un ilustrador, caricaturista, ocasional muralista, actor y representante de artistas. Nacido en el estado de Michoacán, pronto se traslada a la Ciudad de México, donde realiza estudios de Medicina y comienza su carrera en Los Monotes, en donde conoce a buena parte de la vanguardia artística e intelectual. Pensionado, en 1926 viaja a Nueva York, en donde cosecha fama como caricaturista de celebridades junto al escultor Luis Hidalgo, adoptando el pseudónimo de "SANTOYO". En 1927 regresa a la Ciudad de México donde comienza una relación amorosa con la célebre Nahui Olin, y se interesa con ella por el mundo del cine, por lo que intentan probar suerte en Hollywood. De vuelta en México, Santoyo se dedica a la caricatura y al muralismo, y obtiene algunos papeles principales en películas de la década de los 1930.

¹⁰⁹² "T." (Thornton) Hee fue el pseudónimo del animador, dibujante, guionista director y docente estadounidense Alex Campbell (1911-1988), que durante las décadas central del siglo trabajó para algunos de los más importantes estudios de animación, como Leon Schlesinger Productions (1935-1936), The Walt Disney Company (1937 -1946, 1958-1961), United Productions of America (1951- 1958) y Terrytoons (1961-1963). Además, fue uno de los fundadores del programa de animación de personajes del California Institute of the Arts.

¹⁰⁹³ Luis Covarrubias Duclaud (1919-1987), uno de los hermanos pequeños de Miguel, se formó como químico-biólogo, pero fruto de la colaboración con este en algunos murales, acabó por decantarse por la carrera artística, centrándose en la etnografía y el muralismo didáctico. Además de realizar murales para varios hoteles y edificios de diferentes estados de la República Mexicana, entre los que sobresalen los catorce murales del Museo Nacional de Antropología (1962-1964), también realizó varios estudios

o incluso Al Hirschfeld –cuya relación discutiremos a continuación-, o incluso en artistas contemporáneos, como Andrea Blasich,¹⁰⁹⁴ que señalan a Covarrubias como una importante influencia en el inicio de sus carreras.



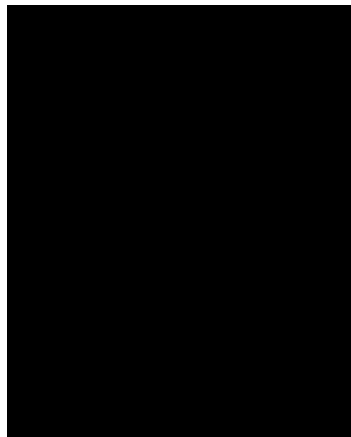
A la izquierda y a la derecha, ilustraciones de Impossible Interviews de Covarrubias en las que aparecen Mae West y Greta Garbo; en el centro, versión de T. Hee con West y Garbo.

No obstante, si nos ceñimos al ámbito asiático-pacífico que se examina en esta tesis, los ámbitos de influencia son más fácilmente localizables y analizables. Como en otros ámbitos de la vida de Covarrubias, en este

campo sus aportaciones pueden dividirse, esencialmente, en torno a tres ámbitos geográficos específicos como pueden ser Indonesia (y, más específicamente, Bali), China y los llamados Mares del Sur, y afectan a ámbitos tan diferentes como la caricatura, la ilustración de libros y publicidad o la cartografía. Además, resulta particularmente interesante señalar cómo Covarrubias se convirtió en una referencia puntera para la producción iconográfica –estilística y temática- sobre determinados lugares no solo en el ámbito norteamericano, sino, incluso, en la propia China e Indonesia, además de convertirse en una de las referencias visuales por excelencia de lo que Sven Kirsten definiría como el “Polynesian Pop” y que vendría a conformar buena parte de la importante cultura *tiki* de mediados del siglo XX.

Covarrubias y sus obras de temática balinesa –tanto las pinturas y dibujos como, especialmente, *Island of Bali-*, alcanzaron un gran renombre y fomentaron una “balimanía” que se extendió a ámbitos que exceden el exclusivamente artístico. Por ello fueron muchos los artistas de todo tipo que encontraron en Covarrubias un potente e inevitable referente temático e iconográfico en torno a la indonesia isla de Bali. Así, fueron muchos los libros que copiaron la estructura, e incluso algunas de las ilustraciones, del libro de Covarrubias

Escultura de Andrea Blasich que imita uno de los animales de Covarrubias en e mural La fauna y la flora.

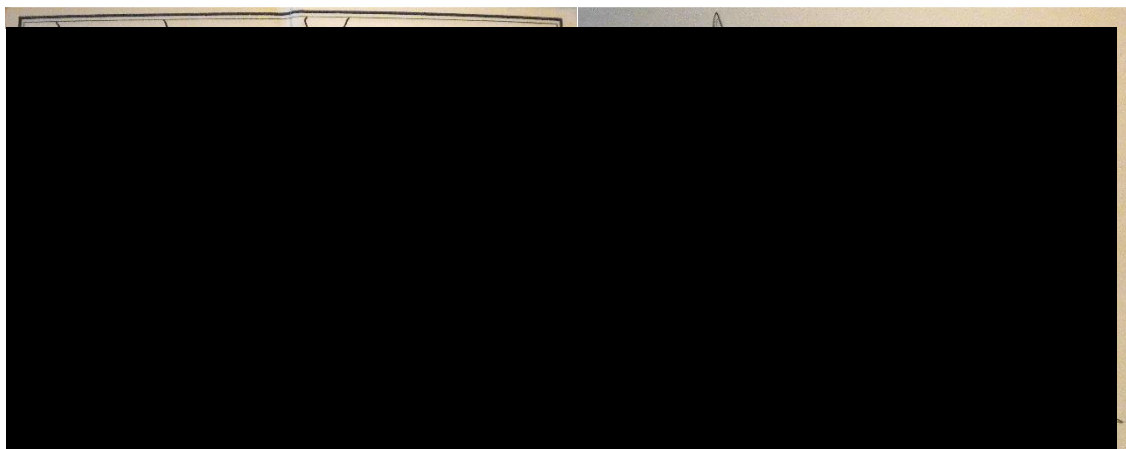


Mujer balinesa en la playa (c. 1937-1950), de Acee Blue Eagle.

ilustrados de carácter etnográfico -*Artesanías mexicanas* (1964), *Trajes indígenas mexicanos* (1964) y *Danzas Indígenas de México* (1965)-.

¹⁰⁹⁴ Andrea Blasich es un escultor e ilustrador residente en California, especializado en escultura para animación. Tras graduarse en la Academia de Bellas Artes de Brera de Milán y trabajar en Londres, Milán y Múnich, en 1997 se trasladó a Estados Unidos para trabajar como escultor para DreamWorks Animation. A partir de este momento trabajó para algunos de los estudios más importantes como –además del propio DreamWorks-, Blusky, Pixar, Lucas Film, Cinderbitter y Disney, además de colaborar en varios videojuegos y numerosas exposiciones.

para Knopf (entre otros, *Bonheur à Bali*¹⁰⁹⁵ o *Bali*)¹⁰⁹⁶ e incluso algunos autores centrados en otros ámbitos temáticos, como es el caso Acee Blue Eagle,¹⁰⁹⁷ que realizaron obra de temática balinesa claramente inspirada por la del Chamaco Covarrubias. Un ejemplo es esta *Mujer balinesa en la playa* (c. 1937-1950), que copia varias de las obras del mexicano.



A la izquierda, ilustración de *Bonheur à Bali, l'île des tabous* (1953); a la derecha, ilustración de *Bali* (1969), por Josephine Mayo.

No obstante, el caso más relevante es el del afamado caricaturista Al Hirschfeld (1903-2003), cuya fama alcanzada en los años posteriores a la muerte de Covarrubias debería hacerle carecer de cualquier presentación, pero es necesario, al menos, esbozar, la relevancia que Covarrubias y sus incursiones balinesas tendrían tanto en la vida como en la obra de Hirschfeld. Buenos amigos e incluso, a mediados de la década de los 1920, compañeros de un estudio artístico situado en la Calle 42,¹⁰⁹⁸ Hirschfeld viajó por vez primera a Bali en 1932 por recomendación expresa de Covarrubias y tras que un Tahití sobresaturado por el turismo le decepcionase.

Hirschfeld y su esposa llegaron a Bali tras la partida de los Covarrubias, lo que les permitió alquilar la misma casa que estos habían ocupado y contratar el mismo servicio doméstico. Durante los once meses que los Hirschfeld pasaron en la isla, Al salió a recorrerla en bicicleta y descubrió que Covarrubias tenía razón en su fascinación por la isla; coincidieron también con la visita de Charles Chaplin a la isla, muy comentada en

¹⁰⁹⁵ Chegaray, Jaques. *Bonheur à Bali, île des tabous*. París. Amiot Dumont, 1953.

¹⁰⁹⁶ McKie, Ronald. *Bali*. Sídney, Angus & Robertson, 1969. Con ilustraciones de Josephine Mayo.

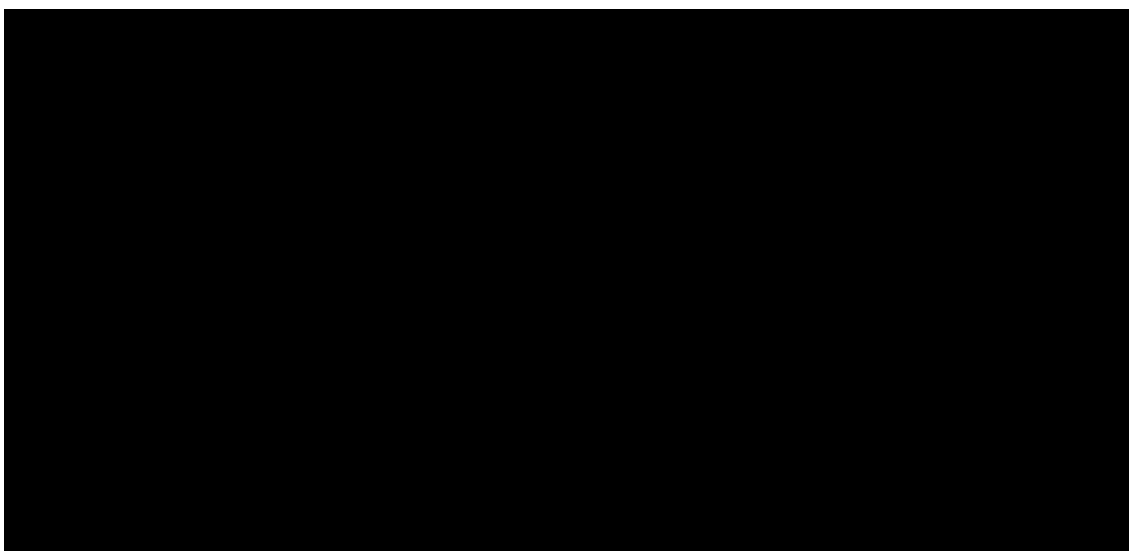
¹⁰⁹⁷ Acee Blue Eagle (1907 –1959), nacido como Alex C. McIntosh, fue un artista, docente y bailarín estadounidense de origen muscogui –creek, que se convirtió en un conocido muralista del Federal Art Project durante la década de los 1930. Realizó numerosos e importantes murales en el estado de Oklahoma, además de convertirse en docente y conferencias de arte nativo americano. Durante la década de los 1940 estuvo brevemente casado con una importante bailarina y actriz javanesa, conocida como Devi Dja (1914-1989), que había aparecido en varias producciones de Hollywood, lo que seguramente inspiraría estas obras de temática balinesa. Para más información, véase Elder, Tamara Liegerot. *Lumhee Holot-tee: The Art and Life of Acee Blue Eagle*. Edmond, Medicine Wheel Press, 2006.

¹⁰⁹⁸ Williams recogería algunos de los datos de la relación entre Covarrubias y Hirschfeld. Según Hirschfeld relató a Williams, Covarrubias fue una gran influencia para este, ya que por aquel momento era más pintor y escultor, y quedó muy fascinado por su manejo de la línea. Además, también comentaba que Covarrubias pasaba muy poco tiempo dibujando en el estudio, ya que prefería estar donde sucedía la acción. Hirschfeld y Covarrubias pasarían mucho tiempo en los clubes del jazz del Harlem, y fruto de este se producirían algunas de las obras más interesantes de ambos artistas. Williams, Adriana. *Covarrubias*. Austin, University of Texas Press, 1994, pp. 36-37.

los medios internacionales. Pero también fue en Bali en donde Hirschfeld se convirtió, por única vez en su carrera, en pintor de caballete, realizando una serie de acuarelas de escenas tropicales; tras regresar de Bali, no volvería a sentir interés por la acuarela o el óleo.

No obstante, fue el arte balinés y su uso de la luz y la línea lo que marcó un punto de inflexión definitivo en la obra de Hirschfeld. El artista explicaría la importancia de su estancia en los siguientes términos:

En el momento en el que llegué al pueblo de Den Pasar, supe que mi vida nunca volvería a ser la misma. El sol balinés parecía blanquear todo el color, dejando todo en una línea pura. La gente se convertía en dibujos lineales andantes. Creo que no es accidental que una rica y suntuosa pintura florezca en la niebla de Europa, mientras que el arte gráfico, desde Egipto hasta la India pasando por Persia y todas las islas del Pacífico esté influido por el sol. Fue en Bali donde mi atracción floreció en una duradera historia de amor con la línea.¹⁰⁹⁹

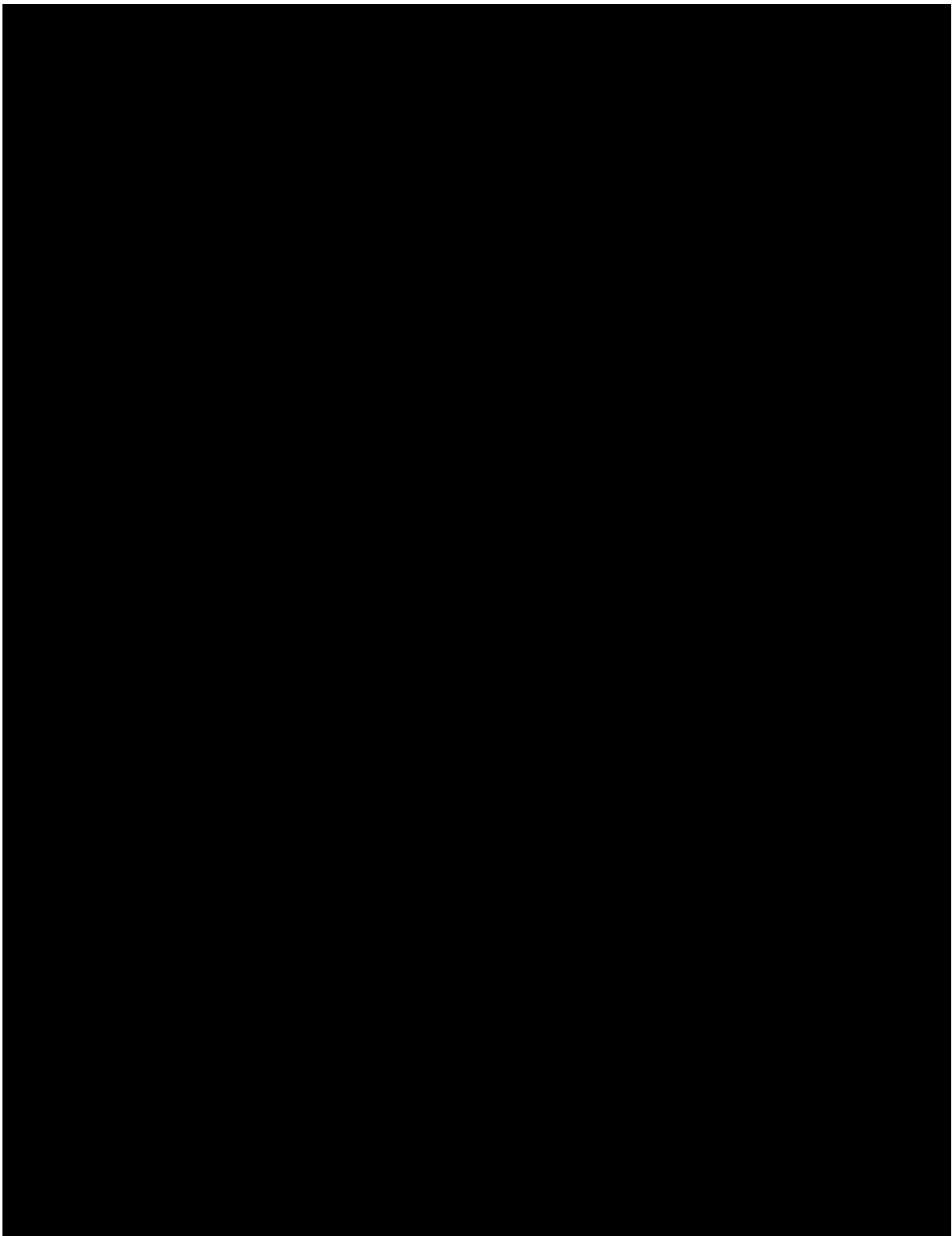


A la izquierda, Bali (c. 1932). Acuarela sobre papel (antigua Colección Hirschfeld); a la derecha, Bali (c. 1932). Acuarela sobre papel (antigua Colección Hirschfeld)

Fruto de este amor por la línea, Hirschfeld produciría toda una serie de ilustraciones de diferentes tipos de bailarines balineses (algunas de las cuales sería publicadas, años más tarde, en el libro *Harlem As Seen By Hirschfeld*),¹¹⁰⁰ que no solo demuestran una gran influencia de la concepción lineal del arte balinés, sino de la obra misma de Covarrubias, como es perceptible en la gestualidad, expresión e incluso concepción espacial de las mismas.

¹⁰⁹⁹ "By the time I reached the village of Den Pasar I knew that my life would never again be the same. The Balinese sun seemed to bleach out all color, leaving everything in pure line. The people became line drawings walking around. I think it no accident that rich, lush painting flourishes in the fog of Europe, while graphic art from Egypt across Persia to India and all the way to the Pacific Islands is influenced by the sun. It was in Bali that my attraction blossomed into an enduring love affair with line." Hirschfeld, Al. *The World of Hirschfeld*. Nueva York, H.N. Abrams, 1969.

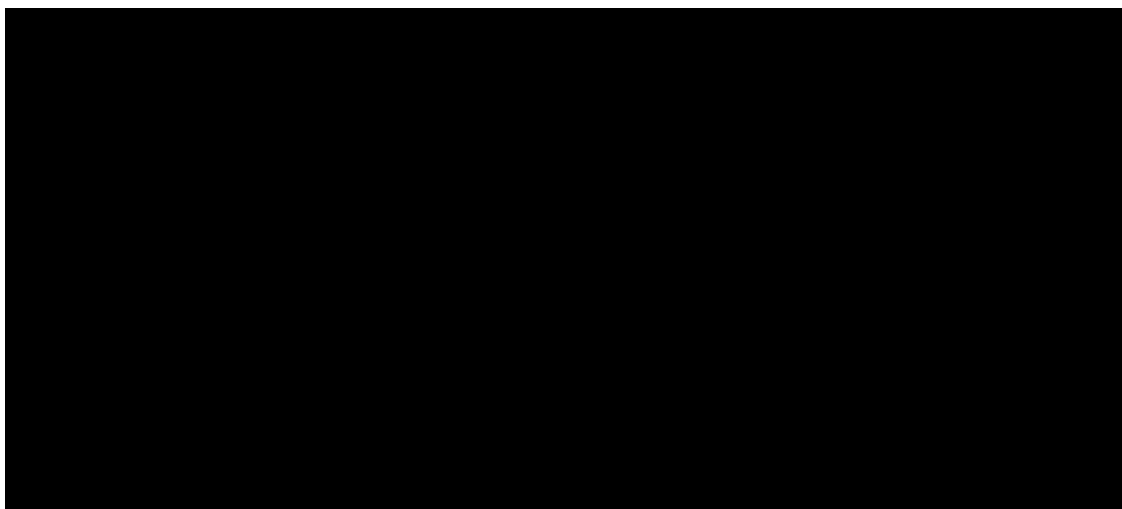
¹¹⁰⁰ Hirschfeld, Al. *Harlem As Seen By Hirschfeld*. Nueva York, Hyperion Press, 1941.



Arriba, a la izquierda, Baris Dancer (1932-1941). Impresión fotomecánica (Harlem As Seen By Hirschfeld, op. cit.); a la derecha, Djanger (1932-1941). Impresión fotomecánica (Harlem As Seen By Hirschfeld, op. cit.). Debajo, a la izquierda, Kriss Dancer (1932-1941). Impresión fotomecánica (Harlem As Seen By Hirschfeld, op. cit.); a la derecha, Le Gong (1932-1941). Impresión fotomecánica (Harlem As Seen By Hirschfeld, op. cit.)

Pero Covarrubias también llegaría a influir en la obra de muchos pintores que tuvieron en Bali su centro de operaciones, tratándose tanto de artistas locales como de visitantes extranjeros. Como comentamos en un capítulo anterior, durante su estancia Balinesa,

Covarrubias fue invitado por Walter Spies a impartir clases a los artistas de la iniciativa colectiva Pita Maha;¹¹⁰¹ de entre aquellos que recibieron lecciones de Covarrubias, destacan artistas muy relevantes para la historia del arte balinés, como I Gusti Nyoman Lempad o Anak Agung Gedé Sobrat.¹¹⁰² Como ya destacó Yu-chee Chong, Covarrubias llegó a Bali en un momento en el que se produjo una gran renovación en los diferentes campos artísticos, fruto del contacto y presencia de algunos artistas extranjeros, así como de una nueva situación socio-económica derivada del auge del turismo,¹¹⁰³ pero su estancia fue breve y no tuvo la ocasión de ser imitada en este momento.



A la izquierda, The flute player by the pond, de Auke Sonnega; en el centro, Bali woman, de Auke Sonnega; a la derecha, Two women, de Hans Snel.

No obstante, años más tarde, la influencia de Covarrubias sería perceptible en la obra de artistas como I Rudin –un pintor de la Escuela de Sanur- o de los holandeses Auke Sonnega¹¹⁰⁴ y Hans Snel.¹¹⁰⁵ Mientras que Sonnega produjo mucha obra de corte realista

¹¹⁰¹ El Pita Maha (literalmente, “el gran espíritu”) fue una ambiciosa iniciativa cultural llevada a cabo por Walter Spies y Rudolph Bonnet entre 1934 y 1942, bajo el auspicio del príncipe I Cokorde Gede Agung Sukawati, en Ubud. Constituyó la primera cooperativa de pintores balineses, destinada tanto al mantenimiento del arte tradicional de la isla como a la renovación y actualización del mismo y de su difusión más allá de las fronteras locales; dentro de la misma, destacaron artistas como I Wayan Ayun, I Nyoman Cokot, I Doyotan, Ida Bagus Ketut Gelodog, I Geremboeang, Ida Bagus Ktut, I Gusti Nyoman Lempad, Ida Bagus Njana, I Patere, I Rangkus, I Ktut Rodja o Anak Agung Gede Sobrat.

¹¹⁰² Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 67.

¹¹⁰³ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee. *Covarrubias in Bali*. Singapur, Editions Didier Millet, 2006, p. 54.

¹¹⁰⁴ *Miguel Covarrubias and Bali*. Den Pasar, Museum Pasifika, 2013, p. 95. Auke Cornelis Sonnega (1910-1963) fue un pintor holandés que residió en Indonesia. Tras graduarse en la Academia de Arte de Utrecht, trabajaría como diseñador textil y en 1930 viajaría a Batavia para unirse a su hermana, que allí residía. Tras visitar varias veces Bali durante este periodo, se trasladó definitivamente a Indonesia en 1935. Durante la Segunda Guerra Mundial fue encarcelado en un campo de concentración por los japoneses y, tras la Guerra, se instaló definitivamente en Bali, en donde ocuparía el antiguo estudio de Rudolf Bonnet. Educado en una familia seguidora de la Teosofía, y muy influido por la obra tanto de Covarrubias como por la de Walter Spies, su obra adoptaría un tono más misticista y espiritual a partir de su encuentro con el lingüista Husein Rofé en 1951. Aunque fue poco conocido durante su estancia balinesa, fruto de la misma llegó a la isla Arie Smit, quien generaría una importante renovación cultural en la isla durante las décadas siguientes. La experiencia balinesa de Sonnega terminaría cuando en 1958, el gobierno de Sukarno hizo a los residentes holandeses elegir entre adoptar la ciudadanía indonesia o mantener la holandesa y abandonar el país. Sonnega fallecería en La Haya en 1963.

¹¹⁰⁵ *Miguel Covarrubias and Bali, op. cit.*, p. 97. Hans Snel (125-1998) fue un pintor holandés que llegó a Indonesia en 1946 como soldado, para luchar contra los indonesios en la Guerra de Independencia, pero

impregnada de un importante misticismo, son sus piezas más sintéticas las que acusan una mayor influencia formal de la obra de Covarrubias, como sucede en algunas de las piezas de apariencia más geométrica de Snel.

La influencia de la obra de temática china de Covarrubias fue asimismo importante y fácilmente constatable. En este caso, el fenómeno de la influencia y difusión de la obra de Covarrubias es particularmente interesante porque no afectó –o, al menos, de manera importante– la obra de artistas occidentales sobre China, sino que fueron los mismos artistas chinos y sinoamericanos los que adoptaron su lenguaje y soluciones formales.

Dentro del primer caso, que ha sido ya recogido por estudiosos del arte chino del periodo de entreguerras como Sullivan, Hung Crespi o Bevan,¹¹⁰⁶ debemos destacar la influencia de Covarrubias en algunos de los artistas que protagonizaron la vanguardia artística shanghaiana del momento; con algunos de ellos, como los hermanos Zhang o Ye Qianyu, Covarrubias entablaría amistad gracias a Sinmay Zaw y llegarían a realizar juntos un viaje turístico-culinario, como hemos destacado en un capítulo anterior.

Desde mediados de la década de 1920 y hasta la invasión japonesa, existió en Shanghái una importante escuela artística que renovó por completo las artes gráficas chinas gracias a una declarada influencia de las vanguardias occidentales. Artistas algo más clásicos como Goya o Daumier, y otros más contemporáneos como George Grosz, David Low, Paolo Garretto o el propio Covarrubias,¹¹⁰⁷ poblaban las páginas de las mejores revistas artísticas y literarias de Shanghái. Sus trabajos eran, a menudo, adaptados a los gustos y funcionalidades de la prensa gráfica china (habitualmente, el humor gráfico, la denuncia social, y la propaganda), o incluso, en ocasiones, plagiados sin ningún rubor. Covarrubias fue uno de los modelos occidentales que tuvo una mayor repercusión; esto se debió no solo a su depurado estilo gráfico, sino a la gran difusión de revistas americanas como *Vanity Fair* o *Vogue*,¹¹⁰⁸ y especialmente, a que fue el único artista occidental de renombre que visitó Shanghái durante aquellos momentos,¹¹⁰⁹ además, de ser uno de los

rápidamente cambió de bando: se casó con una mujer indonesia, se convirtió al hinduismo, y, más adelante, se naturalizó indonesio. Asentado en Ubud desde 1950, comenzó su carrera como pintor con un tono impresionista, pero a partir de la década de los 1950 adoptó un tono más geométrico y abstracto, coincidiendo con el nacimiento del arte contemporáneo en Indonesia. Su obra se caracteriza por figuras estilizadas de mujeres en colores vivos, así como por una tendencia a la abstracción geométrica. Snel reunió una completa biblioteca sobre arte balinés en Ubud, en la que se encontraba una primera edición de *Island of Bali*.

¹¹⁰⁶ Por ejemplo, véase Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in Shanghai 1926-1938: from art-for-art’s-sake to wartime propaganda”, Tesis Doctoral del SOAS, University of London, 2013; Crespi, John A., “China’s Modern Sketch. The Golden Era of Cartoon Art, 1934-1937”, 2011. Disponible en línea en: http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/modern_sketch/index.html [último acceso el 31-08-2017]; Hung, Chang-tai., *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*. Berkeley, University of California Press, 1994 o Sullivan, Michael, *Modern Chinese Artists: a Biographical Dictionary*. Berkeley, University of California Press, 2006.

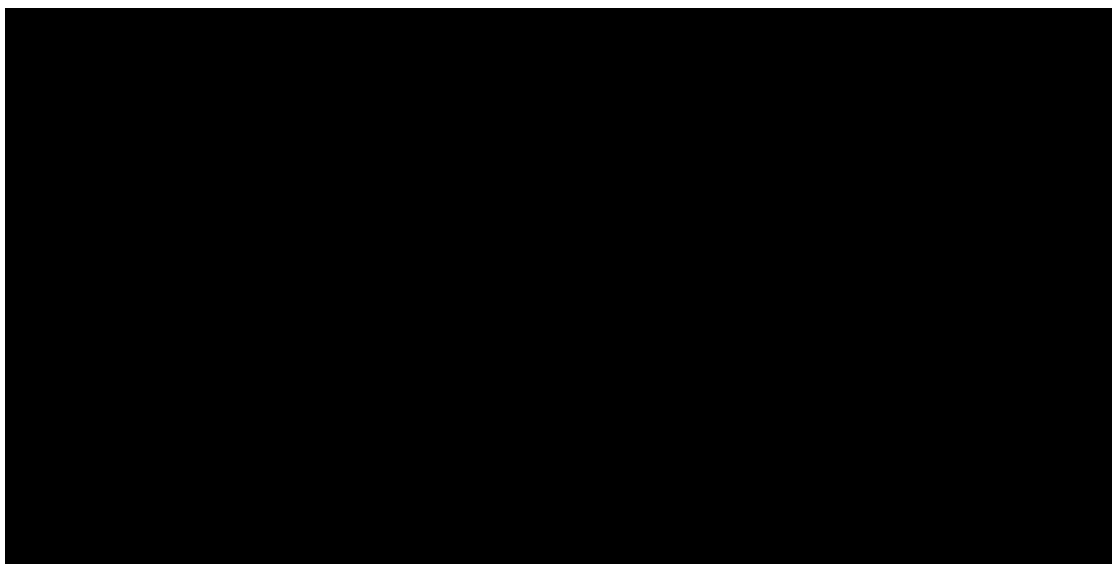
¹¹⁰⁷ Hung, Chang-tai., *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*, op. cit., p. 38.

¹¹⁰⁸ Sobre la gran influencia de la revista *Vanity Fair* en Shanghái, véase Bevan, Paul, “Vanity Fair in Shanghai - An American in “Paris”, conferencia presentada en *Cosmopolitan China*, Centre for Chinese Studies y Confucius Institute en la Universidad de Manchester, 16 de mayo de 2012. En Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in Shanghai 1926-1938: from art-for-art’s-sake to wartime propaganda”, op. cit., p. 103, este comenta cómo Ye Qianyu y Zhang Guangyu acudían a la librería Kelly and Walsh de Nanking Road para comprar revistas extranjeras.

¹¹⁰⁹ Hung, Chang-tai., *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*, op. cit., p. 38.

pocos con una exposición monográfica en la ciudad.¹¹¹⁰ Como bien destacó un periódico chino del momento:

*Los inteligentes dibujos [de Covarrubias] de “Vanity Fair” han sido incesantemente reproducidos en los periódicos y revistas vernáculos, mientras que aspirantes, desde Cantón hasta Pekín, se esfuerzan por imitar el peculiar estilo que le ha conferido una reputación internacional.*¹¹¹¹



A la izquierda, “Tianhua Lianzhui” (Representaciones imaginativamente extravagantes), de Wang Zimei; a la derecha, “Zhongguo haolaiwu” (Hollywood chino), de Yan Zhexi, en *Manhua*je, n° 7, 5 de noviembre de 1936.

De *Vanity Fair* y *Vogue* se copiaron e imitaron varios tipos de caricaturas, como las grandes caricaturas grupales¹¹¹² o una sección similar a “Private Lives of the Great” que apareció en el *Shidai huabao*,¹¹¹³ pero la sección más imitada y con más éxito fueron las “Impossible Interviews”, que contaron con varios intentos. Uno de ellos –la serie “IF” o “Encuentros raros” que Zhang Guangyu realizó en 1932 para *Sindai Manhua*– incluso llamó la atención de los editores de *Vanity Fair*, que –quizás advertidos por el propio Covarrubias–, se mofaron de una de estas creaciones, acusando a los chinos de plagio y de haber contratado a un artista para imitar a Covarrubias,¹¹¹⁴



If, de Zhang Guangyu

¹¹¹⁰ Covarrubias disfrutó de una exposición en Shanghái en 1934, que según Ye Qianyu fue la que le inspiró a dibujar. Fitzgerald, C., “Intersections Between Cartoon and National Art: Ye Qianyu’s Search for the Sinicized Cartoon”, *Fragmenting Modernisms: Chinese Wartime Literature, Art, and Film, 1937-49*. Leiden, Brill, 2013, pp. 79-124.

¹¹¹¹ “Mexican Artist Visitor – Mr. M. Covarrubias on Trip to East – Bound Eventually for Magic Bali”, *The North China Daily News*, 2 de octubre de 1933, p. 18. Citado en Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in Shanghai 1926-1938: from art-for-art’s-sake to wartime propaganda”, *op. cit.*, p. 115

¹¹¹² Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in Shanghai 1926-1938: from art-for-art’s-sake to wartime propaganda”, *op. cit.*, p. 120.

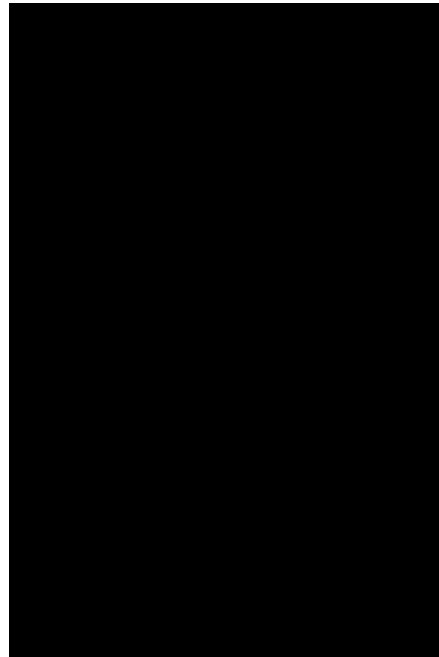
¹¹¹³ Zhang Guangyu realizaría la serie “Xin wutai” (“El nuevo espectáculo teatral”), que aparecería en la publicación *Shidai huabao*. *Ibidem*, p. 119.

¹¹¹⁴ Esta situación es detenidamente analizada en *Ibidem*, p. 118. En su peculiar encuentro, publicado por Zhang en 1932, el artista había representado una conversación entre Chiang Kai-shek y Mussolini.

otro ejemplo más tardío, de 1937, es la serie de Wang Zimei “Tinahua luanzhi” (“Representaciones imaginativamente extravagantes”), que incluían a personajes chinos como Anna May Wong y Lin Yutang.¹¹¹⁵ Por su parte, Wang Zimei realizaría caricaturas de celebridades, a la manera de las de Covarrubias para *The New Yorker*, para la sección “Yuejing” del *Dianying manhua*.¹¹¹⁶

Además de las imitaciones propiamente dichas, fueron muchas las publicaciones las que reprodujeron, con mayor o menos grado de reinterpretación, la obra de Covarrubias, como pueden ser las publicaciones *Shidai Manhua* o *Lunyu banyuekan*.¹¹¹⁷ Esto hizo que libros como *Chine y Peace by Revolution* tuvieran, en China, una influencia preceptiblemente mayor en China que en Occidente.

La influencia de Covarrubias es documentable y perceptible en artistas que, en su mayoría, estuvieron ligados a dos revistas shanghaianas de vital importancia para el desarrollo del arte chino de aquel momento - *Shanghai Manhua*¹¹¹⁸ y *Sindai Manhua (Modern Sketch)*-,¹¹¹⁹ ligadas fuertemente a las vanguardias europeas y a los ambientes literarios. En sus páginas, aparecerían artistas y literatos de la talla de Ye Qianyu, Zhang Guangyu, Zhang Zhengyu,¹¹²⁰ Hu Kao, Zhang Leiping, Wang Zimei,¹¹²¹ Liao Bingxiong¹¹²² o Ding Cong. Precisamente cuatro de ellos, seguramente los más importantes junto a Leiping, acusan, en diferente grado, influencia de la obra de Covarrubias.



Reproducción de una ilustración de Covarrubias en *Shidai Manhua* n° 2, p. 3.

¹¹¹⁵ *Ibidem*, p. 119.

¹¹¹⁶ *Ibidem*, p. 115.

¹¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 100, 117.

¹¹¹⁸ La revista *Shanghái Manhua*, fue una muy influyente publicación de corta duración (1928-1930), que combinaba dibujo, fotografías con relatos cortos, centrándose en escenas de la vida urbana, en la crítica social y en la caricatura política; estuvo especialmente relacionada con las modas artísticas literarias provenientes de Japón, Inglaterra y Francia, y fue una de las responsables de la introducción de la modernidad en la alta sociedad china. Para más información, véase Johnston Laing, Ellen, “Shanghai manhua, the Neo-Sensationist School of Literature, and Scenes of Urban Life.”, *MCLC Resource Center*, octubre de 2010. Disponible en: <http://mclc.osu.edu/rc/pubs/laing.htm> último acceso el 31-08-2017].

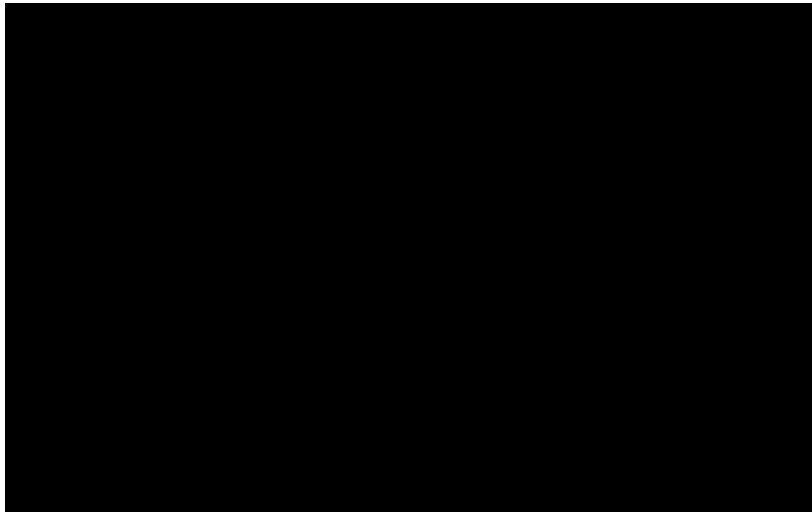
¹¹¹⁹ La revista *Sindai Manhua* (cuya edición en inglés se llamaría *Modern Sketch*) fue una influyente publicación shanghaiana eminentemente gráfica, editada por Lu Shaofei entre 1934 y 1937, que igualmente combinaba dibujo, fotografías (incluyendo también collage y fotomontaje) y textos breves; aunque se centraba en escenas urbanas y en la crítica social, las actitudes de esta revista fueron sustancialmente más irreverentes. Mientras que *Shanghái Manhua* estuvo más ligada al simbolismo y a otras corrientes de los cambios del siglo XIX al XX; *Sindai Manhua* era más moderna en su planteamiento estético y muchos de sus artistas presentaban deudas con el cubofuturismo, el dadaísmo y la Nueva Objetividad Alemana. Para más información, véase Crespi, John A., “China’s Modern Sketch. The Golden Era of Cartoon Art, 1934-1937”, *op. cit.*

¹¹²⁰ Bevan, Paul Graham. “Manhua artists in Shanghai 1926-1938: from art-for-art’s-sake to wartime propaganda”, *op. cit.*, p. 101.

¹¹²¹ *Ibidem*, p. 115.

¹¹²² Hung, Chang-tai., *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*, *op. cit.*, pp. 110-111.

Por una parte, existen artistas, que, como Ye Qianyu ¹¹²³ o Ding Cong ¹¹²⁴ proclamaron haber sido influenciados por Covarrubias, aunque lo cierto es que, a nivel plástico, esta influencia se significó más bien en la libertad y depuración del dibujo que en estilo dibujístico concreto, además de en el uso de la sátira social. Por otro lado, hubo artistas como Hu



A la izquierda, “Un criado público” (1946), de Ding Cong; a la derecha, portada de *Sindai Manhua* realizada por Hu Kao, 1934.

Kao¹¹²⁵ que no reconocieron formalmente la influencia de Covarrubias que en su obra han encontrado algunos expertos, según lo que sus caricaturas se acercan al Covarrubias más esquemático de mediados de la década de los 1920.

Seguramente, el caso más evidente, pero a su vez, más rico en su reformulación y en su trascendencia, sea el de Zhang Guangyu,¹¹²⁶ que habría sido amigo de Covarrubias – recordemos que juntos realizan parte del recorrido de los Covarrubias por China en 1934- y que sí reconoció la influencia del mexicano.¹¹²⁷ Para Zhang, tanto el estilo geométrico como el colorista de Covarrubias serán igualmente válidos y empleará ambos a lo largo

¹¹²³ Ye Qianyu (1907-1995) fue un dibujante y pintor autodidacta de gran influencia durante la época republicana y durante la época de propaganda anti-japonesa. Hung, Chang-tai., *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*, *op. cit.*, p. 38. Para más información sobre Ye, véase: Fitzgerald, C., “Intersections Between Cartoon and National Art: Ye Qianyu’s Search for the Sinicized Cartoon”, *op.cit.*, pp. 79-124.

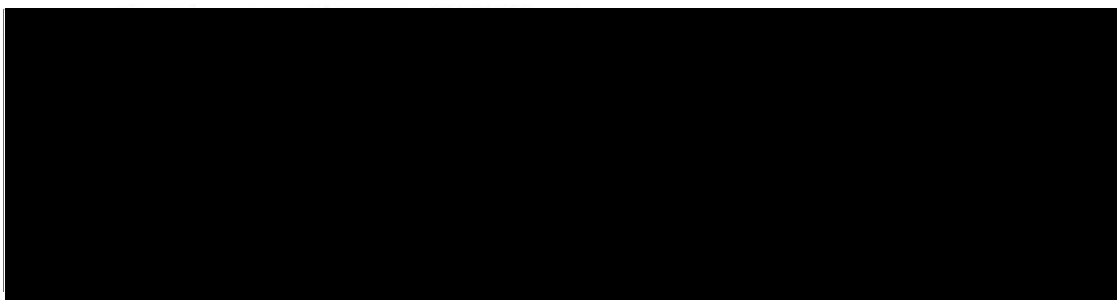
¹¹²⁴ Ding Cong (pseudónimo de Xiao Ding, 1916-2009) fue un importante dibujante chino, casi tan precoz como Covarrubias, que empezó a publicar sus caricaturas a los diecisiete años, y que después sería especialmente conocido por su gran actividad dentro de la propaganda anti japonesa. Para más información, véase Sullivan, Michael, *Modern Chinese Artists: a Biographical Dictionary*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹²⁵ Hu Kao (1912-1994) fue un pintor, especialmente de flores y pájaros, que durante la década de los 1930 alcanzó una gran reputación como caricaturista. Para más información, véase Bevan, Paul, “The cartoonist Hu Kao and Shanghai Modeng”, *Polyvocia - The SOAS Journal of Graduate Research*, n° 2, marzo de 2010. Disponible en línea en: <https://www.soas.ac.uk/research/rsa/journalofgraduateresearch/edition-2/file58288.pdf> [último acceso el 31/08/2017]

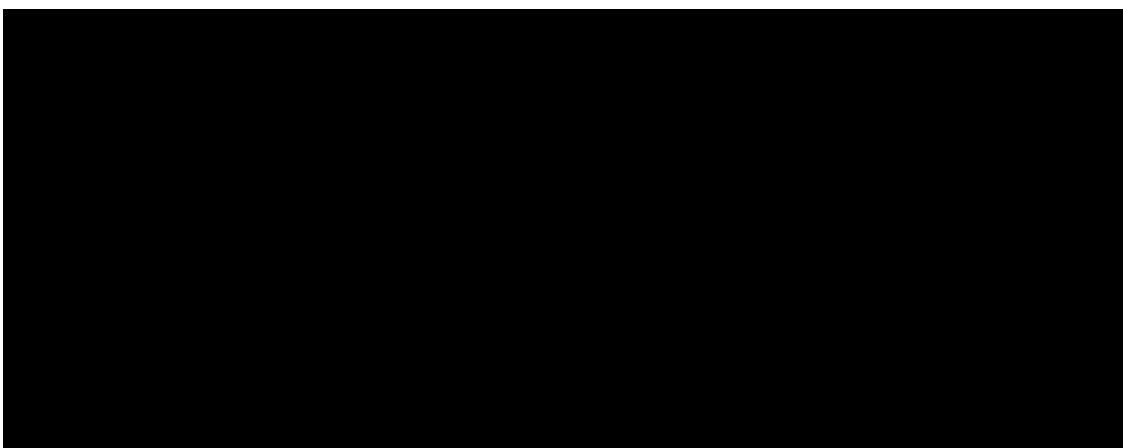
¹¹²⁶ Zhang Guangyu (1900 -1965) fue un importante dibujante, artista comercial y pintor decorativo chino. Formado en el arte tradicional, al principio trabajó como artista comercial; más tarde se haría una de las estrellas de revistas como *Shanghai Manhua* y *Modern Sketch*. Durante la Guerra realizaría importantes obras de denuncia. En 1949 fue nombrado profesor de la Academia Central de Bellas Artes. Su pintura decorativa está basada en la popular, combinada con las enseñanzas del arte occidental. Para más información, véase Destenay, Paul, “Zhang Guangyu, Caricaturiste et imagier”, *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 8, 1986, pp. 11-29.

¹¹²⁷ Covarrubias y Zhang se habrían conocido en Shanghái y habrían entablado amistad; no sabemos cómo de profunda podría haber sido esta amistad. Esta relación aparece en: Destenay, Paul, “Zhang Guangyu, Caricaturiste et imagier”, *op. cit.*, p. 13; Sullivan, Michael, *Modern Chinese Artists: a Biographical Dictionary*, *op. cit.*, p. 121 y Pan, L. *Shanghai Style: Art and Design Between the Wars*. Long River Press, 2008, p. 141; que Zhang aprendió de Covarrubias aparece en Hung, Chang-tai. “The Fuming Image: Cartoons and Public Opinion in Late Republican China. 1945 to 1949”, *Comparative Studies in Society and History*, enero de 1994. p. 125.

de toda su larga y trascendente obra.¹¹²⁸ En cuanto al estilo lineal, que en el caso de Zhang se epitomiza en sus “Love Folksongs”¹¹²⁹ incluidas en *Modern Sketch*, la influencia de Covarrubias se acusa en el tratamiento de la línea y en el tipo de humor, aunque en ocasiones la cita es algo más literal, como ya constató Crespi.¹¹³⁰



A la izquierda, una “Love folksong” de Zhang Guangyu; a la derecha, ilustración de Covarrubias en *Peace by Revolution* (1933).



A la izquierda, caricatura de Roosevelt realizada por Covarrubias (1933); a la derecha, caricatura de Stalin realizada por Covarrubias (1932); en el centro, caricatura realizada por Zhang Guangyu publicada en la revista *Van Jan*, 1934.

Sin embargo, dentro del estilo colorista, los “préstamos” serán mucho más acusados. En ocasiones, Zhang copiará (aunque fusionando) directamente la obra de Covarrubias, tal como podemos ver a continuación; en otras, la cita será solo parcial, aunque mantendrá una gran homogeneidad en el tratamiento de las formas y los colores. La peculiar serie de Zhang sobre la clásica novela china *Viaje al Oeste*, llamada *Xiyou manji*¹¹³¹ (1945), en la

¹¹²⁸ Con “estilo lineal”, nos referimos al que Covarrubias empleó en sus primeras caricaturas, o en libros más recientes como *Chine* (1931) o *Peace by Revolution* (1933); con “estilo colorista” nos referimos al que Covarrubias empleó, por ejemplo, en las *Impossible Interviews* o en las portadas de *Vanity Fair* durante la década de 1930.

¹¹²⁹ Hung, Chang-tai., *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*, *op. cit.*, p. 37.

¹¹³⁰ Crespi, John A., “China’s Modern Sketch. The Golden Era of Cartoon Art, 1934-1937”, *op. cit.*

¹¹³¹ Basada en la tradicional novela *Viaje al Oeste*, que narra el viaje del Mono en busca de las Escrituras, Zhang realiza, en esta serie de 60 pinturas, una acusada sátira hacia la sociedad de consumo contemporánea: “En la serie de sesenta pinturas de Zhang, las escrituras son la Democracia. Los viajeros atraviesan el Reino del Dinero, símbolo del colapso económico de China; el Reino de Aiquin – Ai es la sociedad esclavista egipcia, quin la tiranía de Qin Shihuangdi (...); y la Ciudad de los Sueños Felices, donde uno vive al estilo americano, preocupándose únicamente por las necesidades materiales propias. Al final del viaje, los viajeros, en su búsqueda de reino de la Democracia, encuentran en cambio el fascismo, simbolizado en las personas de Hitler, Mussolini y el Almirante Tojo”. Sullivan, Michael, *Modern Chinese Artists: a Biographical Dictionary*, *op. cit.*, p. 121.

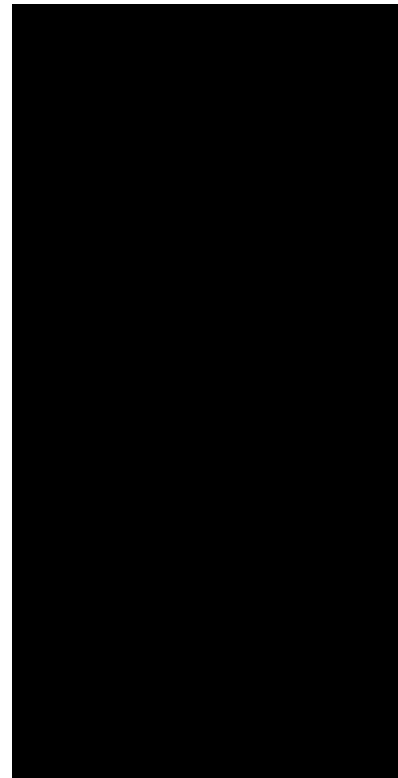
que incluye, como podemos ver, algunas citas muy textuales de la obra de Covarrubias, tendrá además una enorme repercusión, ya que Zhang será, algunos años más tarde, el encargado del diseño de personajes y de la dirección artística de la que posiblemente sea la película de animación más importante del cine chino, *Uproar in Heaven* (1965),¹¹³² adaptación de esta misma obra y que empleó la estética de la serie anterior; con ella, millones de niños y adultos, pudieron apreciar, sin saberlo, los últimos ecos de la obra de Covarrubias en un país que apenas había pisado durante unos meses tres décadas atrás.

Por otra parte, resulta necesario constatar la influencia de Covarrubias en la ilustración norteamericana de temática china, especialmente en un grupo de polifacéticas ilustradoras sinoamericanas que, además, tuvieron relación personal de Covarrubias: Jeanyee Wong, Mai Mai Sze y Doreen Feng. Como ya hemos comentado, la obra *Chine* tuvo una escasa recepción en Estados Unidos y México, a pesar de contar con una edición en inglés. No obstante, la publicación de *All Men are Brothers* (1948) y las circunstancias que rodearon su producción generaron una pequeña pero interesante escuela de ilustración de temática sinoamericana que alcanzaría una gran calidad técnicas y artística de la mano de personajes como Jeanyee Wong, que además había trabajado en la producción de este libro en calidad de calígrafo.

La calígrafa, diseñadora e ilustradora Jeanyee Wong (1920-...)¹¹³³ será la más importante de estas poco reconocidas artistas que manifiesta la influencia de Covarrubias. Nacida en una familia cantonesa residente en San Francisco, desde niña demostró interés por la caligrafía y el dibujo, algo a lo que contribuyó la relación familiar con estas disciplinas. Desde los tres años, aprendió caligrafía china, y más, tarde, cuando su familia se trasladó al neoyorkino distrito del Bronx, estudió tipografía y artes liberales, antes de aprobar el examen para la Cooper Union School of Art de Nueva York, donde estudió pintura, escultura, publicidad, diseño y caligrafía. Su profesor en esta disciplina sería George Salter, quien la introduciría en el estilo xilográfico y caligráfico centroeuropeo. Ya en 1941, justo antes de graduarse, realizaría su primer trabajo para Alfred A. Knopf, y después se uniría como al taller de Fritz Kredel, en el que pasaría cinco años.

¹¹³² Laiming, Wang. *Da nao tian gong*. 1965.

¹¹³³ La mayoría de los datos compilados provienen de Oltarzewski, Diane y Nguyen, Chi. "A Glimpse into the Universe of Jeanyee Wong", *NewSoS*, vol. 26, nº 5, otoño de 2001, pp. 4-9, mientras que otros detalles se deben a "Jeanyee Wong", *Publishers' Weekly*, vol. 56, 5 de noviembre de 1949 y "The Art of Calligraphic Mapmaking", *Step-by-Step Graphics, noviembre-diciembre de 1987*, p. 70. El análisis directo de las fuentes y nuestras conclusiones han sido posibles gracias al sitio web dedicado a Jeanyee Wong, que incluye reproducciones de casi todas sus obras editoriales. Jay, Alex. Jeanyee Wong. Calligrapher, Cartographer, Designer, Illustrator, Letterer & Teacher [sitio web]. 2012-2016. Disponible en línea en: <http://jeanyee Wong.blogspot.com.es/> [último acceso el 02/06/2016].

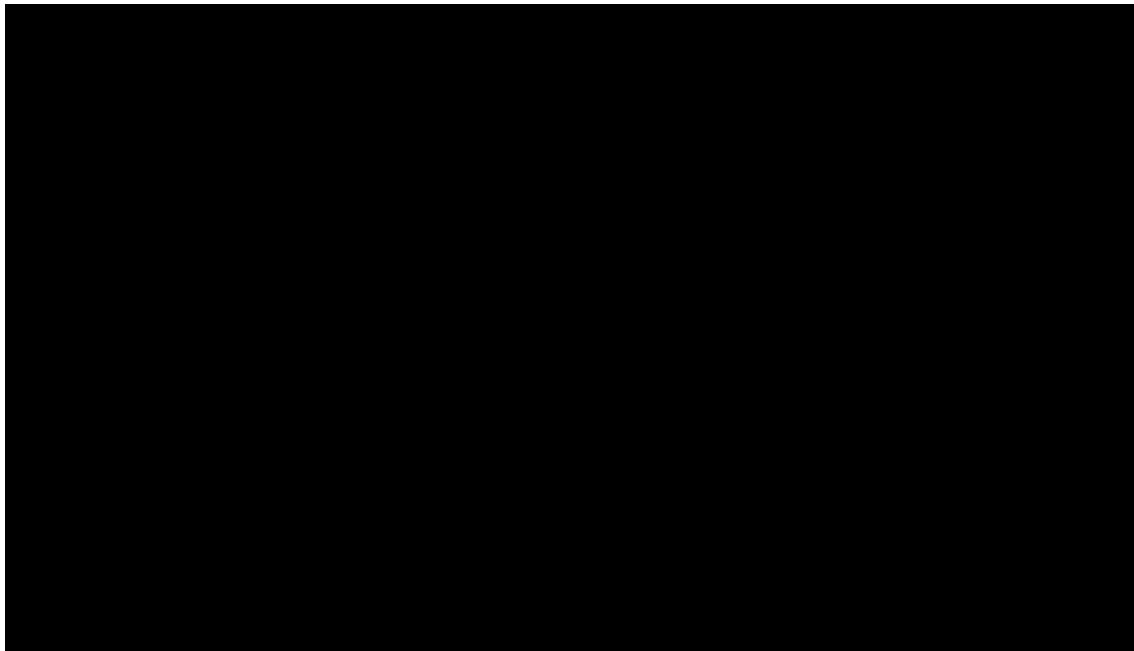


Arriba, Stalin, Mussolini, Hitler y Huey Long, según Covarrubias (1933); debajo, una de pintura de la serie Xiyou manji de Zhang (1945).

A partir de la década de los 1940, Wong comenzó a realizar ilustraciones, caligrafías y sobrecubiertas para editoriales de la talla de Alfred A. Knopf, John Day, The Illustrated Modern Library, Archway Press, Random House, Simon & Schuster o The Limited Editions Club, especializándose en la temática extremo-oriental y medieval europea, llegando a ilustrar más de cien obras, además de logos, *packaging*, mapas, tarjetas de felicitación, invitaciones, certificados, monogramas, encabezamientos, tarjetas de visita y tipografías.

Más adelante, Wong impartiría clases y talleres de caligrafía por todo el país, especialmente, en The New York School (durante más de 11 años, desde 1976), The Pratt School de Diseño, Cerritos College de California y la Universidad de Kansas, pero nunca dejaría de trabajar en la ilustración de libros y en la publicidad. Wong ha ganado premios por su caligrafía y su diseño de sobrecubiertas y ha exhibido su obra artística en más de 20 instituciones.¹¹³⁴

Si bien la influencia de Covarrubias es perceptible a partir de su trabajo en *All Men are Brothers* y deriva, esencialmente, de su trabajo en esta obra,¹¹³⁵ también existen trabajos, como *Sun Yat-Sen* (1946),¹¹³⁶ que manifiestan influencia de obra anterior de Covarrubias, como *Chine*. Aunque resulta improbable debido a los marcos de trabajo comunes, también existe la posibilidad de que Covarrubias y Wong llegasen a unas casi idénticas soluciones formales e iconográficas a partir de la consulta de fuentes clásicas similares.

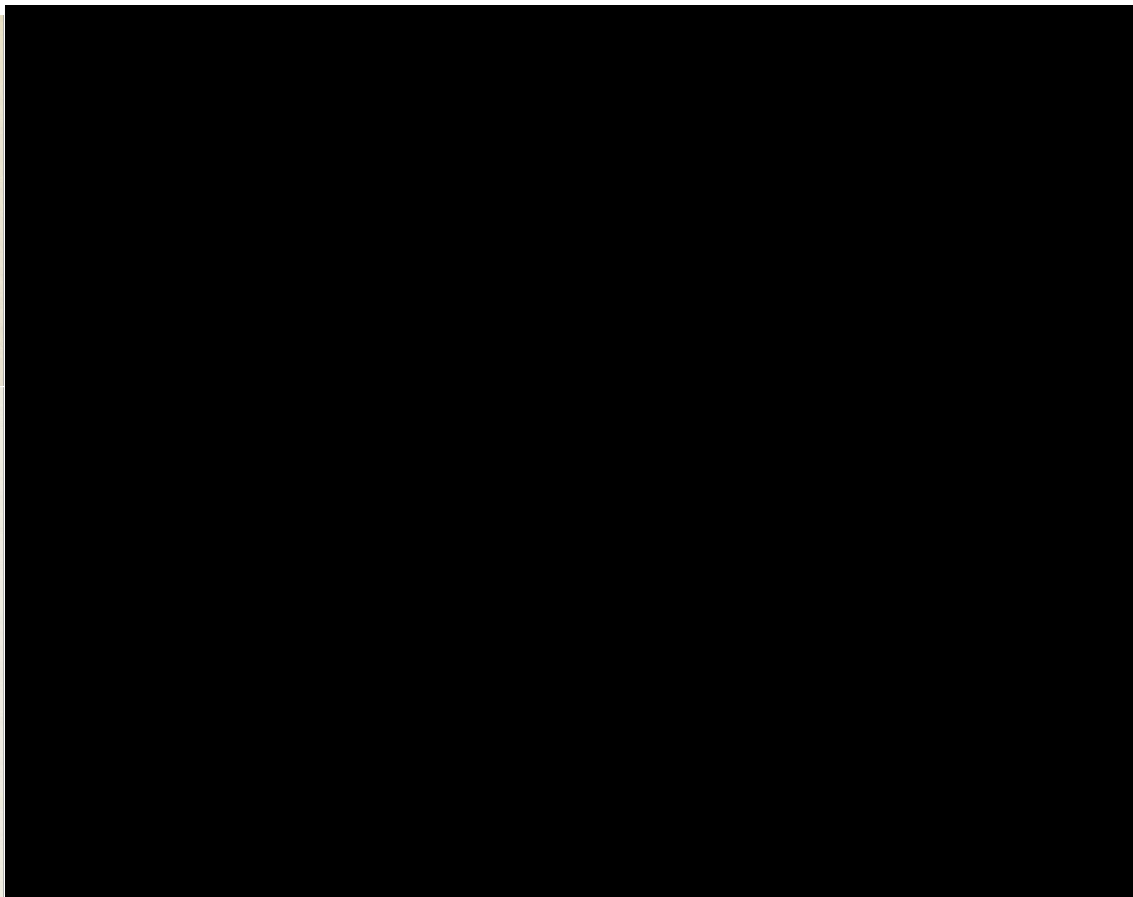


Arriba, ilustraciones de Jeanyee Wong para Baker, Nina Brown. *Sun Yat-sen*. Nueva York, Vanguard Press, 1946. Debajo, de izquierda a derecha, ilustraciones de Hearn, Lafcadio. *Tales Out of the East*. Emmaus, Story Classics, 1952; Carpenter, Frances. *The God That Lived in the Kitchen*. Garden City, Doubleday, 1960 y Lin, Yutang (ed.), *The Wisdom of Confucius*. Nueva York, Illustrated Modern Library, 1943.

¹¹³⁴“ The Art of Calligraphic Mapmaking”, *op. cit.*, p. 70.

¹¹³⁵ No obstante, Wong comentaría que, para la ilustración de *The Wisdom of Confucius* Fritz Kredel le encomendó ir a una biblioteca e investigar la ilustración y la xilografía china tradicional. Oltarzewski, Diane y Nguyen, Chi. “A Glimpse into the Universe of Jeanyee Wong”, *op. cit.*

¹¹³⁶ Baker, Nina Brown. *Sun Yat-sen*. Nueva York, Vanguard Press, 1946.



Arriba, de izquierda a derecha, ilustraciones de Evernden, Margery. *The Runaway Apprentice*. Nueva York, Random House, 1949; Hayes, Florence. *The Boy in the Rooftop School*. Nueva York, Random House, 1967 y Hatsumi, Reiko. *Rain and the Feast of the Stars*. Londres, John Murray, 1960. Debajo, de izquierda a derecha, ilustraciones de Buck, Pearl S. *Fairy Tales of the Orient*. Nueva York, Simon & Schuster, 1965; "The Nightingale", en Temple, Shirley, *Shirley Temple's Favorite Tales of Long Ago*. Nueva York, Random House, 1958 y Monigold, Glenn W. *Folk Tales from Vietnam*. Mount Vernon, Peter Pauper Press, 1964.

Tal podría resultar, asimismo, el caso de la polifacética Mai Mai Sze (1909-1992), buena amiga de Covarrubias y ocasional colaboradora.¹¹³⁷ Hija de Alfred Sze, embajador de China en Reino Unido y Estados Unidos, Sze se formó a caballo entre estos dos países, y alcanzó en Estados Unidos cierta fama como artista y escritora, además de como activista política, *socialité* y ocasional actriz. Ligada al círculo de Carl Van Vechten, en Nueva York participó en una obra de Broadway –*Lady Precious Stream* (1936)- antes de convertirse en columnista de *The New York Post* y crítica literaria de *The New York Times*. Tras la invasión japonesa de China en 1937 se convirtió en una ferviente activista política liderando el Comité de Apoyo para la Guerra en China de Nueva York y dando conferencias sobre la cultura china. Más adelante, escribiría dos novelas - *Echo of a Cry* (1945) y *Silent Children* (1948)-¹¹³⁸, la primera de ellas autobiográfica. Como artista, se dedicó especialmente al paisaje y a la acuarela y en 1956 tradujo y editó *The Tao of Painting*,¹¹³⁹ un libro sobre pintura china que incluye una traducción de un manual de pintura del siglo XV que todavía utilizan artistas y estudiantes.

¹¹³⁷ Sze, Mai Mai. *Echo of a Cry*. Nueva York, Harcourt, Brace & Co., 1945.


¹¹³⁸ Sze, Mai Mai. *Silent Children*. Nueva York, Harcourt, Brace and Co., 1948

¹¹³⁹ Sze, Mai Mai. *The Way of Chinese Painting: Its ideas and technique; with selections from the seventeenth century "Mustard Seed Garden manual of painting"*. Nueva York, Random House, 1959.

Mientras que las ilustraciones de *Echo of a Cry* no guardan ninguna similitud con la obra de Covarrubias, lo contrario debe afirmarse sobre su trabajo para The Container Corporation of America (1944) –muy similar a la plástica y estrategias de Covarrubias para los murales de la Exposición Internacional de San Francisco-, o sobre las ilustraciones de arte tradicional chino que realizó para *The Tao of Painting*.

Por su parte, tampoco Doreen Feng fue especialmente conocida como artista, aunque si que realizó obra en estrecha relación con la obra de Covarrubias. Doreen Feng –también llamada Doreen Yang Feng, Doreen Yang Hun Feng y, más, adelante, Feng de Badell por su matrimonio- fue una socialité de origen chino, hija de Chih-Tsing Feng, diplomático de carrera y ocasional representante de la República de China en San Francisco y México. Sería en este último país

en el que Doreen establecería su amistad con Covarrubias,¹¹⁴⁰ y el que alcanzaría su fama como personaje pintoresco; probó suerte como muralista –colaboró con Covarrubias en el mural del Hotel del Prado-, como jinete y, especialmente como torera, antes de escribir uno de los más famosos libros de cocina del siglo XX - *The Joy of Chinese Cooking* (1952)-¹¹⁴¹ en el que se aprecia una gran influencia de las ilustraciones liberales realizadas por Covarrubias durante la primera mitad de la década de los 1930.



Anuncio de temática china para The Container Corporation of America, por Mai Mai Sze. 1944. Impresión fotomecánica (The Smithsonian American Art Museum Collection)



Ilustraciones de Feng, Doreen Y. H. The Joy of Chinese Cooking. Londres, Faber and Faber, 1952.

El tercer campo en el que Covarrubias tuvo una enorme trascendencia en cuanto a la generación de una seguida iconografía visual fue en lo referente a los llamados Mares del

¹¹⁴⁰ Esta amistad aparece mencionada en Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, pp. 168, 169, 191.

¹¹⁴¹ Feng, Doreen Y. H. *The Joy of Chinese Cooking*. Londres, Faber and Faber, 1952. Para más información, véase Jones, E., “A Chinese Way With Duck”, *Sports illustrated*, 30 de mayo de 1960, pp. 56-57.

Sur, un ámbito en el que Covarrubias fue autor de una ingente y variada producción gráfica, tal y como hemos tenido ocasión de ver en un capítulo anterior. Así pues, Covarrubias había ilustrado una edición de lujo de *Typee* (1935), de Herman Melville – ambientada en las Marquesas-, había realizado varias campañas publicitarias para The Hawaiian Pineapple Company y había ilustrado el célebre catálogo *Arts of the South Seas*, además de realizar varios célebres mapas, pero las aportaciones gráficas de Covarrubias al imaginario gráfico sobre Oceanía se centrarían en dos puntos: por una parte, un repertorio iconográfico proveniente de sus planteamientos cartográficos, y, por otra, la consagración de ciertos elementos icónicos concretos.

Como demostraremos en las próximas páginas –y como ha sido adecuadamente reconocido por muchos practicantes y coleccionistas-,¹¹⁴² la obra de Covarrubias resulta fundamental para entender la configuración visual de la cultura *tiki* que se originó en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial. Aunque, como fenómeno de apropiación cultural esta no catalizó hasta la época de la postguerra, el origen de la misma puede ubicarse a mediados de la década de los 1930, ligado a un ambiente culinario y de ocio nocturno, ya que es de la mano de dos emprendedores y sus respectivos restaurantes (en 1934, en Hollywood, Donn Beach abrió el Don the Beachcomber; en 1937, en Oakland, Victor Bergeron abrió el Trader Vic) cuando esta comienza a florecer en la costa californiana. Si bien este gusto por una ambientación pop polinesia¹¹⁴³ y el estilo de vida tropical encuentra un momento de expansión con la celebración de la tantas veces mentada Exposición Internacional de San Francisco en 1939 –en la que, como ya hemos visto, Covarrubias jugará un papel principal-, este queda truncado por la Segunda Guerra Mundial, y habrá que esperar al célebre viaje de Thor Heyerdahl en la *Kon-Tiki* (1947) y a la publicación del *best-seller* *Sucedió en el Pacífico* (1948), de James Michener, para renovar el interés *lowbrow* por Oceanía. La integración de Hawái como estado, así como el auge del turismo aéreo a partir de la década de los 1950 y progresiva la domesticación del movimiento (originalmente adulto y/o contracultural) supondrán para Sven Kirsten – máximo teórico especializado- el mismo final del mismo.

A los empresarios y clientes devotos de la cultura *tiki* no les interesaron las prístinas, sensuales y evocadores imágenes tropicales que Covarrubias había creado de Hawái o las Marquesas, sino que se apropiaron –esencialmente- de representaciones de piezas artísticas o elementos de carácter antropológico, en las que los murales de la Exposición Internacional de San Francisco –especial, aunque no únicamente, el de Las formas de Arte- jugaron un papel principal. Siguiendo el modelo propuesto por Kirsten (en la página siguiente),¹¹⁴⁴ la apropiación y difusión de las imágenes e iconos de Covarrubias se da en los primeros momentos de la cultura *tiki* propiamente dicha, por lo que podríamos situar su obra como uno de los elementos definitorios y precursores de la misma; es decir, como uno de los elementos angulares del periodo *pre-tiki* o, más bien, *proto-tiki*.

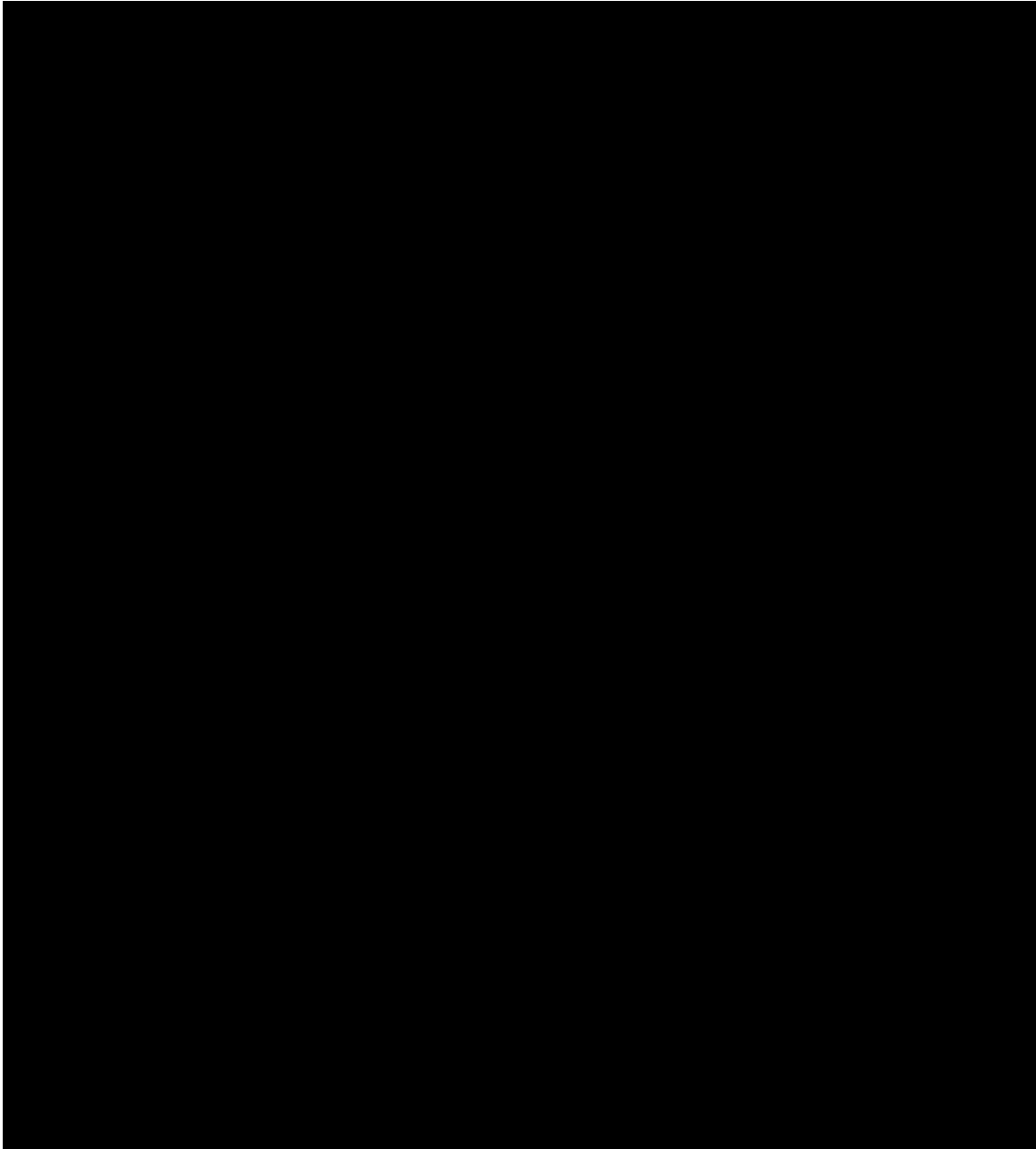
Así pues, hubo decenas de establecimientos –y, de entre ellos, las propias cadenas fundacionales de Don the Beachcomber y Trader Vic's- que copiaron e integraron las

¹¹⁴² La realización de este apartado no hubiera sido posible sin la inestimable colaboración y materiales de los participantes del foro Tiki Central, el mayor espacio de intercambio especializado en cultura *tiki* del mundo. Esto pone de manifiesto como la cultura *tiki* y sus relaciones permanecen todavía ligadas a un ámbito extremadamente popular y personal, por lo que se hace cada vez más necesaria su historización y teorización.

¹¹⁴³ Aunque la cultura *tiki* es tradicionalmente descrita como una forma pop de entender la vida polinesia, esta incluyó en realidad muchos elementos de arte de melanesia (especialmente de Nueva Guinea), y en muchas ocasiones también de Micronesia, Indonesia, Filipinas e, incluso, ocasionalmente, África.

¹¹⁴⁴ Kirsten, Sven A. *The Book of Tiki*. Londres, Taschen, 2000.

iconografías y maneras de Covarrubias en las decoraciones de sus locales y en sus diversos materiales promocionales y corporativos, desde menús a cajas de cerillas. Esto hizo que, en muchas ocasiones, la referencia original se fuera perdiendo, y que muchos establecimientos fuera del ámbito californiano o más tardíos en el tiempo presentasen, sin saberlo, malas copias de algunos elementos de Covarrubias. Pero, como veremos a continuación, algunas de estas copias llegaron también a importantes libros, por lo que no debemos limitar la influencia de Covarrubias y sus representaciones de Oceanía a un ámbito lúdico-festivo.



Esquema sobre la evolución del pop polinesio, en Kirsten, Sven A. The Book of Tiki. Londres, Taschen, 2000.

Dentro de las obras de Covarrubias, las más imitadas fueron los murales de la Exposición Internacional de San Francisco, algo lógico pues estos compartieron público con buena parte de los locales y establecimientos que los usarían. El más reproducido, ya fuera íntegra o parcialmente, fue el de *Las formas de Arte*, especialmente útil para situar al potencial cliente. Mientras que muchos establecimientos realizaron sus propias versiones

de los murales, hubo algunos que los copiaron casi por completo, como se aprecia en la caja de cerillas del restaurante The Islander, en Los Ángeles –que literalmente copió parte del mapa- o en la versión del restaurante Tropic Isle de Culver City (California), más esquemática y que llega a incluir como oceánica la escultura igorroto.



A la izquierda, caja de cerillas del restaurante The Islander, en Los Ángeles; a la derecha, caja de cerillas del restaurante Tropic Isle en Culver City.

Si bien hubo representaciones más toscas, como la del mural del restaurante China Sails (Dave Wong's) de Salem, o más limitadas, como la de la caja de cerillas del restaurante The Outrigger en Jensen Beach (Florida), también hubo representaciones mucho más detalladas, consideradas por muchos como verdaderas obras de arte. Tal es el caso de uno de los menús del restaurante Don the Beachcomber, que, tan pronto como en 1941 reformuló los murales de

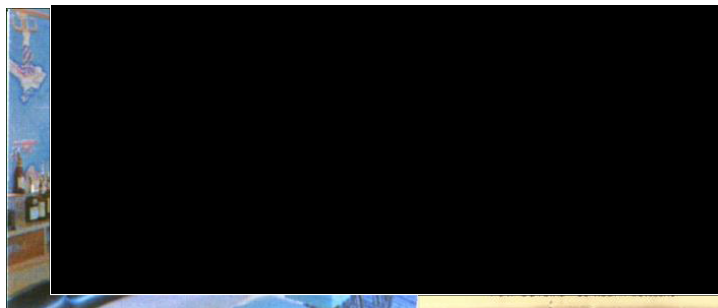


Covarrubias, incluyendo en su diseño detalles de todos ellos.

Pero las copias de los mapas de Covarrubias sobrepasaron el espacio norteamericano, *Arriba, menú de Don the Beachcomber (1941), que repite muchos de los elementos aparecidos en los murales de Covarrubias de 1939; debajo, a la izquierda, mural del restaurante China Sails (Dave Wong's) de Salem; a la derecha, caja de cerillas del restaurante The Outrigger en Jensen Beach (Florida).*

modesto ejemplar de la Enciclopedia Pulga,¹¹⁴⁵ el

libro *¿Tenía razón la kon-tiki?* (1954),¹¹⁴⁶ del barcelonés Manuel Bosch Barret,¹¹⁴⁷ quien había residido en Oceanía y que incluía, a la sazón, una copia sintetizada de un fragmento del mural dedicado a *Las formas de Arte*,¹¹⁴⁸ con el objeto de explicar las similitudes formales y los contactos transoceánicos. Así, los diferentes objetos artísticos –llamados, con poco tino, “ídolos ancestrales”–, dibujados por J. Chacopino, reproducía,



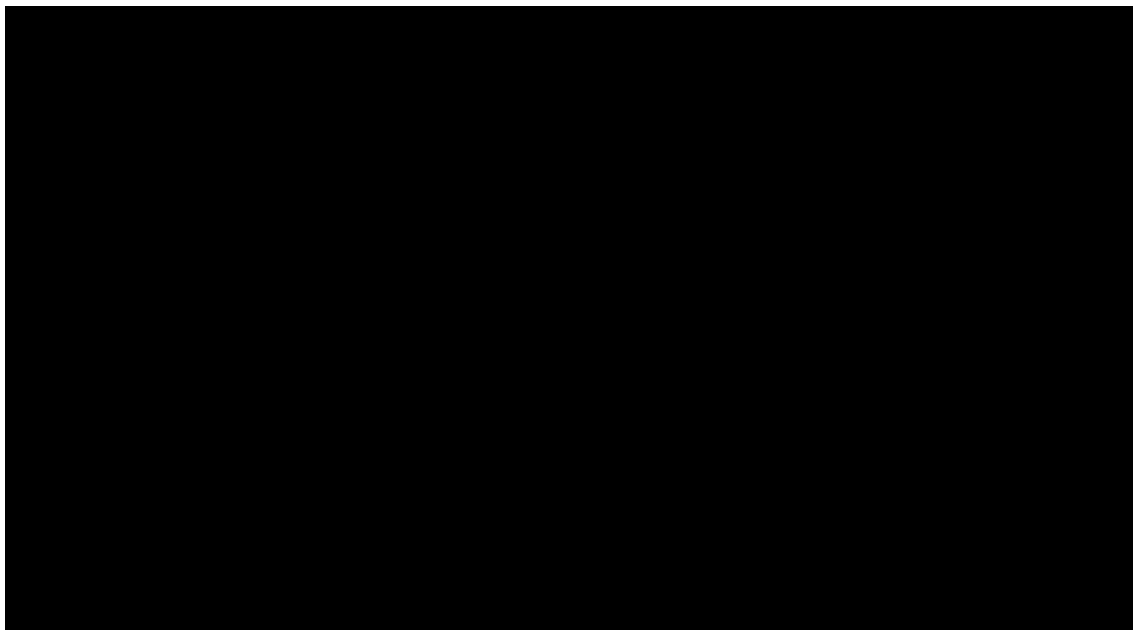
¹¹⁴⁵ La Enciclopedia Pulga fue una colección de libros muy pequeño formato (7x10 cm) que entre 1952 y 1959 editó Germán Plaza para la Barcelona Ediciones G.P. La colección contenía libros de temas variados (como Historia, viajes, relatos, biografías, cine, ciencia ficción, etc.), y se promocionaba bajo el lema “El saber no ocupa lugar”.

¹¹⁴⁶ Bosch Barret, Manuel, *¿Tenía razón La kon-Tiki?*. Barcelona, Ediciones G.P., 1954.

¹¹⁴⁷ Manuel Bosch Barret (1895–1961) fue un abogado, viajero, escritor y traductor barcelonés, nacido en Centelles. Asiduo del Ateneo de Barcelona, en 1936 el gobierno de la República le encomendó la tarea de presidir el Tribunal Mixto Internacional de las Nuevas Hébridas, con objeto de regular la soberanía sobre la zona que se disputaban británicos y franceses. Tras pasar tres años en la actual Vanuatu, se instaló en París antes de regresar a Barcelona, en donde durante los años de la postguerra probaría suerte como escritor, plasmando sus vivencias en Tres años en las Nuevas Hébridas (1943), además de realizar la biografía *Doña Isabel Barreto, adelantada de las Islas Salomón* (1943) y dos novelas de ficción -*La extraña vida de Pierre Queroul* (1942) y *Pensión de ultramar* (1945)-, así como la obra que nos atañe. Quizás por el poco éxito de sus textos, redirigió su carrera hacia la traducción –traduciría, al menos, 37 títulos–, ocupándose de obras tan relevantes como *Sinué el Egipcio* o *Yo, robot*, o de autores tan conocidos como Pearl S. Buck, Luigi Pirandello, Robert Graves o Somerset Maugham.

¹¹⁴⁸ Bosch Barret, Manuel, *¿Tenía razón La kon-Tiki?*, *op. cit.*, p. 7.

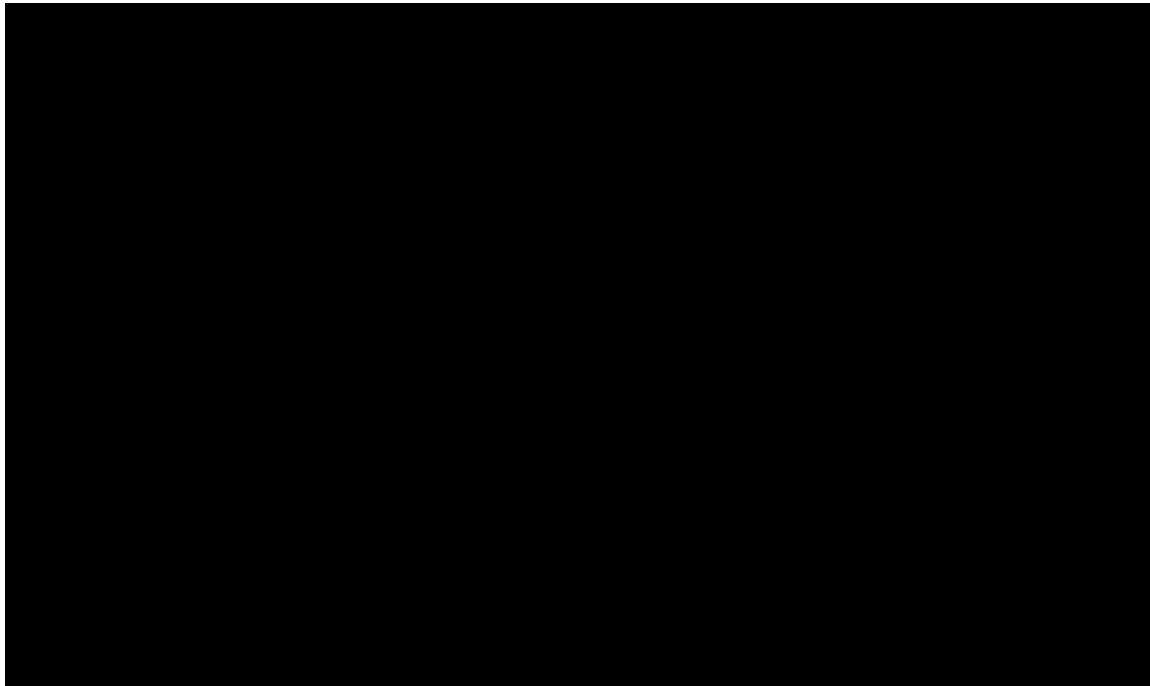
respectivamente, las piezas de Hawái, Tubuai, Rarotonga, las Marquesas, la Isla de Pascua y de los mexicas, manabitas, ancones, trujillanos y patagones.



A la izquierda, detalle del mural *Las formas de Arte* (1939); a la derecha, *¿Tenía razón La kon-Tiki?* (1954).

En otros casos, se copiaron elementos concretos. Por ejemplo, la máscara de las Islas Mortlock que había aparecido en el catálogo de la exposición *Arts of the South Seas*,¹¹⁴⁹

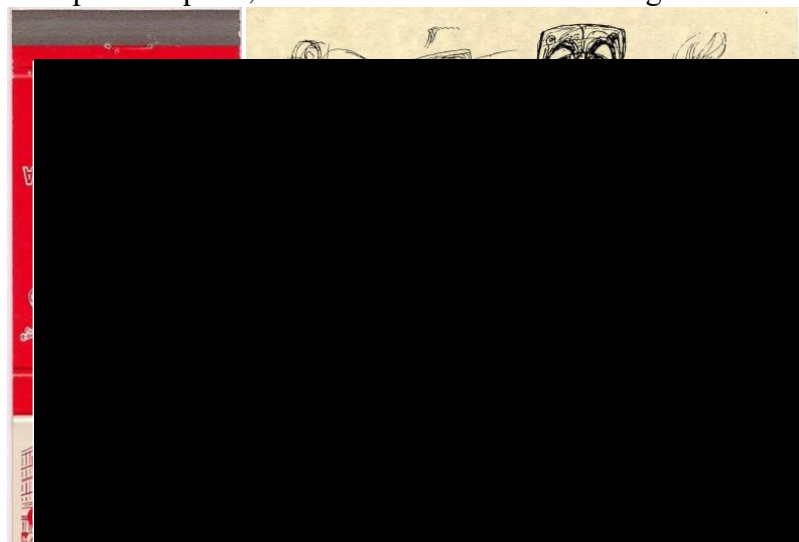
¹¹⁴⁹ Linton, Ralph, Wingert, Paul S. y D' Harnoncourt, René. *Arts of the South Seas*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1946, p. 74.



A la izquierda, Mapa del Trust Territory of the Pacific Islands (1949); en el centro, caja de cerillas de The Polynesian Deluxe Mote; a la derecha, Caja de cerillas promocional del Clark's Islander (c. 1958).

Islander.¹¹⁵²

Otra de las figuras que más fue reproducidas fue aquella escultura femenina de los abelam de Nueva Guinea, que conformó una de las láminas ilustradas de *Arts of the South Seas*.¹¹⁵³ En algunos casos, como el del menú del Polynesian Village Restaurant de Chicago, esta fue reproducida por completo, e incluso el Trader Vic's llegó a incluir versiones de la misma tanto en la decoración de sus locales como en los logotipos y en las cajas de cerillas. En otros casos, esta sirvió de inspiración para otros personales muy similares, como la figura de la caja de cerillas del restaurante Copper Galley, en Narrangasset Bay (Rhode Island), o incluso para algunos de los bocetos que el animador Marc Davis realizó para la atracción



A la izquierda, caja de cerillas del restaurante Copper Galley, en Narrangasset Bay; a la derecha, o bocetos de Marc Davis realizó para Walt Disney's Enchanted Tiki Room.

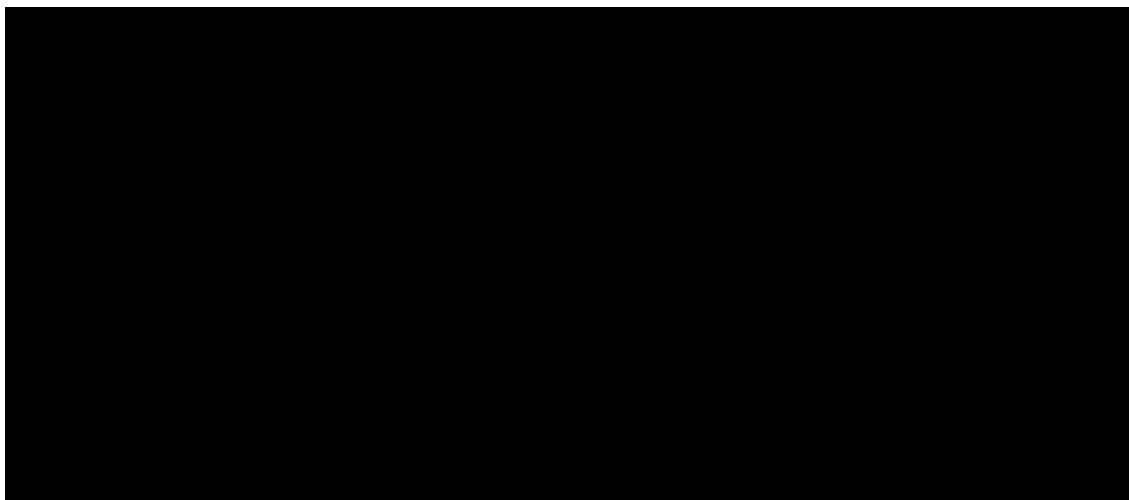
¹¹⁵⁰ *Life*, 25 de Abril de 1949. p. 96

¹¹⁵¹ The Polynesian Deluxe Motel es motel de lujo de ambientación *tiki* situado en Ocean Shores (Washington), fundado a finales de los años 1950 y todavía en activo.

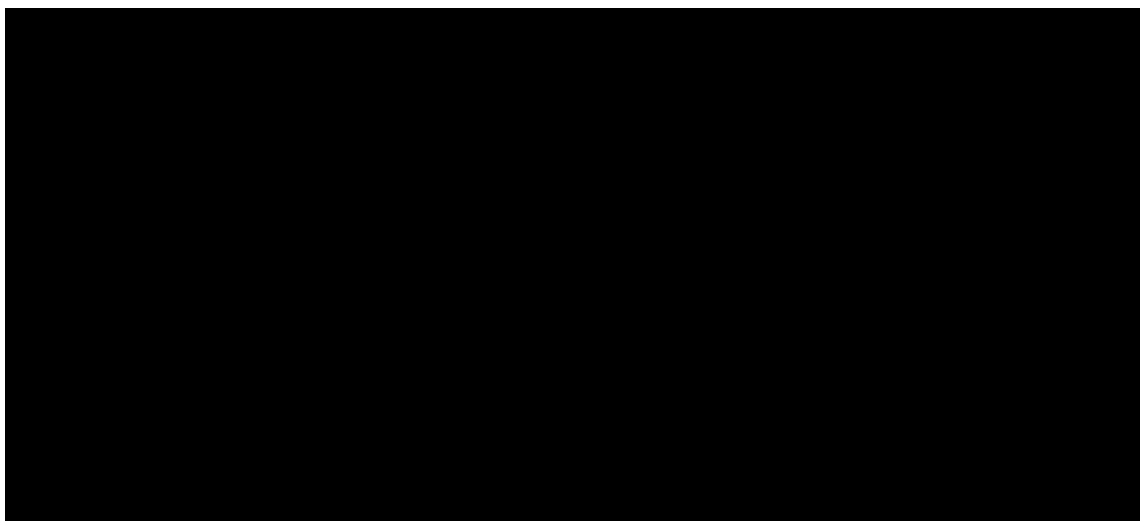
¹¹⁵² Clark's Islander fue un célebre restaurante de ambientación polinesia situado en Tacoma (Washington), abierto en 1957 como remodelación de un restaurante anterior, The Islander, que funcionó de 1951 a 1957.

¹¹⁵³ Linton, Ralph, Wingert, Paul S. y D' Harnoncourt, René. *Arts of the South Seas*, op. cit. p. 165.

Walt Disney's Enchanted Tiki Room,¹¹⁵⁴ en la que también se versionaron otras piezas artísticas que Covarrubias había reproducido con anterioridad.



A la izquierda, menú del *Polynesian Village Restaurant* de Chicago; en el centro, caja de cerillas de uno de los restaurantes *Trader Vic's* y, a la derecha, exterior de uno de los restaurantes *Trader Vic's*, en el que puede apreciarse la figura.



A la izquierda, anuncio para *The Container Corporation of America* (1944); en el centro, portada de *The Lamp* (1953); a la derecha, portada de *Aku-aku: the Secret of Easter Island* (1958).

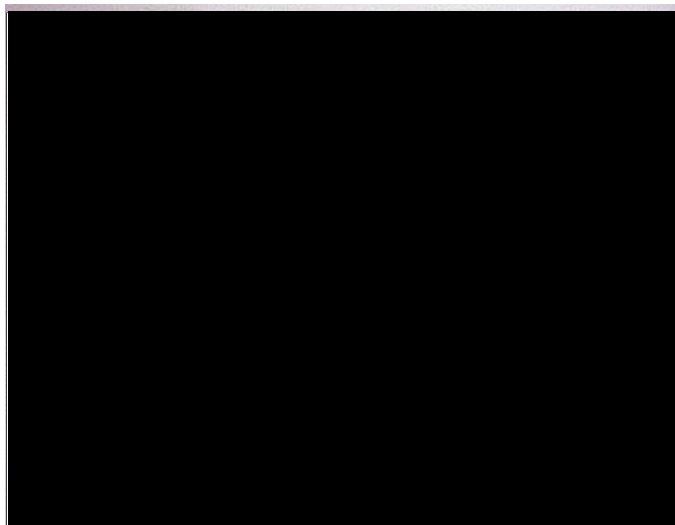
Covarrubias puede, asimismo, considerarse como un precursor de los motivos pascuenses, del moai como icono pop, ya que este no alcanzaría su actual popularidad hasta la publicación de *Aku-Aku, the Secret of Easter Island* (1958),¹¹⁵⁵ obra del explorador y biólogo Thor Heyerdahl, que se convirtió en uno de los primeros libros importantes sobre la Isla de Pascua y cuya icónica portada adoptaba una imagen previamente realizada por

¹¹⁵⁴ *Walt's Disney's Enchanted Tiki Room* fue una atracción de Disneyland (Anaheim, California). Inaugurada en 1963, constituyó un hito mundial porque incluyó los primeros *animatronics* de la historia, patentados para la ocasión y desde entonces ampliamente utilizados. La atracción, concebida inicialmente por el propio Disney como un restaurante-*luau* con espectáculo amenizado por los robots, se convirtió finalmente en un show musical de unos 17 minutos protagonizado por unos 150 *animatronics* que contaban la historia de la Polinesia y que cantaban célebres canciones. Además de los pájaros protagonistas, parte importante del show la constituían los *tikis* animados de los principales dioses hawaianos. La atracción estuvo patrocinada durante sus primeros doce años por United Airlines, pero en 1976 fue comprada por The Hawaiian Pineapple Company, suponiendo un cambio drástico en el show.

¹¹⁵⁵ Heyerdahl, Thor, *Aku-Aku, the Secret of Easter Island*. Chicago, Rand McNally, 1958.

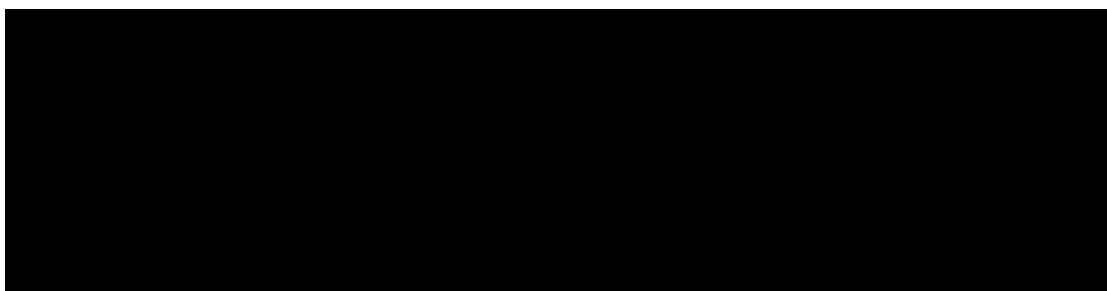
Covarrubias. Se trataba, en realidad, de una versión no reconocida de la portada que en 1953 Covarrubias había realizado para la revista *The Lamp*,¹¹⁵⁶ a su vez muy similar al anuncio que había realizado previamente para The Container Corporation of America.

Aunque este es el campo más fácilmente constatable, el peculiar estilo cartográfico de Covarrubias no limitó su trascendencia al ámbito de los Mares del Sur, sino que afectó también a muchas representaciones geográficas realizadas, especial –aunque no únicamente– en los Estados Unidos y México, en disciplinas como la publicidad y el ocio, acusándose también su influencia en el mundo del cine y la animación. De hecho, el estilo plástico y simbólico que utilizan los mapas animados de películas



Indonesia Pictorial Map (c. 1950), realizado por Hasto.

como *Saludos Amigos* (1943) y *Los Tres Caballeros* (1944), aquellas dos películas sobre Latinoamérica en las que Disney explotó, con buenos resultados, la política Buen Vecino, acusa notables deudas de los planteamientos de Covarrubias. No obstante, y quizás gracias a ello, el estilo cartográfico de Covarrubias excedió sus fronteras “naturales”, como bien demuestra este mapa pictórico de Indonesia realizado en la década de los 1950, que copia buena parte de los elementos que utilizó Covarrubias en su folleto para la República de Indonesia, aunque la representación es mucho más simple.



Imágenes de la película Saludos Amigos (1943)

En definitiva, a lo largo de estas páginas hemos podido ver cómo Covarrubias se convirtió en una decisiva, aunque a veces inesperada, influencia para muchos artistas de diferentes ámbitos geográficos, formativos y comerciales. Su obra fue, en ocasiones, copiada –muchas veces sin acreditar– por artistas comerciales de buena parte del planeta, mientras que en otra sirvió para inspiración temática de artistas educados de aquellas mismas zonas que eran representadas en sus obras. Si bien en la mayoría de casos, el elemento a imitar fue una plástica global –especialmente, la caricaturística o la cartográfica–, también serían muy imitados algunos elementos iconográficos concretos, como las diferentes piezas de arte oceánico, las viviendas indonesias o los bailarines balineses.

¹¹⁵⁶ *The Lamp*, vol. 35, junio de 1953.

Covarrubias, difusor de conocimientos e ideas

A lo largo de los anteriores capítulos hemos podido ver como Covarrubias fue un prolífico creador de todo tipo de pinturas e ilustraciones, además de un entregado viajero y un singular coleccionista de arte. Pero, lejos de ser un mero diletante que hacía este tipo de obra por moda o salida comercial, también hemos podido comprobar las dotes y méritos investigativos del autor para ambientar y documentar sus ilustraciones. A partir del campo de la creación artística, Covarrubias fue incursionando progresivamente en diferentes ámbitos relacionados con la ciencia y la difusión del conocimiento, como la antropología, la etnografía, la arqueología, la museografía, la museología o, incluso, la propaganda política.

A partir de sus viajes a Bali, Covarrubias fue demostrando un cada vez mayor interés por la antropología –que más tarde derivaría en la arqueología, a fin de poder explicar los orígenes de ciertas particularidades etnográficas-, que canalizó en varios libros escritos por el artista en los que combinó la escritura etnográfica con la investigación histórico-artística. La vocación didáctica que tan bien supo expresar en sus textos y en algunas de sus obras –como los tantas veces mencionados murales de la Exposición Internacional de San Francisco- devino en el ofrecimiento de docencia que en la década de los 1940 le hicieron desde la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en la que impartió varias asignaturas. Su acercamiento al mundo expositivo y curatorial le haría, además, protagonista de varias exposiciones e iniciativas sumamente relevantes, al tiempo que se posicionaba progresivamente como ideólogo y defensor de dos causas bien diferentes: la República Popular de China –para cuya defensa y reconocimiento ayudó a fundar la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular, primera asociación maoísta de México- y la civilización olmeca, cuya definición oficial ayudó a concebir gracias a sus investigaciones y colección.

En definitiva, puede afirmarse que la influencia y trascendencia de Covarrubias sobrepasó, por mucho, la de muchos otros artistas e ideólogos contemporáneos, pues incursionó en muchos y muy variados campos disciplinares a partir de registros y formatos diversos – nivel científico vs. divulgativo, imagen vs. texto escrito- que no era capaz de concebir de forma separada. Sus aportaciones científicas y académicas trascendieron habitualmente estas esferas, ya que gran mayoría de las veces su destinatario no era meramente una clase intelectual, sino un gran público formado por personas de toda clase y origen intelectual y económico.

Además de en los campos etnográfico mexicano, mesoamericano e indígena norteamericano, en los que Covarrubias llegaría a ser un científico y académico reconocido –ámbitos en cuya trascendencia no vamos a profundizar-, también realizaría importantes aportaciones al conocimiento en el ámbito de Asia-Pacífico, especialmente en cuanto a las regiones culturales de Bali, China y los Mares del Sur, ya fuera de manera individual o dentro de su idiosincrasia difusionista y panoceánica. Estas catalizarían en toda una serie de textos, conferencias, exposiciones, intercambios entre museos e incluso participación en actos políticos que se dilatarán a lo largo de las décadas y que tendrán una profunda trascendencia, como tendremos ocasión de ver a lo largo de las páginas siguientes.

Covarrubias, académico sobre Bali

De los muchos logros que Covarrubias alcanzó a lo largo de su vida, el libro *Island of Bali* es uno de los más unánimemente reconocidos, tanto en el campo artístico como en el científico y literario. La fama previa de Covarrubias, unida a una estupenda campaña de promoción y difusión del libro que incluyó desde la publicación previa de varios capítulos en revistas especializadas de gran renombre –*Asia* y *Theater Arts Monthly*–, reportajes promocionales en publicaciones de la talla de *Life*, *Vanity Fair* o *Vogue*, presentaciones acompañadas de películas rodadas en Bali por el propio Covarrubias e incluso el diseño de una línea de ropa para unos grandes almacenes, contribuyeron a que el libro se convirtiera un auténtico *best-seller*, con más de 13.000 ejemplares vendidos en su primer año.¹¹⁵⁷

¿Cómo explicar el éxito de la obra, tan diferente del de muchos otros textos antropológicos? Tal como señaló Gabriela Anahí Luna Velasco: “Quizá la respuesta a esta pregunta está inscrita no sólo en términos del despliegue visual y metafórico que realiza el autor, sino también en las condiciones de producción del texto (...)”¹¹⁵⁸ Según la investigadora, la intención de Covarrubias era la de realizar una investigación dirigida a una audiencia general y no únicamente académica, y, para ello “adoptó una perspectiva híbrida que es a la vez, histórica y antropológica y, por otro lado, textual y visual”.¹¹⁵⁹

Tras su publicación, algunos de los más importantes antropólogos y científicos del momento corrieron a elogiar las cualidades de la obra de Covarrubias. Por ejemplo, el importante arqueólogo e investigador de arte precolombino George C. Valliant escribiría que *Island of Bali* era:

*Quizás el mejor informe accesible (...) El señor y la señora Covarrubias han logrado una tarea muy difícil al congregarse tanto material, y sin sus talentos especiales, sería difícil ver en qué manera el libro podría satisfacer las tan diferentes necesidades del especialista y del viajero interesado.*¹¹⁶⁰

Por su parte, el eminente antropólogo Ralph Linton –con quien Covarrubias trabajaría años más tarde–, destacaría que el estudio estaba:

*(...) provisto incluso de notas al pie, referencias y una bibliografía merecedora de una distinguida tesis doctoral. Es una sólida obra de trabajo científico, una contribución real al conocimiento, y probablemente será la el trabajo básico sobre cultura balinesa durante los próximos años.*¹¹⁶¹

¹¹⁵⁷ Williams, Adriana y Chong, Yu-chee. *Covarrubias in Bali*, *op. cit.*, p. 40.

¹¹⁵⁸ Luna Velasco, Gabriela Anahí. “La Isla de Bali”. Danza y etnografía bajo la mirada de Miguel Covarrubias.”, Tesis de Licenciatura de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México, 2011, p. 7.

¹¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 6.

¹¹⁶⁰ “It is perhaps the best accessible account (...) Mr. and Mrs. Covarrubias have accomplished a very difficult task in assembling so much material and without their special talents, it is hard to see how the book could fulfill so well the very different needs of the specialist and of the interested traveler”. Valliant, George, “The Island of Bali: With and album of photographs by Rose Covarrubias”, *Natural History*, febrero de 1938, p. 152.

¹¹⁶¹ “This study is even provided with footnotes, references, and a bibliography worthy of a distinguished Ph. D thesis. It is a sound piece of scientific work, a real contribution to knowledge, and will probably be the standard English work on Balinese culture for the years to come.” Nota 9. Linton, Ralph. “Life and Art in Bali”, *Nation*, 11 de diciembre de 1937.

Linton no se equivocaba: de hecho, varias décadas más tarde, el gran especialista Adrian Vickers escribiría –en un prólogo a una moderna edición del libro- que la obra era una verdadera enciclopedia sobre Bali,¹¹⁶² con una sobresaliente calidad académica:

*El academicismo que se aplicó en el libro es formidable, desde traducciones holandesas de poemas medievales a estudios en alemán y francés sobre religión y danza de Asia, hasta una de las primeras obras balinesas de literatura moderna, el Nemoe Karma de I Wayan Gobiah. Esta concienzuda investigación sobre fuentes primarias y secundarias estuvo acompañada de una incansable aproximación al trabajo de campo.*¹¹⁶³

Lo cierto es que, además de la importantísima labor llevada a cabo sobre el terreno,¹¹⁶⁴ Covarrubias logró reunir y utilizar una bibliografía imponente, en la que obras clásicas se combinaban con las últimas novedades, y en la que se utilizaba a estudiosos de diferentes disciplinas y orígenes académicos y geográficos, destacando el uso de una buena cantidad de fuentes holandesas e indonesias.¹¹⁶⁵ Por ello, no es extraño que, aunque carecía de educación formal específica al respecto, Covarrubias fuera aceptado unánimemente como antropólogo, tal como relata una reseña del momento.¹¹⁶⁶

¹¹⁶² “This book is an encyclopedia of Bali” Vickers, Adrian “Foreword”, en Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*. Singapur, Periplus Editions, 2010, p. XXII.

¹¹⁶³ “The scholarship that went into the book is formidable, from Dutch translations of medieval poems, to studies in German and French of Asian dance and religion, to one of Bali’s first works of modern literature, I Wayan Gobiah’s *Nemoe Karma*. This thorough research into primary and secondary literature was matched by a tireless approach to fieldwork” Vickers, Adrian “Foreword”, en Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*. Singapur, Periplus Editions, 2010, pp. XX-XXI

¹¹⁶⁴ A lo largo de sus dos visitas a la isla –pero especialmente durante la segunda-, los Covarrubias se involucraron en la vida balinesa, estudiando el idioma, degustando la gastronomía local y conviviendo con los lugareños en vez de con los turistas. Durante estos meses, Miguel y Rosa asistirían a conciertos de gamelán, representaciones de *wayang kulit*, *legong*, *kebyar*, *topeng*, *tjalon arang*, etc.; además, participarían en ceremonias religiosas importantes –como las espectaculares cremaciones o los *sanghyangs*- y visitarían templos, campos, puertos, mercados y talleres artísticos de toda la isla. De todas sus visitas, actividades, conversaciones e inquietudes, Covarrubias tomaría centenares de notas, esquemas, apuntes y bocetos, que llevará consigo a su vuelta y que serán el germen del libro, pero durante el segundo viaje los Covarrubias preferirán concentrarse en la recolección de materiales y experiencias para el futuro libro, por lo Miguel rechazaría y pospondría muchos otros encargos. Así, Miguel no solo acudiría a rituales y espectáculos e interrogaba a los expertos, sino que también consultaba antiguos textos religiosos escritos sobre *lontar*, que reprodujo y transcribió en sus cuadernos de notas. Muchas de estas ideas las ordenaría y sintetizaría en pequeñas fichas manuscritas, ordenadas por temas (como eclipses, festivales, alimentos, nacimientos, muertes, el cálculo del tiempo...), método que repetiría también en investigaciones posteriores. Williams, Adriana y Chong, Yu-chee. *Covarrubias in Bali*, op. cit., pp. 15 -16, 18-21, 43, 62-63, 65-66, 126-135.

¹¹⁶⁵ Entre los autores utilizados por Covarrubias podemos encontrar a una gran cantidad de estudiosos europeos –alemanes, austriacos, daneses, británicos- y estadounidenses (Jane Belo, Hugo Bernatzik, Robert Heine-Geldern Ch. F. Ilkle, Gregor Krause, E. M. Loeb, Colin McPhee, W. B. Mumford, A. K. Nielsen, Hickman Powell, Alfred Russel Wallace, Walter Spies, R.E. Simon Embre, Sir Thomas Stamford Raffles, W.I. Stutterheim, Ernst Vatter, P. Wirtz), pero especialmente a holandeses, muchos de ellos expertos en las antiguas Indias Holandesas Orientales: Bloemen-Wander P.L., Bezemer, F. D. K. Bosch, P. Angelino de Kat, Tyra de Kleen, R. Van Eck, R. Friederich, Roelof Goris, C. Hookyas, J.E. Jasper, Mas Pingardie, H.H. Juynboll, J. Kats, V. E. Korrn, N.J. Krom, J. Kruijt, J. Kunst, Ulrich Gerhard Lauts, Th. B. Van Lelyveld, F. A. Lieftrinck, P.A.K. Moojen, A.W. Nieuwenhuis, W.O.J. Nieuwenkamp, P. V. Van Stein-Callenfelds, H.N. Van der Tuuk, H. M. van Weede, C. Lekkerkerker, D.J.H. Nyessen, etc. Además, es muy destacable que Covarrubias utilizara también textos indomalayos, como los de Gusti Putu Djelantik y Ida Bagus Oka, I Wayan Gobiah, R. Nc. Purbatjaraka, Cokorde Gedé Rake Sukawati, o los de la revista de etnología y literatura balinesa *Bawangara*, editada en balinés y malayo.

¹¹⁶⁶ “The young Mexican [now 33 years old] self-taught in anthropology as in art now accepted by the anthropologists as one of them. Moreover, his prose proved a delight to read, so Covarrubias the writer and

Como ya destacó Andrés Medina, Covarrubias se posiciona como antropólogo gracias a que recurre a técnicas que la antropología tradicional ha establecido como requisitos indispensables para su práctica, como la “observación participante” (“por la cual el investigador se instala en el seno mismo de la comunidad que va a estudiar. Esto implica el aprender la lengua local y avenirse a muchas modalidades de la vida cotidiana (...)), su detallada y minuciosa descripción de la cultura material balinesa e incluso la forma misma en la Covarrubias estructura su libro. Según Medina, “la presentación de sus datos corresponde estrechamente a las características de la monografía etnográfica”.¹¹⁶⁷

Según Medina, Covarrubias es lo que él define como un “antropólogo romántico”, algo que percibe en su actitud de “rescatar” lo más valioso de una cultura “en proceso de desaparición”,¹¹⁶⁸ y de poner al margen del tiempo la cultura que estudia,¹¹⁶⁹ además de en muchas de sus descripciones de la cultura balinesa.¹¹⁷⁰

No obstante, esta aproximación a la antropología de Covarrubias se irá refinando y redefiniendo conforme –como resultado de su participación en la Exposición Internacional de Golden Gate en 1938 y 1939- entre en contacto con antropólogos como Alfred L. Kroeber y Ralph Linton y pase, progresivamente, a la esfera de influencia antropológica boasiana, como bien percibió Luna.¹¹⁷¹

Quizás, como ya adelantase Vickers, el verdadero valor de *Island of Bali* es que se trata de un documento histórico difícilmente repetible, testimonio de una cultura que estaba comenzó a cambiar como resultado de las injerencias foráneas.¹¹⁷²

Además, y de nuevo sin contar con formación específica al respecto, Covarrubias realizó con *Island of Bali* un notable aporte al campo de la Historia del Arte, en un momento en el que las artes “no Occidentales” –y más aún, las de un lugar tan poco conocido como una pequeña isla de Indonesia- estaban relegadas a los museos de etnografía y, muchas veces, tenidas en cuenta únicamente por su valor exótico. Como ya resaltó Luna:

Hablar de la figura de Covarrubias desde una posición que deslegitima su trabajo por no haberse formado dentro de una institución y una tradición discursiva,

anthropologist because as famous as Covarrubias the caricaturist, painter and illustrator.” David, Bob. “Biography of an Island Set in the South Seas”, *The New York Sun*, 20 de noviembre de 1937, p. 14.

¹¹⁶⁷ Medina, Andrés. “Miguel Covarrubias y el Romanticismo en la Antropología”, *Revista Nueva Antropología*, v. I, n° 4, abril de 1976, p. 20.

¹¹⁶⁸ “Finalmente, otro rasgo antropológico que Covarrubias hace suyo, y que en este caso corresponde más a lo ideológico que a lo propiamente teórico o técnico, es la actitud de “rescatar” lo más valioso de la cultura en proceso de desaparición.” *Ibidem*, p. 22.

¹¹⁶⁹ “Otro rasgo romántico es el poner al margen del tiempo a la cultura que estudia, como suspendida en la esfera de lo absoluto; creación perfecta que estallará al más ligero contacto con el exterior, y que nunca más se repetirá.” *Ibidem*, p. 23.

¹¹⁷⁰ “(...) esta orientación sentimental la veremos aparecen con mucha frecuencia en las descripciones de la vida en Bali. Por ejemplo, su descripción hace referencia a una cultura en existencia armoniosa con la naturaleza (...)” *Ibidem*, p. 23

¹¹⁷¹ Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México. El intercambio entre el Museo Field de Chicago y el Museo Nacional de Antropología (1948-1952)”, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 23-33-35.

¹¹⁷² “*Island of Bali* is at once a nostalgic document describing a pre-colonial world, and a portrait of great cultural and social change. It remains relevant to us for both reasons”. Vickers, Adrian “Foreword”, en Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*. Singapur, Periplus Editions, 2010, p. XXIII. Una idea similar aparece por parte de Luna: “¿No será que Covarrubias, más que desear construir una monografía general sobre la isla, quiso dejar constancia de la preocupación personal que sentía por los cambios que provocaría el inevitable impacto de la moderna tecnificación e industrialización?” Luna Velasco, Gabriela Anahí. “La Isla de Bali...”, *op. cit.*, p. 65.

*intelectual y disciplinar “de manera estrictamente formal”, implica desviar la comprensión de su obra y descontextualizar historiográficamente los planteamientos que en la década de los treinta comenzaban a dar forma a una antropología del arte, de la danza y de las formas constitutivas de las etnografías. (...) El trabajo de Covarrubias sobrepasa los límites impuestos por las academias, propone abordar el problema desde otra parte: desde la experiencia de un artista y viajero, etnógrafo por convicción y un hombre sensible a las prácticas estéticas no occidentales que tantos cuestionamientos provocaron en las primeras décadas del siglo XX cuando la emergencia del primitivismo, la arqueología, las vanguardias como el surrealismo y dadaísmo y la invención de las artes populares rescataron, entre otros, las desgastadas formas de arte occidentales.*¹¹⁷³

Al dedicar su libro a las artes balinesas, continúa el prometedor camino iniciado por historiadores del arte como Carl Einstein y su *Negerplastik*, pero al contextualizar y explicar las artes de Bali con la misma profusión que la sociedad de la que emanan, podría decirse que Covarrubias pertenece todavía a una escuela más conservadora de la Historia del Arte, como es la de la Historia del Arte como Historia de la Cultura ejemplificada a en la obra de Jacob Burckhardt sobre el Renacimiento italiano. Esta tendencia al conservadurismo y enmarcada dentro de la mentalidad colonial que más adelante rechazará el propio Covarrubias –conforme vaya adoptando posiciones políticas cada vez más hacia la izquierda- sería ya apreciada por Medina,¹¹⁷⁴ aunque esto contrasta con algunas de las tesis de la teoría marxista que Covarrubias utiliza en su libro para explicar la sociedad balinesa.

Precisamente, esta maestría en el conocimiento de la historia del arte balinés haría que Covarrubias fuera el elegido para participar en el catálogo de una modesta pero importante exposición de “acuarelas balinesas” celebrada en la McDonald Gallery de la Quinta Avenida de Nueva York en el invierno de 1937.¹¹⁷⁵ Sobre las obras, Covarrubias escribiría que en Bali las técnicas tradicionales se combinan ahora con las extranjeras, y que la tradicional iconografía religiosa ha ido siendo sustituyendo por temas de la vida cotidiana.¹¹⁷⁶

No obstante, la influencia de Covarrubias y de *Island of Bali* trascendió los ámbitos estrictamente académicos, siendo a la vez causa y consecuencia de la pasión por Bali que se desarrollaría durante las décadas centrales del siglo XX. Si bien el mexicano no fue el primer visitante célebre de Bali ni la promoción turística de la isla se debe a su obra,¹¹⁷⁷

¹¹⁷³ Luna Velasco, Gabriela Anahí. “La Isla de Bali...”, *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁷⁴ “Que esta actitud romántica se relaciona directamente con posiciones conservadoras, lo muestra claramente el texto de Covarrubias, cuando termina su libro con un elogio al colonialismo holandés, el “mejor del mundo” Medina, Andrés. “Miguel Covarrubias y el Romanticismo en la Antropología”, *op. cit.*, p. 24.

¹¹⁷⁵ La obra presentaba 34 obras de artistas balineses de aquel momento, que se acompañan de dos de los dibujos que Covarrubias realizó para *Island of Bali*, además de 11 de las fotografías de Rosa. Williams, Adriana y Chong, Yu-chee. *Covarrubias in Bali*, *op. cit.*, p. 42; Jewell. Edward Alden. “Exhibition offers new art of Bali”, *The New York Times*, 5 de febrero de 1938; “Art of Bali”, *The New York Evening Post*, 5 de febrero de 1938.

¹¹⁷⁶ *Artists of Bali. Exhibition Catalogue*. Nueva York, McDonald Gallery, 1938.

¹¹⁷⁷ Aunque autoridades coloniales como Sir Thomas Stamford Raffles y estudiosos como R. Friederich o A.R. Wallace habían publicado largos textos sobre la isla, fue la llegada del artista y periodista holandés W. O. J. Nieuwenkamp (1874-1960) en 1906 –coincidiendo con la destrucción de Denpasar– la que, gracias a sus delicadas ilustraciones en clave *art nouveau*, produjo uno de los primeros libros de éxitos sobre la isla, *Bali en Lombok* (1906), una obra que hablaba del Bali monumental y pintoresco, al tiempo que se interesaba por las formas de representación autóctonas. Más adelante llegaría a la isla Gregor Krause (1883-1959), un médico alemán que trabajó para la Compañía de las Indias Holandesas y que residió en la

sí que puede afirmarse que *Island of Bali* y los viajes de Covarrubias se convirtieron en unos de los mayores responsables de la “balimanía” que se produjo durante las décadas centrales del siglo a lo largo de todo el mundo.¹¹⁷⁸

Tras que las autoridades coloniales holandesas se decidieran a convertir Bali en un destino marcadamente turístico,¹¹⁷⁹ durante el periodo de entreguerras la isla fue visitada por toda una serie de artistas y antropólogos que –coincidiendo con el auge de los primitivismos artísticos– quisieron encontrar en ella una especie de reserva cultural repleta de formas artísticas “puras” y marcadamente singulares.

En 1928 llegaría a Bali su visitante más célebre, Walter Spies, que rápidamente devino un experto conocedor de la isla y se autoproclamó embajador de los extranjeros en Bali, sirviendo de anfitrión y consejero de personajes como Covarrubias, Charles Chaplin, Noël Coward, Vicky Baum o Colin McPhee. Junto con las visitas de turistas y celebridades, comenzó a aumentar la presencia de Bali en libros y películas; gracias a los libros de personajes como Krause, Covarrubias, Baum, Helen Eva Yates, Hickman Powell o Geoffrey Gorer, a películas como las de Roosevelt y Denis o de la Falaise¹¹⁸⁰ y al hábil marketing del gobierno holandés, Bali encontraría su lugar definitivo en el imaginario occidental de los últimos paraísos perdidos de los Mares del Sur, convirtió rápidamente en una popular parada de los cruceros de lujo.

Así, Bali recibiría sobrenombres tan pintorescos como “la isla de los dioses”, “la isla de los demonios”, o incluso “la isla de los senos desnudos”. La peculiar mezcla entre una

Bali entre 1912 y 1914. Destinado en Bangli como médico de la administración colonial, Krause no encontró un Bali monumental, sino una isla rural y modesta que luchaba por transmitir y embellecer sus tradiciones. Como resultado de su experiencia escribiría un libro que adornó con una selección de cuatrocientas fotografías tomadas durante su ejercicio: *Bali 1912* (1920). En 1926, la traducción del libro de Krause al inglés coincidió con la irrupción de Bali en el mundo del cine, paso definitivo y casi totalmente irreversible.

¹¹⁷⁸ Para información general sobre este tema, véase Pringle, Robert. *A short history of Bali*. Crows Nest, Allen & Unwin, 2004 y, especialmente, Sitompul, Jojo Rio. *Visual and Textual Images of Women: 1930s Representations of Colonial Bali As Produced by Men and Women Travellers*. Tesis doctoral de la Universidad de Warwick, 2008 y Vickers, Adrian. *Bali: Paradise Created*. Penguin Books, 1989.

¹¹⁷⁹ A partir de las décadas centrales del siglo XIX, el gobierno de los Países Bajos comenzó una serie de ofensivas militares contra los diferentes reinos de la isla de Bali, que irían cayendo y pasando a estar bajo control holandés a partir de 1846, en un proceso que culminaría con la conquista de Klungkung en 1908. Ilegalizado el tradicional comercio de esclavos, Bali resultaba una colonia muy poco rentable, por lo que una de las primeras actividades del gobierno colonial holandés fue el buscar una nueva función para la isla dentro de su sistema. La solución más sencilla pasaba por convertir la isla en un museo viviente en medio de un gran parque natural, potenciando tanto su agradable y variada naturaleza como la peculiar cultura de sus pobladores. Así, pronto comenzaron a construirse mejoras que favorecieran el turismo en la isla: en primer lugar, se construyeron carreteras, y en 1914 comenzaron a diseñarse los primeros folletos turísticos; a partir de 1923, comenzarían las líneas regulares de pasajeros de la K.P.M. entre Java y Singaradja y en 1928 se construiría el primer hotel.

¹¹⁸⁰ Ayudados por Spies, André Roosevelt (1879-1962) y Armand Denis (1896-1971) rodaron en 1928 la primera de las películas de ficción sobre la isla, *Goono-Goono* (también conocida como *The Kriss* o *Black Magic*), que, gracias a su acertada combinación de romance, esoterismo, aventuras selváticas y desnudez, se convirtió en un éxito tras su estreno en 1930. El título de la película –supuestamente, una palabra nativa para referirse a un afrodisiaco–, dio toda lugar a toda una serie películas de *explotation* de serie b como *Insel der Damonen* (1933), *Virgins of Bali* (1932), *Legong* (1935) o *Wajan, son of a witch* (1937) –además de otras que no tenían siquiera temática balinesa y que sucedían en África–, configurando un género que fue conocido como “épica Goona- Goona” y que tuvo un enorme éxito, ya que el Código Hays censuraba cualquier atisbo de sexualidad en pantalla excepto si esta estaba justificada por “motivos antropológicos”. *Goono-Goono* no fue, en realidad, la primera película sobre Bali, pero sí la más importante: el término llegó a hacerse tan popular que incluso un club de ambiente y de intercambio de parejas de la década de 1930 recibió este nombre.

cultura refinadísima y algo que a los occidentales se les antojaba tan primitivo como erótico –la desnudez parcial–, hizo que Bali se convirtiera en la protagonista de toda una serie de libros, películas y partituras musicales, llegando incluso al ámbito de la moda y la decoración. Como bien comentara Gorer, “En los últimos diez años, de esta isla se ha escrito, ha sido filmada, fotografiada y comentado efusivamente hasta un extremo que rusticaría la náusea”.¹¹⁸¹

El encumbramiento antropológico de Bali que produciría *Island of Bali*, se vería continuado por el trabajo de otros académicos de diversos campos, como –todavía considerado como el libro de mayor entidad sobre la isla– a los que seguirían el trabajo de Spies y Beryl de Zoete,¹¹⁸² Katherine Mershon, Colin McPhee, Jane Belo y, especialmente, de Margaret Mead y Gregory Bateson,¹¹⁸³ que conferirían a la cultura balinesa una mayor dignidad en los ámbitos científicos a partir de las décadas de los 1940.

La Segunda Guerra Mundial y la posterior Guerra Civil eclipsarían la popularidad de la isla en un momento de gran efervescencia artística. Suavizado el atractivo de la aventura y la desnudez –tonos denunciados por los antropólogos emergentes–, el interés por Bali se fue gradualmente diluyendo, a lo que ayudó la aparición de una serie de imágenes difusas sobre la isla.¹¹⁸⁴ Más adelante, la Guerra Fría, la intervención en Vietnam y el régimen del general Suharto dificultaron enormemente el turismo e hicieron que Bali prácticamente desapareciera del imaginario popular, más allá de algunas omisibles excepciones –muchas de ellas, de tipo documental–.¹¹⁸⁵ A partir de la década de los 90 el turismo volvió con fuerza y se construyeron *resorts* masivos y potenciándose otro tipo de actividades, como el surf y el submarinismo, haciendo que la isla se poblara de nuevo de turistas y expatriados de todo el mundo.

En los últimos años, a pesar de los atentados terroristas y de la progresiva inseguridad en el Sudeste asiático,¹¹⁸⁶ la isla ha recobrado buena parte de su glamour paradisiaco gracias a otro *best-seller* literario norteamericano –*Come, reza, ama* (2006), una novela

¹¹⁸¹ Gorer, Geoffrey. *Bali and Angkor: a 1930s pleasure trip looking at life and death*. Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 52.

¹¹⁸² Spies, Walter y de Zoete, Beryl. *Dance and Drama in Bali*. Londres, Faber and Faber, 1938.

¹¹⁸³ Mead y Bateson realizaron numerosos estudios en la isla y ejercieron también de mecenas; interesados también en la danza, produjeron el famoso documental *Trance and Dance in Bali* (1930) –el primero de los documentales sobre la isla que recibió reconocimiento gubernamental– y escribirían *Balinese character: a photographic analysis* (1942), otro de los libros angulares sobre Bali.

¹¹⁸⁴ Entre ellas, cabe citar la confusión provocada por el *best-seller* de James A. Michener *Sucedió en el Pacífico* (1947) –que después se convertiría en un exitoso musical y película– en donde se hablaba de una isla de Bali H'ai, y la exitosa comedia musical de Bob Hope y Bing Crosby, *Camino a Bali* (1952), que, aunque recreaba correctamente ciertos aspectos visuales resultaba un completo descalabro a nivel antropológico.

¹¹⁸⁵ Una de las excepciones más interesantes resulta la “biografía” de Ktut Tantri, *Revolt in Paradise* (1960), una guionista y pintora de la isla de Man que habría acabado siendo invitada de honor en una corte balinesa, además de haber jugado un papel especial en la resistencia anti-japonesa y en la guerrilla posterior (en la que operó bajo el nombre de Surabaya Sue). La veracidad de los hechos relatados por Tantri ha sido puesta en duda en numerosas ocasiones, e incluso ha sido objeto de un ensayo. Para más información, véase Tantri, K'tut. *Revolt in Paradise*. Nueva York, Harper, 1960 y Lindsey, Timothy. *The Romance of K'tut Tantri and Indonesia*. Sheffield, Equinox Publishing, 1997.

¹¹⁸⁶ El 12 de octubre de 2002, tres miembros de Jemaah Islamiyah hicieron estallar dos bombas –un suicida y un coche-bomba– en una zona de discotecas en Kuta, así como una pequeña bomba junto al consulado de los Estados Unidos, que dejaron más de 200 muertos y 200 heridos de gravedad. Por otro lado, el 1 de octubre de 2005, tres suicidas estallaron bombas en dos *resorts* turísticos de Kuta, dejando 20 muertos y 100 heridos.

semibiográfica de Elizabeth Gilbert-,¹¹⁸⁷ que ha generado una auténtica industria turística protagonizada por mujeres de mediana edad que viajan a la isla en solitario.¹¹⁸⁸ El nuevo aumento del turismo ha generado otro tipo de problemas, como un incremento del narcotráfico o un creciente mercado de prostitución masculina en las playas de Bali.¹¹⁸⁹ Promocionado como una suerte de oasis progresista y paradisiaco en una región del mundo más que turbulenta, Bali se enfrenta hoy a muchos de los retos del mundo globalizado, cumpliendo las nefastas predicciones que Covarrubias auguraba ya hace ochenta años: “Sin duda, muy pronto Bali estará “echada a perder” para aquellos viajeros quisquillosos que detestan todo lo que traen consigo.”¹¹⁹⁰

En definitiva, podemos afirmar que *Island of Bali*, aun con sus pros y sus contras, y, especialmente para ser una de un autor que incursionaba por primera vez en la antropología, y que además estaba destinada a un público diverso, es una obra de importancia científica y estética difícilmente igualable, cuya particular combinación de texto –académico pero divulgativo–, fotografías, esquemas e dibujos colocó a Covarrubias en una afortunada y merecida posición de autoridad intelectual con respecto a la isla. A pesar de sus defectos y del transcurrir de las décadas –con las consecuentes actualizaciones académicas–, la mayoría de los más importantes académicos especialistas en la región (como Clifford Geertz,¹¹⁹¹ Adrian Vickers¹¹⁹² o Bruce W. Carpenter) continúan reconociendo la valía y vigencia de la obra, que incluso hoy día todavía aparece en casi todas las bibliografías especializadas sobre la isla.¹¹⁹³ Por si fuera poco, la trascendencia de la obra contribuyó notablemente al desarrollo turístico –y, por ello, cultural y económico– de Bali a lo largo de las décadas, algo que puede constatarse en el enorme atractivo y reconocimiento global que la isla, con su gente y su cultura, suscita todavía hoy.

Covarrubias, promotor de China

Aunque la vinculación de Covarrubias con China aparece ya muy tempranamente –en la década de los 1930, cuando viaja a este país y se relaciona con algunos de sus más importantes eruditos– habrá que esperar a la década de los 1940 para que florezca en el mexicano un genuino amor por el gigante asiático y su cultura. Este entusiasmo aparecerá en el mexicano como consecuencia de dos factores relevantes: el posicionamiento político a favor de China durante la invasión japonesa (1937-1945) y la ilustración del libro *All Men Are Brothers* (1948).

¹¹⁸⁷ Gilbert, Elizabeth. *Come, reza ama*. Doral, Aguilar, 2007.

¹¹⁸⁸ “It is impossible to ignore the Eat Pray Love pilgrims in Ubud. Solo female travelers in their forties and fifties, wearing sun-proof clothing (hats, T-shirts, Thai fisherman’s trousers) and seen cycling Dutch-style gearless bikes up impossibly steep hills. They gather in their hundreds, take coach tours to locations featured in the novel, visit healers, take classes, have therapies. To call Eat, Pray, Love an ‘industry’ is not an exaggeration.” Mowbray, Nicole, “In search of an exotic isle: Beyond de Eat, Pray, Love phenomenon in Beautiful Bali”, *The Mail On Sunday*, 21 de junio de 2012.

¹¹⁸⁹ Al respecto, véase el premiado documental *Cowboys in Paradise* (2012), dirigido por Amit Virmani.

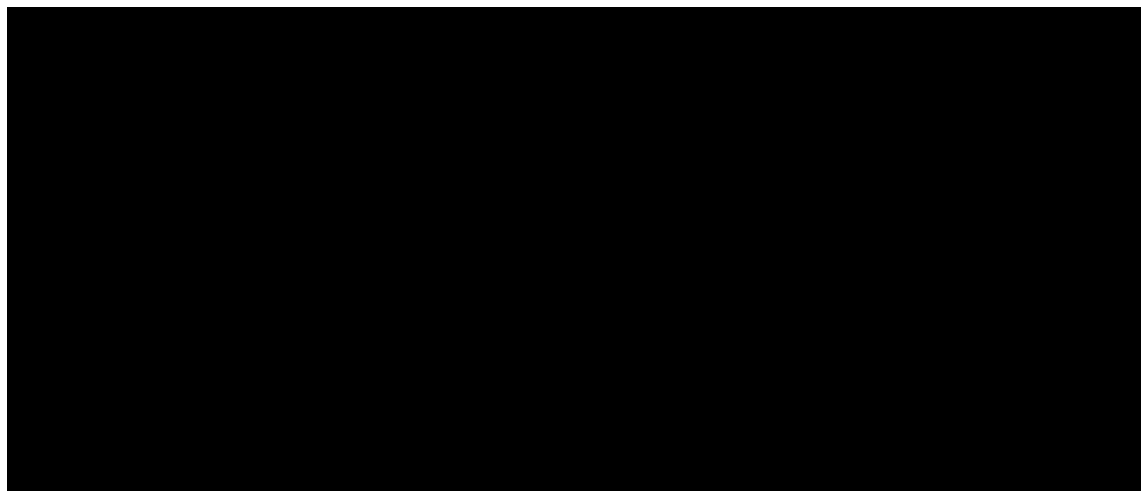
¹¹⁹⁰ Covarrubias, Miguel. *La Isla de Bali*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2012, p. 414.

¹¹⁹¹ En su ya clásica *Negara*, las referencias a Covarrubias son muy habituales. Geertz, Clifford. *Negara*. Princeton, Princeton University Press, 1980.

¹¹⁹² “Despite it being “popular” literature, I had already found the book invaluable in my studies” Vickers, Adrian “Foreword”, en Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*. Singapur, Periplus Editions, 2010, p. XIX

¹¹⁹³ Vickers, Adrian “Foreword”, en Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*. Singapur, Periplus Editions, 2010, p. XXIII.

En este sentido, es necesario recordar que durante los años de la Segunda Guerra Mundial Covarrubias produjo propaganda antijaponesa y que tomaría parte en los actos de algunas asociaciones pro-China, en las que estaban involucrados amigos suyos como Mai Mai Sze, Lin Yutang,¹¹⁹⁴ y también se relacionó con activistas de la causa china como la aviadora y actriz Lee Ya-Ching.¹¹⁹⁵



Lee Ya-Ching y Miguel Covarrubias durante la realización del mural Los pueblos, en San Francisco (c. 1939). AMC, n° 25071.

No obstante, debió ser la realización del libro –abordada con detalle en un capítulo anterior– lo que motivó el interés de Covarrubias por la Literatura, el Arte y la Historia de China, la cual acabó de madurar en la década de los 1950, coincidiendo con la progresiva politización de la faceta pública de Covarrubias,¹¹⁹⁶ así como con su reasentamiento definitivo en México.

Las décadas centrales del siglo XX fueron, para el mundo cultural mexicano –del que matrimonio Covarrubias era un notable epicentro– un entorno de militancia política casi normativo, por lo que resulta muy difícil establecer cuándo se produce la definitiva

¹¹⁹⁴ En 1937, Covarrubias diseñaría un programa para una cena benéfica –a la que acudiría– de la Chinese Woman’s Relief Association, asociación presidida honoríficamente por Soong May-ling, esposa de Chiang Kai-shek, y de manera real por C.H. Wang, y cuya tesorera-secretaria era Mai Mai Sze, amiga cercana de Covarrubias. Williams, Adriana. *Covarrubias, op.cit.*, pp. 100 -279.

¹¹⁹⁵ La actriz y aviadora Lee Ya-Ching (1912-1998)¹¹⁹⁵, primera mujer de los Estados Unidos en graduarse en la Boeing School of Aeronautics de Oakland y primera mujer en obtener una licencia de vuelo de China, se exilió en Estados Unidos durante la ocupación japonesa de Shanghái, desde donde decidió dedicarse a la beneficencia patriótica. Gracias sus contactos americanos y al empeñar sus propios bienes personales, consiguió alquilar un avión, al que llamó *Spirit of New China*, con el que inició un exitoso tour benéfico con el que recaudó más de 10.000 dólares para China. Lee mantuvo una buena relación con Covarrubias a lo largo de los años e incluso visitó al artista en San Francisco durante la celebración de los murales. Para más información, véase Gully, Patti. *Sisters of Heaven: China’s Barnstorming Aviatrices: Modernity, Feminism, and Popular Imagination in Asia and the West*. San Francisco, Long River Press, 2008.

¹¹⁹⁶ Aunque tradicionalmente se ha dicho que Covarrubias fue una persona apolítica y que no comenzó a significarse hasta los últimos años de su vida, pueden rastrearse ciertos indicios de diferentes grados de militancia a lo largo de casi toda su vida: los presentes, que permiten comprender una evolución más natural hacia las posturas pro-maoístas que Covarrubias adoptaría en la década de los 1950. Por ejemplo, ya en 1926 se registra su colaboración en el nuevo periódico *The New Masses*, del que se le anuncia, junto a muchos otros, como editor. *The New Masses* fue una importante publicación marxista estadounidense, editada entre que 1926 y 1948, que contó con notables colaboradores como Upton Sinclair, Theodore Dreiser, Dorothy Parker, Langston Hughes, Ernest Hemingway o Eugene O’Neill. “The New Masses”, *The Workers Monthly: a communist Magazine*, abril de 1926, p. 2.

vinculación de Covarrubias con el marxismo¹¹⁹⁷ -y más concretamente, con el maoísmo-,¹¹⁹⁸ posición que le permitía, además, focalizar su interés y esperanza en la Nueva China. El interés de Covarrubias por la República Popular de China se confirmará como una idea férreamente implantada para 1953, año de importantes cambios: no solo terminará su relación con Rosa y comenzará una nueva con la joven bailarina Rocío Sagaón, sino que conocerá a Elí de Gortari, junto al que fundará la Asociación Mexicana de Amistad con China Popular.

En 1953 Covarrubias conocería a Elí de Gortari,¹¹⁹⁹ un joven filósofo y profesor universitario que acaba de volver de China, y se interesó por sus experiencias, que les recordaban a las suyas propias sucedidas ya veinte años atrás.¹²⁰⁰ De Gortari relataría a Williams cómo Covarrubias “quería que los mexicanos aprendieran sobre el teatro la ópera, la pintura, la literatura y la música de China. Sobre todas las cosas, quería compartir su prodigioso conocimiento y humanismo junto a todo lo que había entendido sobre China”.¹²⁰¹

¹¹⁹⁷ Durante su vuelta a México aumenta considerablemente la presencia en actos de corte izquierdista. Por ejemplo, en 1937 firma un manifiesto a favor de la República española (“Palabras del Manifiesto de los Intelectuales Mexicanos”. *Facetas de la Actualidad Española*, nº 5, agosto de 1937, p. 24) y en 1945, aparece como patrocinador en varios llamamientos mexicanos a la solidaridad para con los refugiados españoles en Francia (“Envío de víveres y ropa a los refugiados españoles en Francia”, *España Popular*, Año VI, Número 246, 22 de junio de 1945, p. 2; “Campaña de ayuda alimenticia a los refugiados españoles en Francia”. *España Popular*, Año VI Número 252, 3 de agosto de 1945, p. 7) y patrocina, junto a otros muchos, una conferencia en contra del franquismo (“Conferencia de emergencia contra el terror franquista”. *España Popular*, Año V, Número 230, 23 de febrero de 1945, p. 3). Actos como estos, además de la frecuente compañía de Rivera, provocarían que a él y a muchas de las personas de su entorno cultural se les denegasen visados de viaje y permisos de residencia en los Estados Unidos; en el caso de Covarrubias, esta negativa le llegaría en 1950. Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 297.

¹¹⁹⁸ A pesar de su cada vez más evidente posicionamiento político hacia la izquierda, muchos de sus conocidos nunca llegaron a considerar a Covarrubias comunista. Al respecto, véase “- ¿Y qué piensa usted del comunismo de Covarrubias? - ¿Quién dice que fue comunista? No creo que lo fuera” Entrevista a Crespo de la Serna en Poniatowska, Elena, *Miguel Covarrubias: vida y mundos*. México D.F., Ediciones Era, 2004., p. 46; “Su socialismo se debe a la plástica. Miguel es todo lo contrario de uno comunista literario que estudia a Marx y Engels y decide ponerse de acuerdo con esas teorías. Miguel no llegó al socialismo a través de los libros (...) Es fácil explicarse la evolución de Miguel hacia el socialismo. Llegó a México en la época de Cárdenas. Después de mucho tiempo fuera, Miguel camina por los barrios bajos, platica con los indios, visita regiones apartadas de México y poco a poco se va consustanciando tanto con los indios que se siente uno de ellos. Pero no por creencias intelectuales sino a base exclusivamente de la cosa plástica, porque siente cariño por la gente desheredada. Su socialismo lo lleva en la sangre y está mejor sentido que el de los demás” Entrevista a Octavio Barreda, Poniatowska, Elena, *Miguel Covarrubias: vida y mundos*. *op.cit.*, pp. 59-60.

¹¹⁹⁹ Elí de Gortari (1918-1991) fue uno de los filósofos e historiadores de la filosofía más importantes de México en la segunda mitad del siglo. Formado inicialmente como Ingeniero Sanitario, se interesó después por la Filosofía, comenzando en 1948 a impartir clase en la UNAM, en sucesivos puestos a lo largo de varias décadas. Se doctoró en Filosofía en 1955, especializándose en el materialismo dialéctico. Escribió algunos de los libros más exitosos sobre la materia y tradujo muchos otros del inglés, francés, chino, ruso y alemán. Su pensamiento político le apartó de su puerto de rector en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, y más tarde, durante su liderazgo durante la revuelta estudiantil de 1968, fue encarcelado durante tres años. Tras esta injusta estancia volvería a la enseñanza en la UNAM. Vargas Lozano, Gabriel, “Esbozo histórico de la filosofía mexicana del siglo XX” en Teodoro Ramírez, Mario, *Filosofía de la cultura en México*. México, Editorial Plaza y Valdés, 1997. Disponible en línea en: <http://www.ensayistas.org/critica/mexico/vargas/> [último acceso el 07/09/2017].

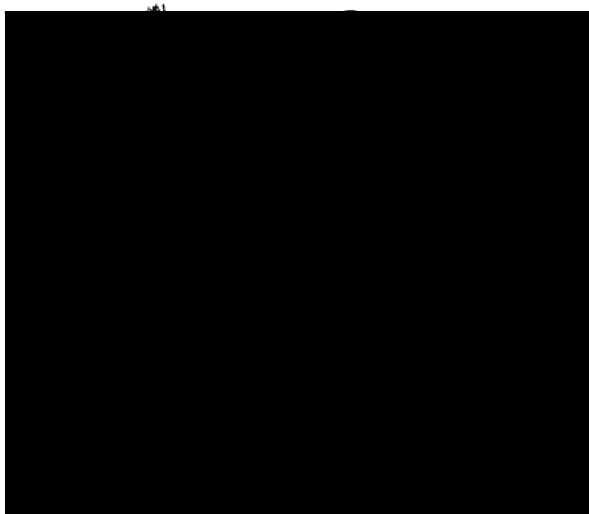
¹²⁰⁰ “A causa del duradero y apasionado interés y amor de Miguel por ese país, quería saber más de lo que había visto en China. Me invitaba a comer con él casi cada día, a uno de sus favoritos, aunque humildes restaurantes chinos de la calle Dolores”. Entrevista de Williams con Gortari citada en Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 202.

¹²⁰¹ *Ibidem*, p. 202.

Según Williams, de las reuniones entre Covarrubias y de Gortari surgiría la idea de fundar la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular, aunque estudiosos como Vera Lakowsky ofrecen otra versión sobre el asunto.¹²⁰² Fuere como fuere, durante el año de 1953 quedó constituida la SMACP, que jugaría un ejemplar y relevante papel en la promoción de la cultura china durante los años centrales del siglo, y en la que Covarrubias desempeñaría un papel protagonista.

Si bien es difícil determinar el papel exacto de Covarrubias en muchas de las actividades de la SMACP –pues en la mayoría no se explicita su participación–, hemos considerado adecuado elaborar una breve historia de primeros años de esta sociedad, ya que esta tarea no ha sido abordada por otros estudiosos y puede ser fácilmente recompuesta gracias a los numerosos efectos de la SMACP que se conservaron en el AMC a la muerte de Miguel.

La asociación surgía en un México que había vivido, no demasiado alejados en el tiempo, acusados episodios de xenofobia contra la comunidad china, especialmente en los estados del Norte como Sonora, y sobre todo en las zonas limítrofes con los Estados Unidos.¹²⁰³ De hecho, Xavier Guerrero¹²⁰⁴ –que sería uno de los más importante miembros de la asociación– vivió, durante su adolescencia, la peor masacre sinofóbica de la historia de México, cuando parte del ejército maderista asesinó a más de 300 chinos en la localidad de Torreón (Coahuila).¹²⁰⁵ A los estereotipos y prejuicios sufridos por la mayoría de comunidades chinas en la diáspora, se les sumaron en México toda una serie de recelos



Grabado que ilustra las campañas de José María Arana.

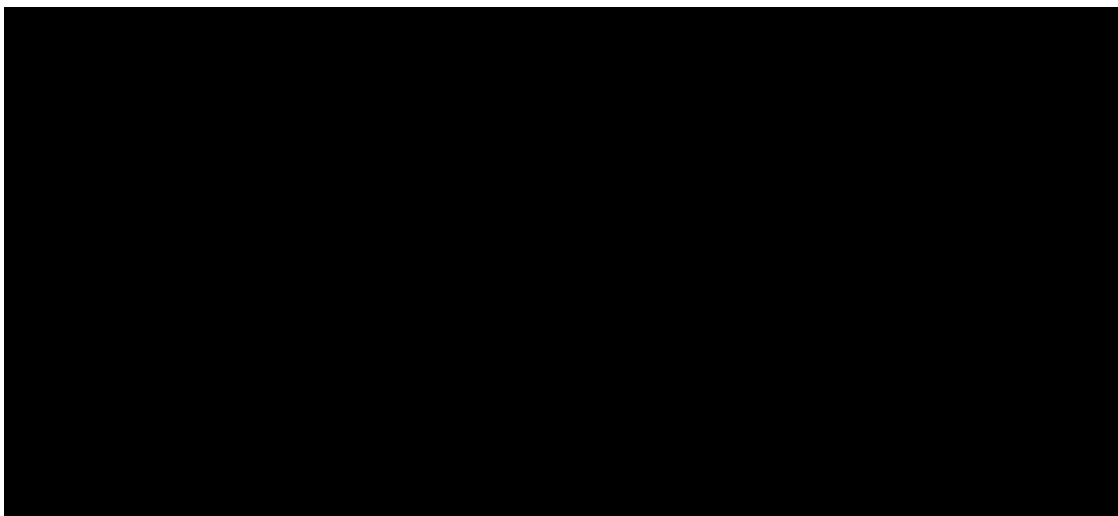
¹²⁰² Según Lakowsky, la fundación de la asociación habría sido consecuencia de las buenas relaciones China-México conseguidas tras un congreso en Pekín: “El segundo contacto directo se realizó en Octubre de 1952 cuando se convocó en Beijing al Congreso en Pro de la Paz (...). México envió una delegación de 15 personas encabezada por Ismael Cossío Villegas. Todos fueron muy bien recibidos y los representantes de México estaban cada vez más convencidos del futuro prometedor de la China Nueva. Como resultado del viaje y debido a la simpatía entre intelectual, se pensó en formar una Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular”. Lakowsky Valdés, Vera, *Tiempo, Historia y Enseñanza: acercamiento a la metodología del historiador y el estudio del este de Asia*. México D.F., UNAM, 2004, p. 175.

¹²⁰³ Célebres son, por ejemplo, las numerosas campañas antichinas de José María Arana en Magdalena (Sonora).

¹²⁰⁴ Xavier Guerrero (1896-1974) fue uno de los pioneros del muralismo mexicano, primero en Guadalajara y luego ya en Ciudad de México. Pareja puntual de Tina Modotti, durante la década de los 1920 se introduciría en el estalinismo y junto a Siqueiros fundaría *El Machete*, una publicación del Partido Comunista Mexicano, además del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. Viviría un tiempo junto a Diego Rivera y Frida Kahlo. A principios de la década de los 1950 se casaría con la diseñadora cubana Clara Porset. “Xavier Guerrero / El misticismo laico con vigor creativo”, *El Siglo de Torreón*, sec. Nosotros, 10 de septiembre de 2002. Disponible en línea en: <http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1667.xavier-guerrero-el-misticismo-laico-con-vigor-creativo.html>. [último acceso el 07/09/2017]

¹²⁰⁵ Para más información sobre la sinofobia en el México de Covarrubias, véase Chao Romero, Robert, *The Chinese in Mexico, 1882-1940*. Tucson, University of Arizona Press, 2011. pp. 145-190 y Botton Beja, Flora. “La persecución de los chinos en México”, *Estudios de Asia y África*, vol. XLIII, n° 2, mayo-agosto de 2008, pp. 477-486.

que se aprovecharon de los estereotipos de la Revolución sobre el trabajo y sobre la *raza*, que catalizaron en obras de amplio calado racista, como los libros de José Ángel Espinoza.¹²⁰⁶ Las relaciones estaban algo más calmadas en la época en la que la AMCP apareció, pero lo cierto es que entre las clases populares prevalecían actitudes parecidas.



Ejemplos de ilustraciones sinofóbicas de los libros de Espinoza.

La Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular fue constituida el 9 de septiembre de 1953, en un acto celebrado en el local de la Casa de Michoacán –edificio ubicado en el n° 61 de la Calle Lucerna -, a las 19:30 horas.¹²⁰⁷ Al acto, en el cual Fernando Benítez¹²⁰⁸ dictaría una conferencia, asistirían Miguel Covarrubias, Elí de Gortari, Xavier Guerrero, Paula Gómez Alonzo,¹²⁰⁹ Esther Chapa,¹²¹⁰ Guillermo Haro, Mireya Huerta,

¹²⁰⁶ Entre ellos, véase Espinoza, José Ángel. *El Problema Chino En México*. México D.F., s.n., 1931 o Espinoza, José Ángel. *El Ejemplo De Sonora*. México D.F., s.n., 1932.

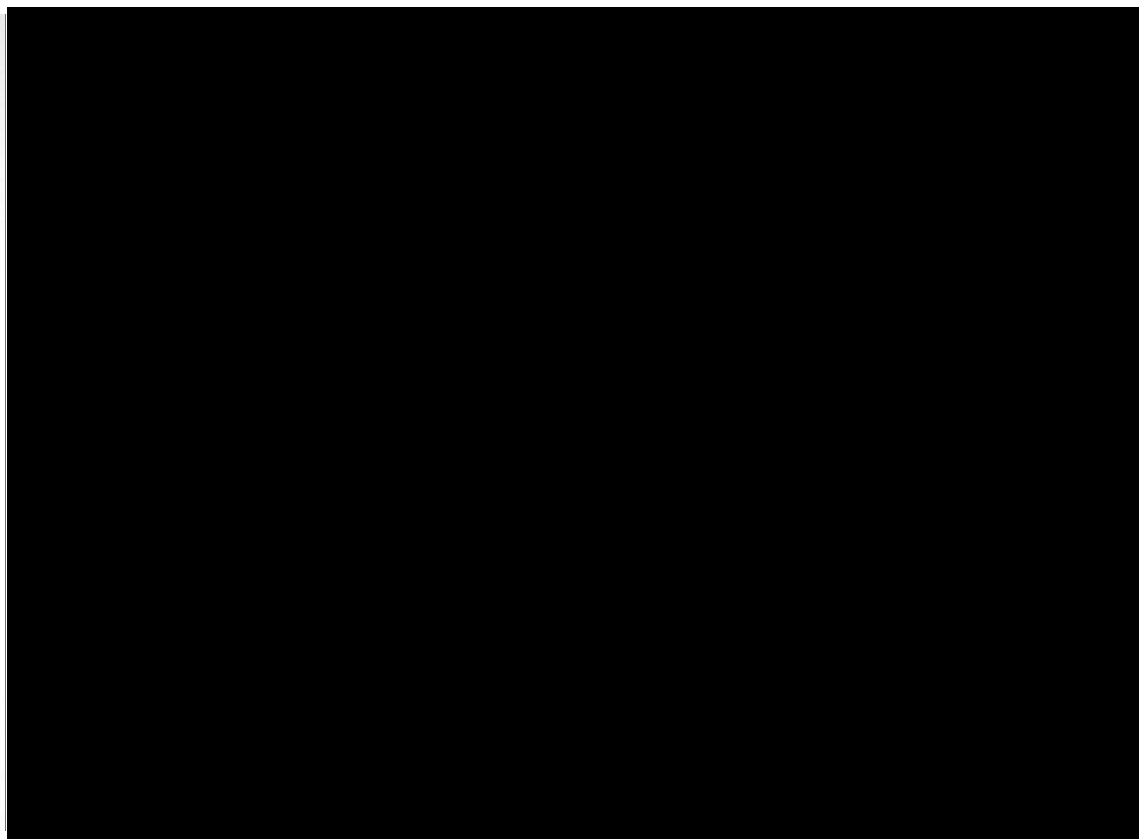
¹²⁰⁷ AMC, n° 8069.

¹²⁰⁸ Fernando Benítez (1912-2000) fue un periodista, escritor y promotor cultural mexicano, considerado el creador de los suplementos culturales en México. Fue director del periódico *El Nacional* y de los suplementos culturales *Novedades (México en la Cultura)*, *Siempre! (La Cultura en México)*, *UnomásUno (sábado)* y *La Jornada (La Jornada Semanal)*. Como escritor, tocó muchos géneros y ganó muchos premios; sus obras más celebradas son *El rey viejo*, *El agua envenenada*, *La ruta de Hernán Cortés*, *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana* y *Ki, el drama de un pueblo y de una planta* y, sobre todo, *Los indios de México*. También fue profesor de Ciencias Políticas en la UNAM. Fuentes, Carlos, “Cien años con Fernando Benítez”, *El País*, 24 de diciembre de 2011. Disponible línea en: http://elpais.com/diario/2011/12/24/opinion/1324681212_850215.html [último acceso el 07/09/2017]

¹²⁰⁹ Paula Gómez Alonzo (1896-1972) fue profesora por la Escuela Normal de Guadalajara y maestra y doctora en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Dirigió varias escuelas de enseñanza secundaria y la Escuela Nacional de Maestros, y dio clases de su especialidad en la UNAM. Perteneció a varias agrupaciones culturales y científicas y fue fundadora de la Asociación de Amigos de China, país que visitó en 1952; también le fascinó la filosofía prehispánica, dedicando un libro a la filosofía náhuatl. La Universidad Michoacana de san Nicolás de Hidalgo le otorgó el doctorado Honoris Causa y recibió otros reconocimientos de otras instituciones. Fue autora de *La cultura femenina* (1933), *Filosofía de la historia y ética* (1955), *La ética del siglo XX* (1958), e *Historia del pensamiento filosófico en el Renacimiento* (1966). Hierro, G., “Paula Gómez Alonzo” en V.V.A.A. *Setenta años de la Facultad de Filosofía y Letras*, México D.F., Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1994. pp. 371-372. Disponible en línea en: http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/3183/1/62_70_Anos_FFyL_1994_Gomez_Paula_371_372.pdf [último acceso el 07/09/2017].

¹²¹⁰ Esther Chapa (1904-1970), tampiqueña, estudió Medicina en la Ciudad de México, especializándose en Laboratorio, Análisis Clínicos y Microbiología. Pronto empezó carrera como docente en la Facultad de Medicina de la UNAM, donde permaneció 40 años, y donde sería la primera catedrática en Medicina.

Heriberto Jara y Rafael López Malo. La mesa directiva inicial quedaría conformada por Covarrubias -que fue su primer presidente-, de Gortari, Guerrero -Gortari y Guerrero sucederían a Covarrubias como presidentes-, Gómez Alonzo y Chapa. Además de la presidencia, en este acto se establecerían también el Consejo Directivo Nacional (formado por Fernando Benítez, Ismael Cosío Villegas, Juan Manuel Elizondo, Eulalia Guzmán, Guillermo Haro, Heriberto Jara y Diego Rivera) y las diferentes comisiones: la Comisión de Organización (formada por Mireya Huerta, Alberto Loera, Edelmiro Maldonado, Vicente Mendoza, Felipe Sánchez Acevedo, Lázaro Rubio Félix y Rafael López Malo), la Comisión de Publicaciones (Fernando Benítez, Ernesto Álvarez Nolasco, Antonio Rodríguez, Angel Bassols Batalla, Armando Rodríguez, Guillermo Haro, Luis Rivera Terrazas y Paula Gómez Alonzo) y la Comisión de Arte (formada por Clara Porset, Manuel Álvarez Bravo, Alberto Beltrán, Raúl Cacho, Raúl Cosío Villegas, Olga Costa y Enrique Yáñez).



A la izquierda, Rocío Sagaón con dedicatoria en chino (c.1954). Tinta sobre papel (Colección particular); a la derecha, Caricatura de Xavier Guerrero. "Figurilla antropomorfa estilo de Guerrero" y dedicatoria en chino (c. 1954). Lápiz sobre papel (AMC, n° 31022).

Entre los nombres mencionados se encontraban algunos de los más importantes intelectuales mexicanos de las décadas centrales del siglo XX, lo que demuestra, de una parte, que Covarrubias siempre contó con colaboradores del más alto nivel, y por otra, que la Nueva China era un asunto recurrente y de gran interés entre la izquierda mexicana.

Durante esta carrera académica se distinguió también por una continua labor investigadora. Pronto se involucró en las actividades del gobierno, primero como maestra de la Secretaría de Educación Pública y después en Prevención Social en la Penitenciaría del Distrito Federal. Desde los años 1930, se incorporó a la lucha por los derechos sociales, de presos, huérfanos y especialmente, mujeres, lo que hace que hoy sea considerada como una de las principales y más activas sufragistas mexicanas. Desde la fundación de la sociedad viajó en numerosas ocasiones a China. Tuñón, Enriqueta. *¡Por fin...ya podemos elegir y ser electas!: el sufragio femenino en México, 1935-1953*. México D.F., Plaza y Valdés, 2002. pp. 171-173.

Además del propio Covarrubias y de la directiva conjunta con Xavier Guerrero, Eli de Gortari y Paula Gómez Alonso, fueron personajes recurrentes en las actividades de la sociedad Fernando Benítez, Ismael Cosío Villegas, Mireya Huerta, Heriberto Jara, Guillermo Haro, Rafael López Malo, Clara Porset,¹²¹¹ Felipe Sánchez Acevedo y Rocío Sagaón. Entre los menos recurrentes, destacan también relevantes personajes como Leslie de Zelaya, Diego Rivera, Manuel Álvarez Bravo, Vicente Lombardo Toledano, Juan Manuel Elizondo, Máximo de León Garza o Edelmiro Maldonado Leal, Ángel Bassols Batalla, Eulalia Guzmán, Marco Boris Rosen, Nicolás Guillén, Alberto Loera, Raúl Cacho, Guillermo Arriaga, Antonio de la Torre y Rosalío Ortega.¹²¹²

En este momento, y en los años que seguirían, cabe destacar que los colaboradores habituales pueden enmarcarse dentro de unos perfiles determinados. La mayoría de los colaboradores y socios practicaban profesiones liberales o eran importantes líderes sindicales y obreros, como Vicente Lombardo Toledano o Mireya B. de Huerta. Así pues, muchos de los implicados serían artistas (Miguel Covarrubias, Xavier Guerrero, Clara Porset, Diego Rivera, Fanny Rabel...), periodistas y escritores (Fernando Benítez, Marco Arturo Montero,¹²¹³ Nicolás Guillén...), filósofos e historiadores (Elí de Gortari, Paula Gómez Alonso, Eulalia Guzmán...), Médicos y científicos (Esther Chapa, Ismael Cosío Villegas, Guillermo Haro...), arquitectos e ingenieros, abogados, docentes.

De entre ellos, cabe destacar algunos aspectos curiosos, como la gran cantidad de exiliados entre sus filas¹²¹⁴ o el marcado perfil familiar de muchos de los socios;¹²¹⁵ sus nombres nos permiten, además, comprobar el escaso éxito de la SMACP entre chinos y sinodescendientes.

Los objetivos de la SMACP eran especialmente difíciles de cumplir, ya que esta no recibía ayuda gubernamental ni económica.¹²¹⁶ Los mismos quedaron plenamente definidos con la publicación, en junio de 1954, de su primer boletín oficial, en el que se incluía la normativa, estatutos y objetivos de la sociedad. Estos, que aunaban aspiraciones políticas, culturales y diplomáticas consistían en lo siguiente:

¹²¹¹ Clara Porset (1895-1981) fue una diseñadora de muebles e interiores cubana. Estudió en Nueva York, París y en Carolina del Norte, donde recibió lecciones de Josef Albers, con quién mantendría una larga y provechosa amistad. Volvió a Cuba, donde trabajó como diseñadora y conferenciante, dando a conocer la profesión del diseñador, pero pronto debió exiliarse debido a su posición política, recalando en México. Ahí conocería a su futuro marido, Xavier Guerrero, en cuyo entorno artístico e intelectual pasaría gran parte de su vida y desarrollaría su obra más personal, inspirada en la artesanía mexicana. Enseñaría diseño industrial en la UNAM.

¹²¹² Rosalío Ortega fue uno de los bailarines y coreógrafos mexicanos más prometedores de la década de los 1950 y los 1960, al principio bajo las órdenes del coreógrafo José Limón.

¹²¹³ Marco Arturo Montero fue un escritor, poeta y músico de origen cubano. En los años 30 llegó a México, primero como violinista en la Orquesta de Julián Carrillo, y después se dedicaría a la enseñanza. Como izquierdista, sirvió de enlace entre los Partidos Comunistas Cubano y Mexicano. Además, fue secretario de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, donde mantuvo gran relación con Siqueiros y algunos de los artistas más importantes de la generación de Covarrubias. “INAH dedica homenaje a Sergio Montero”, *El Universal*, sec. Cultura, 18 de noviembre de 2010.

¹²¹⁴ Entre ellos, destacan exiliados cubanos (Clara Porset, Marco Arturo Montero, Nicolás Guillén), hondureños (Lorenzo Zelaya y Leslie Paz), polacos (Fanny Rabel), etc.

¹²¹⁵ Entre los socios se encontraban gran cantidad de matrimonios y parejas (Covarrubias - Sagaón, Elí y Raquel de Gortari, Guerrero - Porset...), pero también hermanos e incluso padres e hijos, como en el caso de la familia Cosío Villegas.

¹²¹⁶ Comenta Lakowsky que “Desde luego, su labor era muy difícil ya que en esa época reinaba un clima de represión muy marcado y por otro lado, no recibían ayuda política ni económica”. Lakowsky Valdés, Vera, *Tiempo, Historia y Enseñanza: acercamiento a la metodología del historiador y el estudio del este de Asia.*, op. cit., p. 175.

- *Estrechar la amistad entre el pueblo de México y el de la República Popular China, mediante el intercambio cultural más amplio (...)*
- *Popularizar en México el conocimiento sobre China, en artes, ciencias y cultura en general, principalmente en las condiciones de su nueva era de vida, y hacer llegar a China el conocimiento acerca de México.*
- *Trabajar por la inclusión de la República Popular China en la Organización de las Naciones Unidas.*
- *Trabajar por el establecimiento de relaciones diplomáticas y comerciales entre México y la República Popular China.*¹²¹⁷

En el proyecto de la SMACP se explicaba que “Para realizar los objetivos anteriores, se obtendrá un local apropiado (...), se efectuarán traducciones, se organizarán conferencias de arte y de diversa índole tanto en la Ciudad de México como fuera de ella; y se enviarán a China toda clase de materiales culturales sobre México”. Para ello, se organizarían secciones en diversos lugares del país, y se fijaría un Consejo Directivo formado por tres presidentes y un Secretario General así como por comisiones (de Organización, Finanzas, Publicaciones, Ciencias y Artes). Además, se establecerían una cuota voluntaria de ingreso, así como una “cuota mensual fija establecida voluntariamente”.¹²¹⁸

Los contenidos del Boletín representaban una clara declaración de intenciones. Así, junto a la traducción de un poema inédito de Mao Tse-Tung aparecía un exhaustivo artículo de Covarrubias, que concluía el reportaje con las siguientes palabras:

*(...) en un periodo de tiempo tan corto, todos estos milagrosos logros en la vida de la República Popular de China, son su mejor testimonio de la unidad y disciplina del país, y de la determinación del pueblo de China, un pueblo que siempre ha sido esencialmente humanitario, democrático y creativo, al conseguir los objetivos de sus líderes en el mundo del Arte y la Cultura. El objetivo de su programa es el mejorar y consolidar la manera en la que estos objetivos se llevan a cabo en diferentes zonas del país, para elevar la calidad de lo que ya se está consiguiendo, y así continuar avanzando.*¹²¹⁹

Así pues, las actividades de la SMACP aunaban actos de difusión cultural con reivindicaciones políticas, configurándose tanto en actos públicos (que aunaban charlas y conferencias, proyección de películas y documentales, danzas y ballets...) como en publicaciones escritas, entre las que se encontraban –además del propio Boletín– artículos e investigaciones propias, además de traducciones al español de libros y artículos. Aunque no era estrictamente actos de la SMACP, también se promocionaban y realizaban actividades afines por parte de sus miembros y colaboradores.

Interior del Sindicato “El Ángel”, durante uno de los actos de la SMACP (1954).

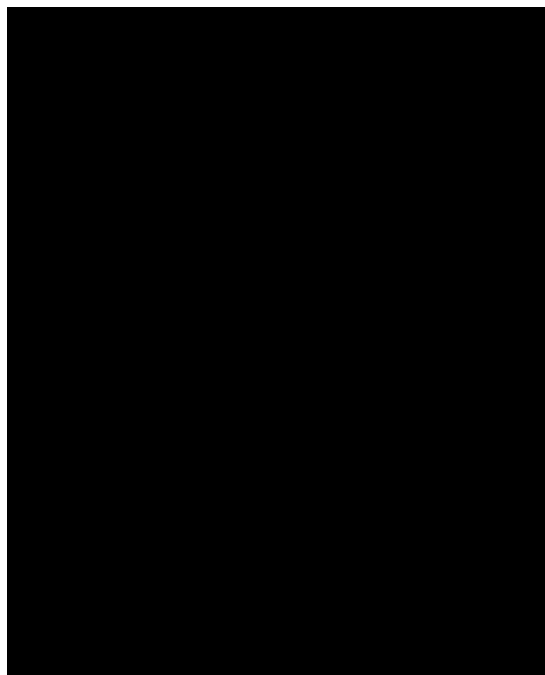


¹²¹⁷ Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 202.

¹²¹⁸ “Proyecto”. AMC, n° 28070.

¹²¹⁹ *Boletín de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular*, n° 1, junio de 1954, sp.

Como veremos a continuación, la mayoría de los actos públicos de la SMACP combinaban varias actividades, y eran celebrados en fechas señaladas. Estos tendrían como sede dos ubicaciones principales, que podemos conocer a partir de fotografías: el Sindicato de Obreros Progresistas “El Ángel” –ubicado en la calle Doctor Olvera, 159-, y la Casa de Michoacán –en la calle Lucerna, 62-. Para la primera localización, Miguel Covarrubias pintaría un retrato del Presidente Mao Tse-Tung, que colgaría en el Salón de actos entre las banderas de México y la República Popular de China. El cuadro, ejecutado seguramente en esas fechas, fue subastado recientemente y presentaba a Mao según las convenciones que más adelante se oficializarían para la representación del Presidente. Por ello, posiblemente este retrato sea, en el ámbito formal, uno de los más impersonales (y, por ello objetivos) de Covarrubias. Así,



Retrato de Mao Tse-Tung (c.1953-1954). Óleo sobre masonita (Colección Particular).

Es asombrosamente similar en color y composición a la manera en la que más tarde se le representaría en los posters de propaganda china de después del Gran Salto Adelante (1958-1960), en lo que su cara “tenía que ser pintada hong, guang, liang (roja, suave, brillante); no se permitía el gris para las sombras, y el uso del negro se interpretada como una indicación de que el artista albergaba intenciones contrarrevolucionarias. Su cara se pintaba habitualmente en rojizo y en otros tonos cálidos, y de tal manera aparecía suave y parecía irradiar como la fuente primaria de luz de la composición. ¹²²⁰

A estas localizaciones fijas se sumaban otras esporádicas en las que se llevarían a cabo algunas actividades puntuales, como la Universidad Obrera de México¹²²¹ –fundada y dirigida por Vicente Lombardo Toledano-, el Cineclub Progreso – en la Avenida Chapultepec, 412- o la Asociación Mexicana de Periodistas.¹²²²

Así, desde el momento de su formación, la SMACP celebró los aniversarios de la proclamación de la República Popular China. Recién constituida la sociedad, el 1 de octubre de 1953, se celebró en el Sindicato “El Ángel” el IV aniversario de la proclamación de la República Popular de China, en el que Mireya B. de Huerta, Felipe

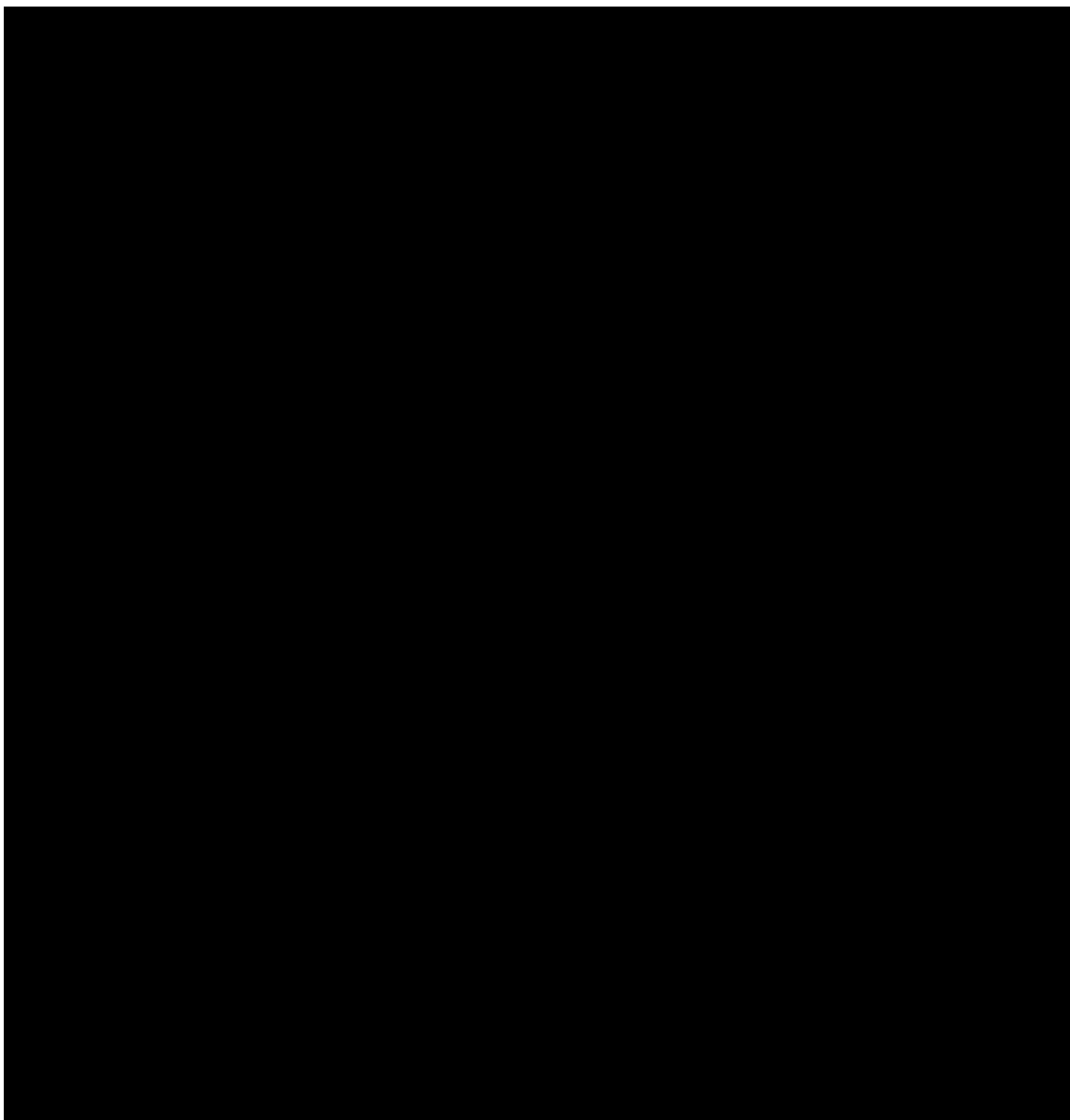
¹²²⁰ “Lot 340 : Miguel Covarrubias - Portrait of Mao Tse-Tung». *E-catálogo de Sotheby's*.”. Disponible en línea en:

<http://www.sothebys.com/es/catalogues/ecatalogue.html/2012/sea-modern-ctmp-paintings-hk0383#/r=/es/ecat.fhtml.HK0383.html+r.m=/es/ecat.lot.HK0383.html/340/>. [último acceso el 07/09/2017]. Traducción de la autora.

¹²²¹ La Universidad Obrera de México parece haber tenido una importante labor en este sentido, pues distribuía muchos de los textos que, desde la Asociación, se incluirían en su futura biblioteca.

¹²²² AMC, n° 28108.

Sánchez Acevedo y Elí de Gortari hablaron sobre la vida actual de China, y se exhibió la película “Una función de circo chino”.¹²²³



Arriba, fotografías de uno de los actos celebrados en la Casa de Michoacán; a la izquierda, en la mesa presidencial podemos ver a Elí de Gortari, Miguel Covarrubias y Xavier Guerrero; a la derecha, el público asistente, en el que se ve, de pie a Diego Rivera (AMC, n° 28040 y 28041). Debajo, fotografía del acto del V Aniversario de la Proclamación de la República Popular China (1954). A la izquierda, en primer plano, Paula Gómez Alonzo. En la mesa (de izquierda a derecha) Xavier Guerrero, Miguel Covarrubias, Eli de Gortari y su esposa Raquel. A los lados de la mesa, en el extremo izquierdo, Carlos Augusto León, y en el extremo derecho, Nicolás Guillén. Haciendo uso de la palabra, Máximo de León Garza. (AMC, n° 28042).

La celebración del V aniversario se celebró en este mismo sindicato el 29 de septiembre de 1954, contando con las intervenciones de Miguel Covarrubias, Raquel de Gortari –que habló sobre la ciencia en China-, Reyes Fuentes García –representante del Consejo Nacional de Partidarios de la Paz-¹²²⁴ y de Vicente Lombardo Toledano, con la conferencia “La Reforma Agraria en China y en México. Semejanzas y diferencias”.¹²²⁵

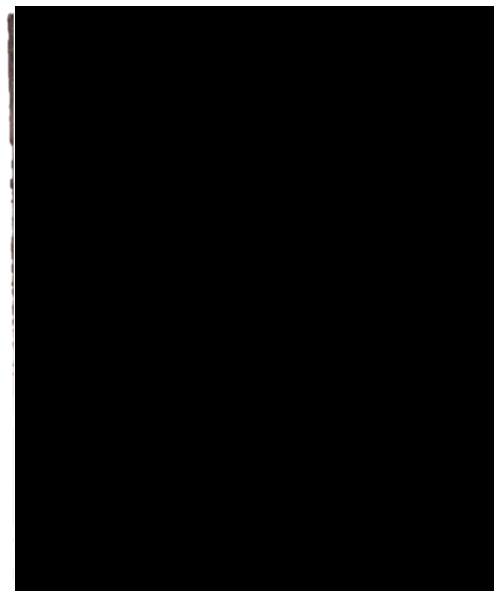
¹²²³ AMC, n° 28118.

¹²²⁴ AMC, n° 89182.

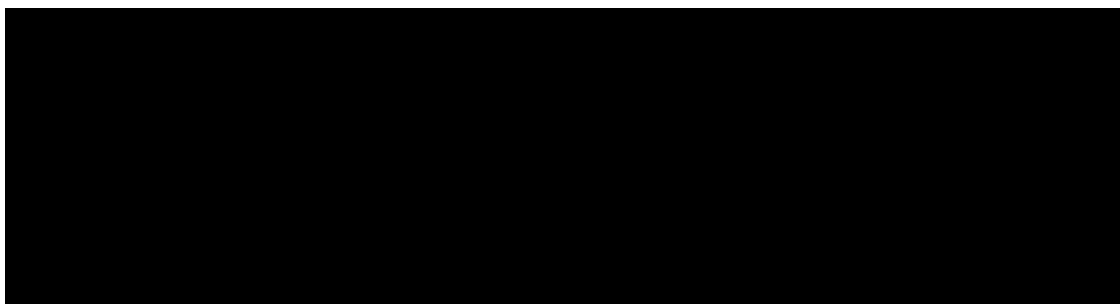
¹²²⁵ AMC, n° 28107.

Además, el poeta cubano Nicolás Guillén, anunciado por Paula Gómez Alonzo, leyó sus poemas compuestos a la China Popular; también intervino el poeta venezolano Carlos Augusto León.¹²²⁶ El acto concluyó con “la presentación de una versión mexicana de una danza china por Rocío Sagaón y la exhibición de una película documental sobre la Revolución Mexicana”.¹²²⁷

La celebración del VI aniversario, el 2 de octubre de 1955 en el Sindicato “El Ángel”, se concibió como una jornada completa, en la que se exhibiría una película china, se bailarían un ballet y habría también conferencias, por parte de Xavier Guerrero, Clara Porset y el propio Covarrubias. La película elegida en esta ocasión era una de las grandes producciones del gobierno chino, la versión a color de la ópera tradicional *Liang Shan-Po* y *Chun Ying-Tai*,¹²²⁸ que apenas dos meses antes había sido estrenada en China; esta sería la primera proyección de una película china en México. Por su parte, el ballet elegido sería *Zapata* (1953), una de las obras clave de la danza expresionista mexicana y una de las más celebradas de las que se llevaron a cabo bajo la dirección de Covarrubias de la Sección de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes,¹²²⁹ en la cual Covarrubias ejerció además como escenógrafo y diseñador de vestuario; serían, además, sus intérpretes originales, Guillermo Arriaga y Rocío Sagaón quienes bailarían.



Folleto de la proyección, que se repitió la semana siguiente en el famoso Cine-Club Progreso (AMC, n° 8704).



Imágenes de la película proyectada.

En otras jornadas de celebración se seguiría la misma dinámica, aunque seguramente no debieron ser tan espectaculares. Por ejemplo, en el VII aniversario (celebrado el 14 de

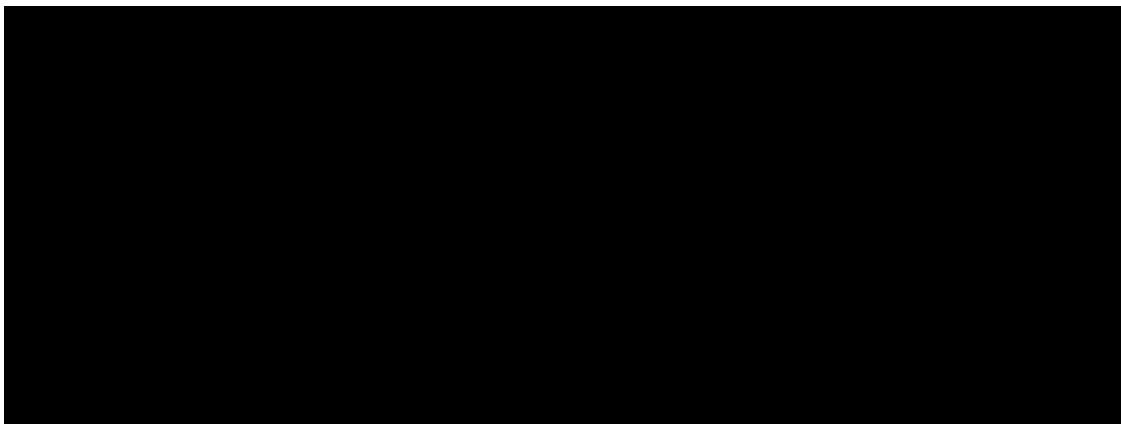
¹²²⁶ AMC, n° 89182.

¹²²⁷ AMC, n° 89182.

¹²²⁸ La historia de la película, conocida en español como “Los amantes mariposa”, es una de las más famosas leyendas chinas, ambientada en la lejana Primera Dinastía Jin y centrada en una desgraciada historia de amor. Wang, T. *Liang Shanba y Zhu Yingtai*, 1954.

¹²²⁹ “El ballet *Zapata* es un símbolo de lo que la danza mexicana es potencial y realmente; en él coexisten los elementos esenciales que debieran regir a los coreacutores mexicanos en sus creaciones; hondura y humanidad en el tema; simplicidad en su realización; perfección y claridad en la estructura dinámico-musical y en la secuencia coreográfica, y todo ello tratado con medios artísticos y técnicas cercanos a la tierra y al hombre de México”. Flores Guerrero, R., “La danza contemporánea”, *Artes de México*, Marzo-Agosto de 1955, p. 169.

octubre en el sindicato “El Ángel”), se proyectaron películas documentales sobre china, y el ballet de la ocasión fueron unas “danzas de la Antigua y la Nueva China”, interpretadas por Rocío Sagaón y Rosalio Ortega; los conferenciantes (Paula Gómez Alonzo, Elí de Gortari y Marco Arturo Montero) sí despertaron un gran interés.



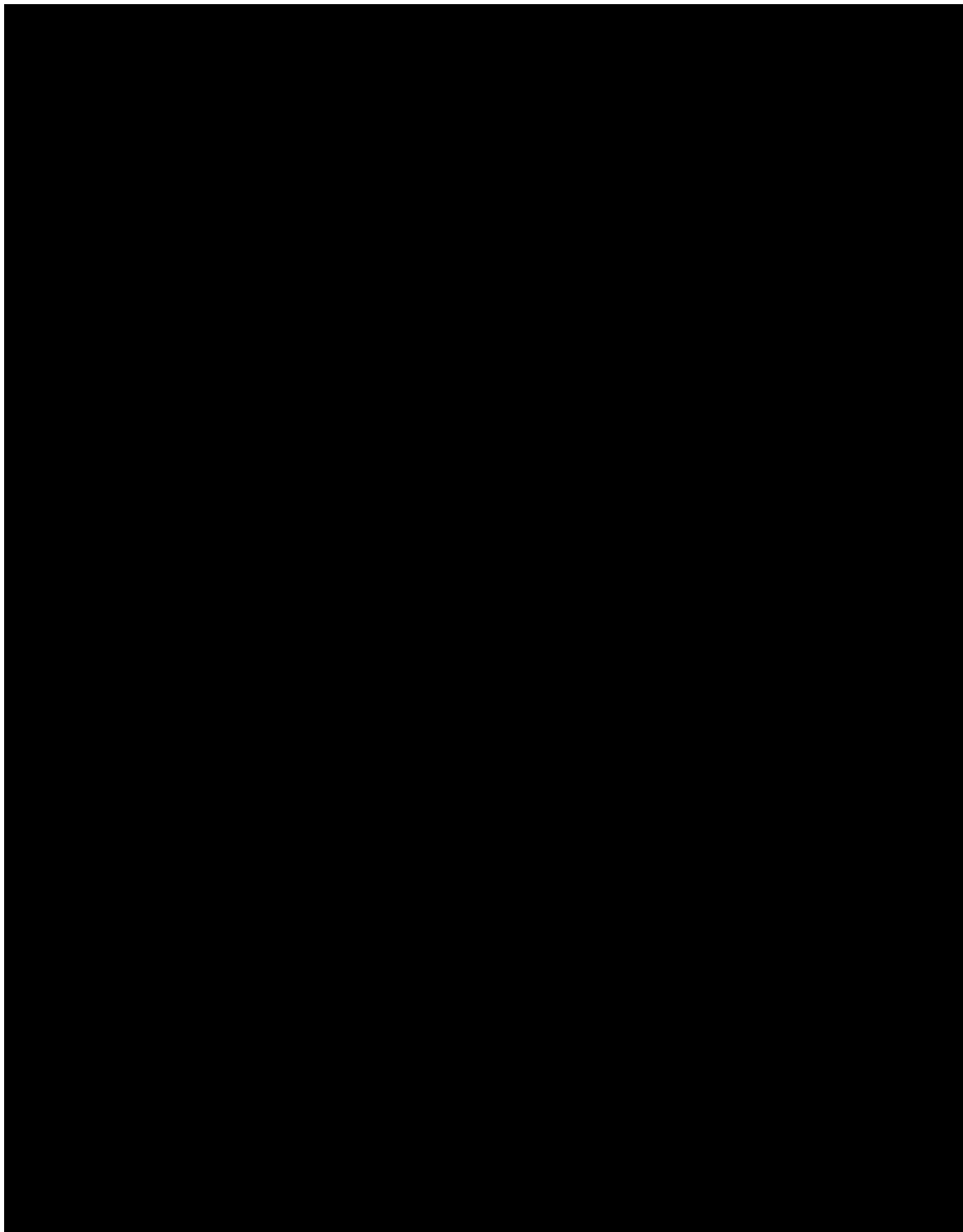
Rocío Sagaón y Rosalio Ortega ejecutando danzas chinas (AMC, n° 7990 y 7993).

Los carteles de los actos de la asociación, realizados por la artista Fanny Rabel¹²³⁰ en el Taller de la Gráfica popular de México en un estilo muy cercano al promovido por el propio Mao Tse-Tung, dan una idea de la manera en la que Covarrubias y sus compañeros intentaban promover la difusión de la cultura china en México

Además de los actos públicos, la SMACP tenía como objetivo la creación de una gran biblioteca especializada en China, de libros y revistas chinos, que se instaló provisionalmente “en un local de la calle de Puebla de esta ciudad”.¹²³¹ Los miembros de la SMACP, especialmente Covarrubias, establecieron contacto con los responsables de publicaciones en China, tanto para dar noticia de la fundación de la sociedad como para establecer suscripciones a las publicaciones oficiales. Entre ellas, tenemos que destacar las noticias de la Xinhua News Agency, la agencia de noticias oficiales de la República Popular de China, que llegaban acompañadas de fotos, y también las revistas *China Reconstructs* (la actual *China Today*, de la que también se consiguió la edición en español), *People's China*, *China Pictorial*, *Chinese Literature* y *Acta Scientia Sinica*, sancionadas por el gobierno central. También se pedían y compraban una gran cantidad de libros, especialmente a partir de los catálogos de distribución de la Guozi Shudian.

¹²³⁰ Fanny Rabel (1922-2008) fue una importante artista gráfica y pintora mexicana. Nacida en Polonia en una familia de actores judíos, su familia pronto emigraría; primero a París, y después, a Ciudad de México. Fue una de las primeras muralistas de México; su posición antifascista rápidamente la colocó en un proyecto de mural sobre los niños de Guernica. Estudió pintura en “La Esmeralda” con Chávez Morado y Frida Kahlo, ganándose el favor de esta última (sería la única mujer del grupo de “Los Fridos”). Fue una parte importante del Salón de la Plástica Mexicana, y del Taller de Gráfica Popular, a los que se unió en 1950. Para la SMACP, realizaría los carteles de los actos del 6º, 7º y 8º Aniversario de la República Popular de China. Estuvo activa casi hasta el final de su vida. Tibol, Raquel, “Algo sobre Fanny Rabel”. *La Jornada Semanal*, 20 de mayo de 2007. Disponible en línea en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/20/sem-raquel.html> [último acceso el 08/09/2017].

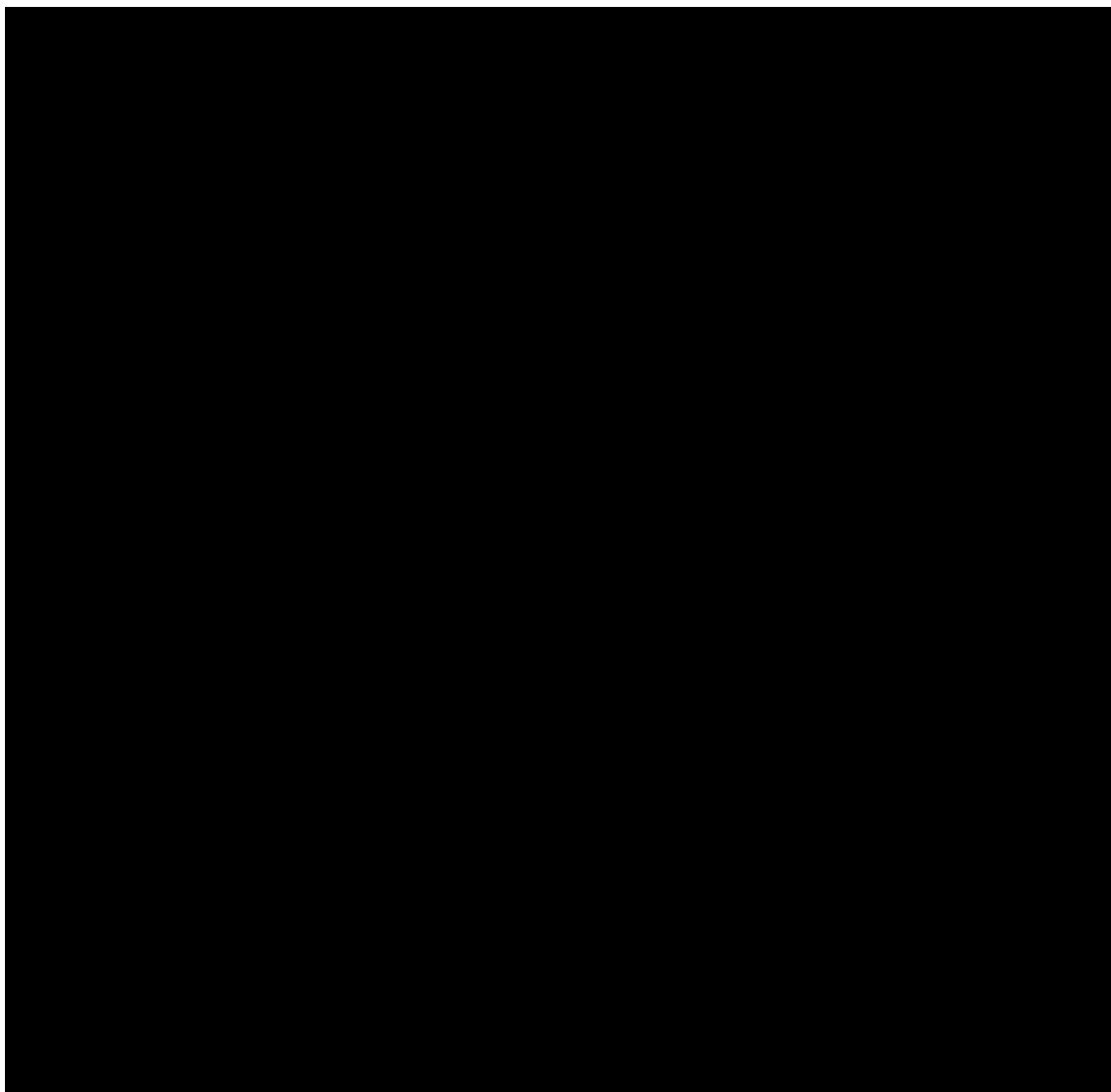
¹²³¹ AMC, sin numerar.



Arriba, a la izquierda, a la izquierda, 6º Aniversario de la República Popular China (1955), a la derecha, La Sociedad mexicana de amistad con China Popular invita al solemne acto para conmemorar el VII aniversario del triunfo de la revolución china... (1956). Ambos, de Fanny Rabel y Taller de Gráfica Popular. Grabado en linóleo (Colección Taller de Gráfica Popular Pictoral Collection, 1935-1990, University of New México, Albuquerque). Debajo, a la izquierda, carta de la China National import & export corporation a la SMACP (firmada en Pekín, el 5 de octubre de 1954). AMC, n° 28131. A la derecha, carta del Departamento de Intercambio de Publicaciones y Materiales culturales a Paula Gómez Alonzo, en la que se informe del envío de una serie de libros en chino (firmada en Pekín, el 9 de abril de 1955). AMC, n° 28132.

De hecho, durante estos años Covarrubias estuvo en estrecha relación con la propia China: su sobrina María Elena recuerda como, durante el tiempo en que su tío vivó con ellas, este

*recibía grandes pedidos de material de propaganda, revistas y libros de China, que almacenaba en su apartamento o nuestro garaje. La mayoría de las revistas estaban escritas en inglés, y traducía los artículos interesantes al español para que las leyera los mexicanos... Frecuentemente recibía llamadas de la embajada de China. (...) Difícilmente pasaba un día en que Miguel no recibiera una llamada del extranjero. (...) Una vez recibió una llamada de China.*¹²³²



Ejemplos de libros chinos que luego quedaron dentro de la colección de Covarrubias.

Lamentablemente, este proyecto se acabaría suspendiendo por falta de fondos y, seguramente, se repartirían los volúmenes de la misma entre los principales socios, lo que explica que muchos de ellos acabaran en la colección de Covarrubias y que de ahí pasaran al AMC y a la Biblioteca de la Universidad de las Américas de Puebla, en la que todavía

¹²³² Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 215.

permanecen.¹²³³ Otros ejemplares, como los de la revista *Acta Scientia Sinica* serían donados a la UNAM.¹²³⁴

Por sus escritos podemos conocer que la SMACP también preparó exposiciones sobre China, aunque no tenemos constancia de que estas se llevaran a cabo. Así, sabemos que para finales de 1954:

*(...) la Sociedad prepara ahora una exposición de fotografías sobre la vida en la República Popular de China, que estará abierta al público el próximo mes. En el curso de esta exposición, se ofrecerán cuatro conferencias, por parte del Dr. Ismael Cosío Villegas, la Dra. Paula Gómez Alonso, el escritor Fernando Benítez y el Prof. Eli de Gortari (...)*¹²³⁵

En 1955, en una de las circulares de la SMACP se escribe también que:

*Tenemos preparada, seleccionada y montada una exposición de fotografías, grabados y estampas sobre la vida actual del pueblo chino, que recorrerá nuestro país. Preparada para fines del mes de abril recién pasado, por razones insuperables no fue posible exhibirla; pero como está montada sobre láminas de aluminio, es fácil de conservarse y de transportarse.*¹²³⁶

Quizás, esta fuera la misma que fue referida un tiempo antes como “una exposición de grabado chino y una exposición de arquitectura china.”¹²³⁷ Fuere como fuere, no se tiene noticia de que ninguna de estas exposiciones llegase finalmente a realizarse.

Gran parte de la actividad de la sociedad eclosionaba en una buena cantidad de material escrito, publicado principal –pero no únicamente-, a partir del boletín de la SMACP. Entre sus textos se encontraban asuntos relativos a la Sociedad y a sus funciones (incluido el “Discurso del Doctor Elí de Gortari el 1º de Octubre de 1953”),¹²³⁸ reivindicaciones políticas (como los suplementos “Memorial Entregado al C. Adolfo Ruiz Cortines Pdte. de la República”¹²³⁹ o “Las cosas claras en el Problema de Formosa”),¹²⁴⁰ reseñas de libros,¹²⁴¹ y artículos, tanto escritos ex profeso¹²⁴² como traducidos de otras revistas.¹²⁴³ Además, algunos miembros de la sociedad tuvieron una interesante actividad como

¹²³³ Un ejemplo de los mismos son Feng, Hsueh-Feng, y Yung-yu Huang. *Fables*. Pekín, Foreign Languages Press, 1953; *New China forges ahead: important documents of the third session of the First National Committee of the Chinese People's Political Consultative Conference*. Pekín, Foreign Languages Press, 1952; *Realisations économiques de la Chine Nouvelle 1949 - 1952*. Pekín, Editions in langues étrangères, 1953; *Women of China*. Pekín, Foreign Languages Press, 1953 o *Young builders of China*. Pekín, Foreign Languages Press, 1953.

¹²³⁴ AMC, n° 28120.

¹²³⁵ *Boletín de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular*, op. cit.

¹²³⁶ AMC, sin numerar, fechada en 1955.

¹²³⁷ AMC, sin numerar.

¹²³⁸ *Boletín de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular*, op. cit.

¹²³⁹ “Memorial Entregado al C. Adolfo Ruiz Cortines Pdte. de la República”, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular*, suplemento, 21 de enero de 1954.

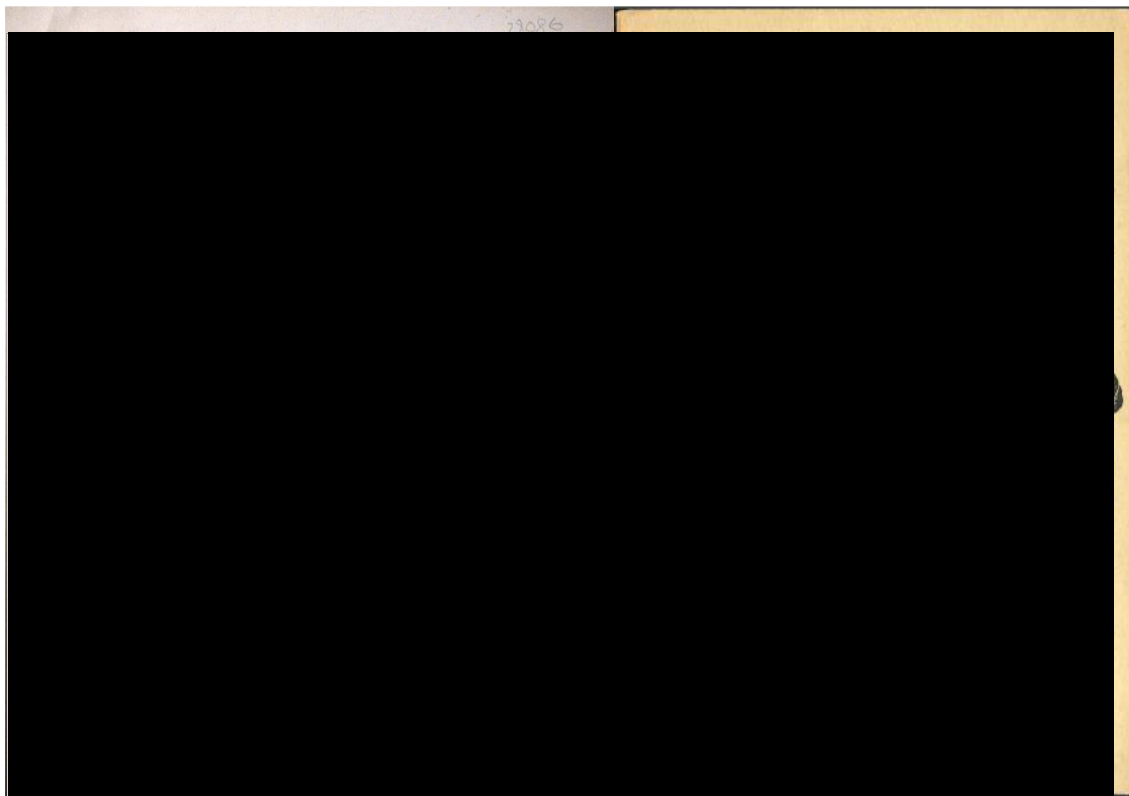
¹²⁴⁰ Cabrera, Enrique. “Las cosas claras en el Problema de Formosa”, *Boletín de la Sociedad de Amistad con China Popular*, sin fecha. AMC, n° 28087.

¹²⁴¹ “Un magnífico estudio sobre la sobre la China Nueva. Por Ángel Bassols Batalla” y “China a la vista. Por Paula Gómez Alonzo”, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular*, op. cit.

¹²⁴² Covarrubias, Miguel. “De la Educación y la Cultura en la Nueva China”, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular*, op. cit.

¹²⁴³ “Los oficios artísticos renacen” (por Clara Porset), *Boletín de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular*, op. cit. Por su parte, Covarrubias traduciría un artículo sobre el pintor Chi Pai Shi (Qui Baishi) para la revista *Artes de México*. Covarrubias, Miguel. “Chi Pai Shi, distinguido artista del pueblo (por Miguel Covarrubias)”, *Artes de México*, n° 2, 1954, pp. 59-65.

traductores: en un boletín de la SMACP se anunció que Elí de Gortari y Paula Gómez Alonzo estaban traduciendo del inglés varios libros del Presidente Mao, que aparecerían a la venta en 1955: se trataba de *Sobre el Arte y la Literatura*, *Sobre la Práctica*, *Sobre la Contradicción*.¹²⁴⁴ Finalmente, parece ser que Covarrubias, de Gortari, Gómez Alonzo y Juan Vicens tradujeron unos *Estudios filosóficos*¹²⁴⁵ de Mao, que sí llegaron a editarse.



A la izquierda, Boletín de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular, n° 1; a la derecha, portada de Estudios Filosóficos, con grabado de Celia Calderón.

A pesar de que desde un primer momento se contó con la aprobación y colaboración del gobierno de la República Popular de China, podemos deducir que la implicación de los socios debió ser sumamente desigual, y que muchos de ellos debieron ir perdiendo el interés, pues Covarrubias enviaría a tal efecto una sardónica circular titulada “Como matar una sociedad”.¹²⁴⁶

El año de 1957 marcaría una serie de ambos importantes en la asociación, pues con el fallecimiento de Covarrubias (y el de Diego Rivera, que acaeció ese mismo año) comenzaría a decaer buena parte de su actividad¹²⁴⁷ y aunque durante los años siguientes

¹²⁴⁴ *Boletín de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular*, op. cit.

¹²⁴⁵ Mao Tse-tung. *Estudios Filosóficos*. México D.F., Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular, 1958. En el interior del libro puede leerse “Traducción de Miguel Covarrubias, Paula Gómez Alonzo, Elí de Gortari y Juan Vicens”.

¹²⁴⁶ AMC, n° 28141.

¹²⁴⁷ Se conoce la composición de la Junta directiva de 1960, con un órgano directivo formado por Guillermo Montano Islas (Presidente), Guillermo Haro (Presidente), Elí de Gortari (Presidente) y Lorenzo Zelaya (Secretario). La dirección de las diferentes secciones correspondía Leslie Paz de Zelaya (Secretaría de Finanzas), Paula Gómez Alonzo (Bibliotecaria), Raquel de Gortari (Secretaría de Radio y Comunicaciones), Moisés de la Peña (Secretario de Intercambio Comercial), Celia Calderón (Secretaría de Artes), Elena Huerta y Clara Porset (Secretaría de Artes) y Ester Chapa (Secretaría de Ciencia).

hubo visitas importantes,¹²⁴⁸ “poco en concreto se logró”.¹²⁴⁹ No obstante, este fue un momento en el que China y sus avatares políticos ocuparon muchos renglones en la prensa y la prosa latinoamericanas, especialmente dentro de publicaciones de corte obrero.¹²⁵⁰

En la década de los 1960 se produciría la división y ruptura entre los partidarios de la URSS y China, y desde 1964 el gobierno mexicano consideraría el maoísmo como un movimiento peligroso, y se produjeron detenciones y censuraron obras.¹²⁵¹ A partir de ese momento, otros eventos violentos impidieron un apropiado desarrollo de las relaciones culturales y diplomáticas con la República Popular China, como la misma Revolución Cultural (1967), tras la que los corresponsales chinos abandonaron México, o la Matanza de la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco (1968), que supuso la culminación del progresivo ambiente represivo gubernamental que se había ido generalizando entre los ambientes intelectuales y estudiantiles mexicanos.

No obstante, en 1971 se rompieron las relaciones diplomáticas entre México y la República de China (Taiwán), reconociéndose al año siguiente a la República Popular de China como estado soberano, reanudándose, tras varias décadas, las relaciones diplomáticas entre ambos países.¹²⁵² A partir de este momento, China en México iría adoptando cada vez una mayor presencia diplomática e intelectual, así como una mayor relevante a nivel académico y educativo, con presencia en museos y centros de estudio.¹²⁵³ Esto, sumado a la importancia de la población china y sinodescendiente de la República Mexicana, así como a la progresiva relevancia de China en la geopolítica mundial, logrará que la estela iniciada vigorosamente y de manera pionera por la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular en la década de los 1950 no haya acabado por perderse.

Durante este periodo, en el que Covarrubias participaría cada vez más en demostraciones políticas –no únicamente vinculadas a la República Popular de China-¹²⁵⁴, nuestro protagonista también tuvo ocasión de difundir sus conocimientos sobre el arte y la historia

¹²⁴⁸ En 1963 se inauguró una Exposición Industrial y Comercial China en México y en 1964 llegaría el primer grupo artístico chino a México.

¹²⁴⁹ Lakowsky Valdés, Vera, *Tiempo, Historia y Enseñanza: acercamiento a la metodología del historiador y el estudio del este de Asia.*, op. cit., p. 175.

¹²⁵⁰ Una excelente obra al respecto es Barandica, Luis Abraham, *De viajeros y propaganda. Latinoamérica y la China Popular. Primeras impresiones de militantes, periodistas y políticos.* México D.F., Palabra de Clío, 2013.

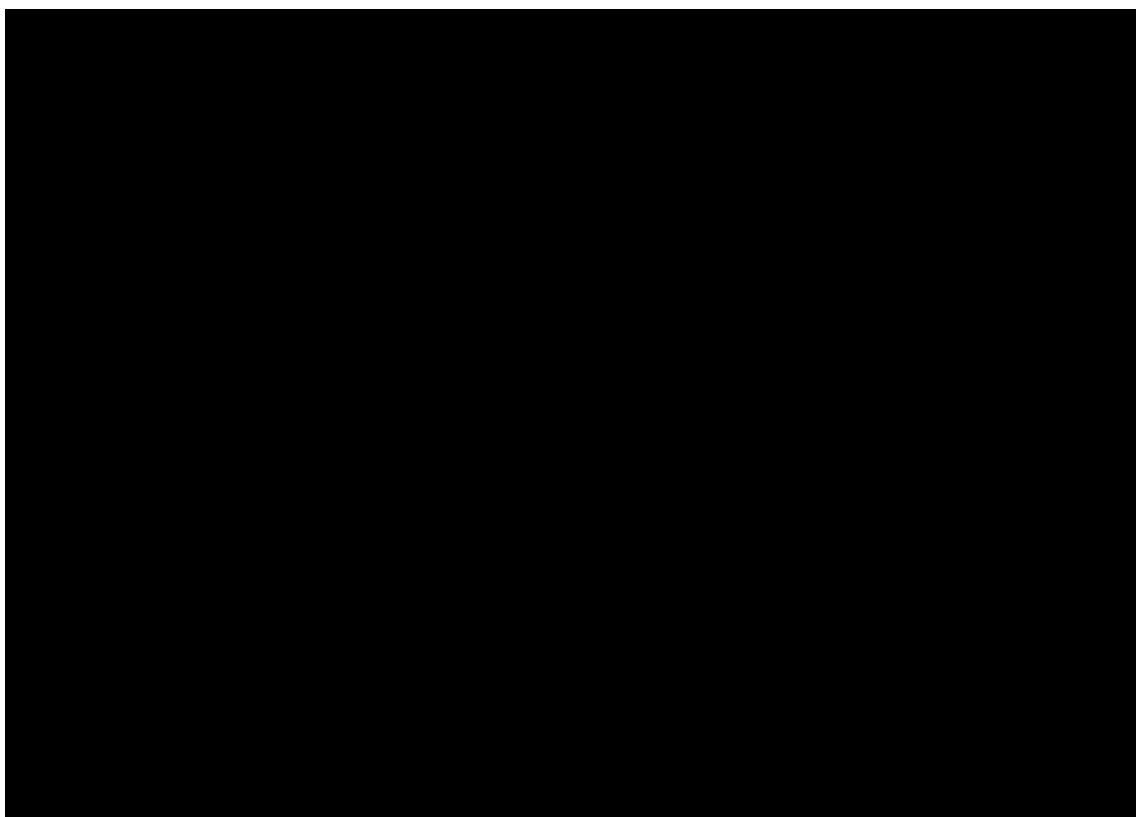
¹²⁵¹ Por ejemplo, algunas de las publicaciones que gestionaba la Exportadora e Importadora de Libros y Publicaciones de la República Popular China, ligada a Javier Fuentes Gutiérrez, se consideraron subversivas y anticonstitucionales. También se produjeron quemas de libros en aduanas. Lakowsky Valdés, Vera, *Tiempo, Historia y Enseñanza: acercamiento a la metodología del historiador y el estudio del este de Asia.*, op. cit., pp. 175-177.

¹²⁵² Un estudio pormenorizado de las relaciones China-México se lleva a cabo en Con Nelly, Marisela, *China América Latina: génesis y desarrollo de sus relaciones.* México D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 1992.

¹²⁵³ En la década de los 1970 comenzarán los primeros intercambios académicos entre China y México a partir de la UNAM, mientras que el primer centro especializados sería la Sección de Estudios Orientales del Centro de Estudios Internacionales de El Colegio de México, creada en 1964; esta misma devendría en el actual Centro de Estudios de Asia y África de la misma Universidad, que cuenta con una sección dedicada a China y que desde 1966 edita su propia revista especializada.

¹²⁵⁴ Por ejemplo, en noviembre de 1953, Covarrubias da un discurso en un homenaje a la Revolución de Octubre (“XXXVI Aniversario de la Revolución de Octubre. HOMENAJE DEL PUEBLO MEXICANO.”, *España Popular*, Año XIV Número 686, 20 de noviembre de 1953, p. 5), o en septiembre de 1955 se significa de nuevo en contra del franquismo (“La “Tercera Bienal Hispanoamericana de Arte”, LOS ARTISTAS MEXICANOS DENUNCIAN UN ARDID DEL FRANQUISMO”, *España Democrática: Por la paz, por la democracia, por la independencia de España*, Año XIX, Número 798, 1 de septiembre de 1955, p. 4).

del gigante asiático a partir de una conferencia magistral sobre la arquitectura en China, insertada dentro de un ciclo dedicado a la arquitectura en diferentes lugares del mundo organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes;¹²⁵⁵ esta se impartiría en el Palacio de Bellas Artes junto a la Alameda Juárez el 19 de agosto de 1955, ante un aforo de unas 300 personas. La misma, por la que Covarrubias recibiría un estipendio de 100 pesos, debía ser hablada o leída, y acompañada siempre de diapositivas o películas.¹²⁵⁶ El análisis del texto –inédito–, y de los materiales preparativos, correspondientes a la conferencia que sobre arquitectura china impartió Covarrubias, nos han permitido apreciar las habilidades de documentación, síntesis y capacidad didáctica del autor.



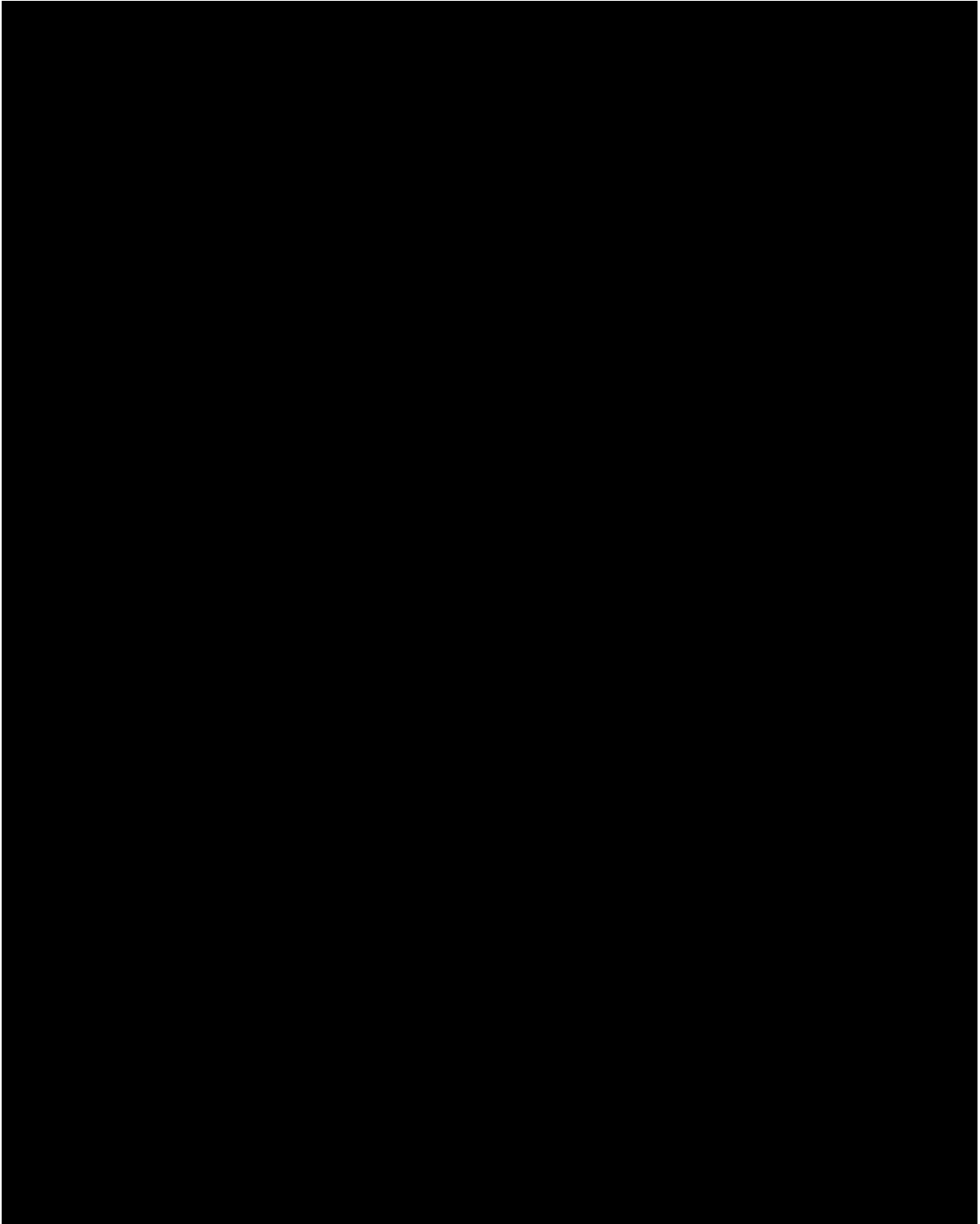
Cartel promocional de la conferencia en el Palacio de Bellas Artes (AMC, sin numerar)

En definitiva, a lo largo de este apartado hemos podido ver la profunda implicación que Miguel Covarrubias mantuvo para con el estudio y la difusión de la cultura, la política y la historia de China, especialmente durante sus últimos años, ya fuera en solitario o juntos a sus camaradas de las Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular, que ayudó a fundar junto a importantes intelectuales en 1953. El análisis de los documentos inéditos de la misma nos ha permitido conocer con detalle las actividades de investigación y difusión que desde esta se realizaban, así como el plantel de personajes que se integraron en las mismas y apoyaron la causa maoísta en México. Esta pionera y apasionada iniciativa particular llevaría a cabo audaces actos de difusión cultural, dotados de un visible contenido político: se darían charlas y conferencias, se proyectarían películas chinas por primera vez en México, se realizarían ballets y danzas tradicionales y se

¹²⁵⁵ En este ciclo se incluyeron conferencias sobre la arquitectura de Perú, Brasil, Egipto, Gran Bretaña, Dinamarca y Suecia, la Unión Soviética, Italia, Grecia, Japón, Estados Unidos, Alemania, India, China, Francia, España y México. Un documento del AMC, sin numerar, indica que al parecer esta conferencia fue ofrecida, en un primer momento a Fernando Benítez.

¹²⁵⁶ AMC, n° 9092. Esta misma conferencia la repetiría el 6 de octubre de 1955 la Casa del Arquitecto de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos. AMC, sin numerar.

escribirían y traducirían importantes artículos de investigación y divulgación; otros proyectos, como la creación de una gran biblioteca especializada en China, se acabarían suspendiendo por falta de fondos. Así pues, la labor de la SMACP fue tan importante como complicada, pues además de no contar con ayuda económica, debió afrontar la creciente represión de libertades y hacer frente a la sinofobia imperante en la sociedad mexicana, que en las décadas anteriores había vivido un fuerte movimiento anti-chino.



Algunos de los documentos preparativos para la conferencia de Covarrubias sobre la arquitectura en China (AMC, n° 28142).

Covarrubias, experto en los Mares del Sur

Aunque las representaciones plásticas de Covarrubias sobre los llamados Mares del Sur fueron más que influyentes, tampoco deben desdeñarse sus aportaciones científicas en este campo. Como bien explicaba Gabriela Anahí Luna, la persona que ha estudiado con mayor profundidad la relación de Covarrubias con Oceanía, el mexicano:

*Como autodidacta y estudioso se acercó al mundo austronesio desde distintos medios expresivos que entrecruzan la cultura material, la literatura antropológica, de viajeros y de ficción, las ferias mundiales, las exposiciones, la cinematografía y las artes visuales.*¹²⁵⁷

Sus principales contribuciones se traducen en una influyente cartografía didáctica protagonizada por los murales para la Exposición Internacional de San Francisco –que ya fue abordada en un capítulo anterior- y en importantes aportaciones en el campo de los museos y exposiciones. La primera de ellas consiste en la poco reconocida de participación en la que fue la más importante de las exposiciones sobre el arte de Oceanía, *Arts of the South Seas* (1946); más adelante, Covarrubias fue el artífice de un notorio intercambio de piezas artísticas y etnográficas entre el Museo Field de Chicago y el Museo Nacional de Antropología de México (1948-1952), a partir del cual se formaría la primera colección importante de piezas de Oceanía en México, y, por último, a partir de una selección de estas mismas piezas, Covarrubias organizaría la Sala de los Mares del Sur (1954-2014) en el Museo Nacional de Antropología, el primero de sus espacios de exposición permanentes dedicado a Artes de fuera de Mesoamérica. Además, para presentar estas piezas al público, Covarrubias escribiría varios textos sobre el arte de Oceanía.

La exposición *Arts of the South Seas* (1946)

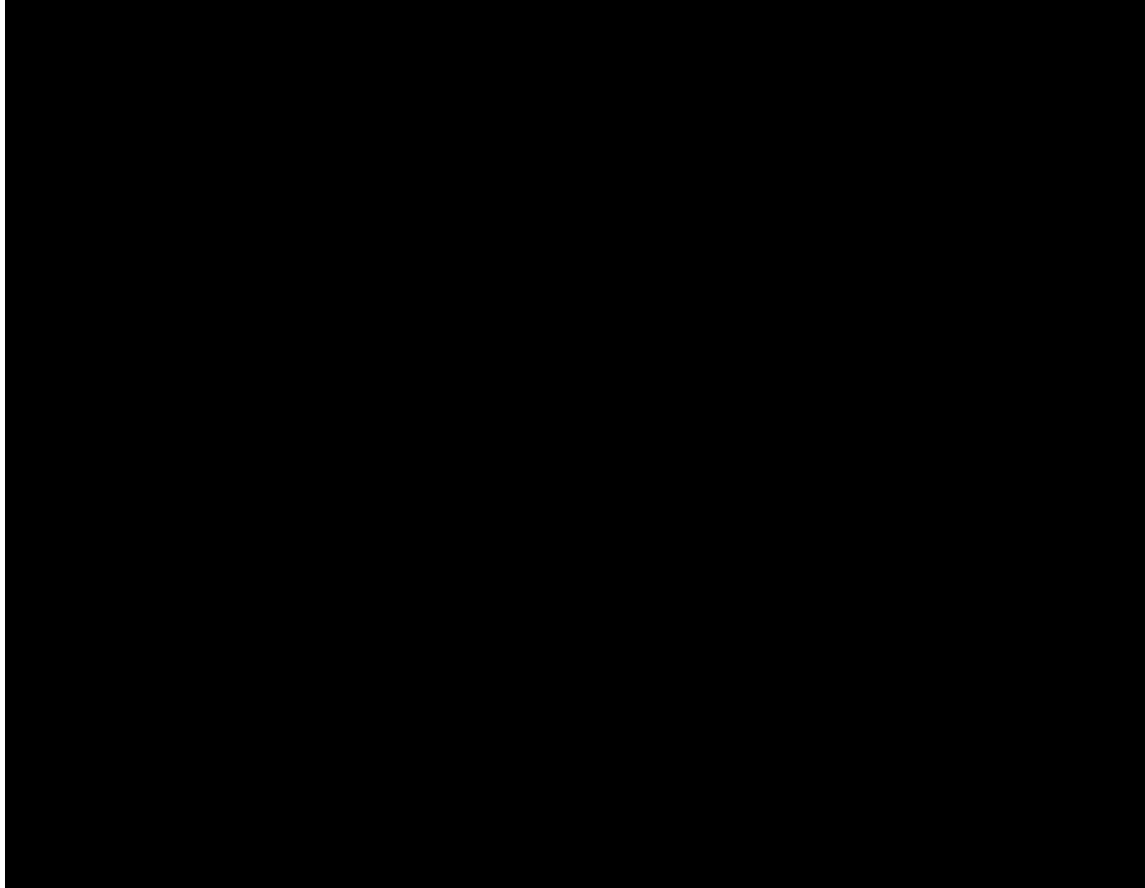
Durante la década de los 1940, Miguel Covarrubias tuvo ocasión de tomar parte en una serie de exposiciones pioneras en sus respectivos campos, que serían trascendentales para entender su implicación en la exposición y divulgación de las artes de Oceanía. La primera de ellas, la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano* (1940) fue comisariada por un amplio equipo –Covarrubias se encargó de la sección de Arte Popular- y expuesta en el Museum of Modern Art de Nueva York. Definida por Manuel Toussaint como “la expresión más vigorosa y completa del arte mexicano de todos los tiempos”,¹²⁵⁸ la misma perpetuó las políticas de hermanamiento promovidas desde el Panamericanismo interbélico y la Política de Buena Vecindad impulsada por el Gobierno de Estados Unidos. Como espejo de la misma, en 1941 se celebró en este mismo Museo la exposición *Indian Art of United States*, organizada por René d’Harnoncourt, director del Indian Arts and Craft Board. Consecuencia de esta última, en 1945 se celebró en el Museo Nacional de Antropología de México la exposición *El arte indígena de Norteamérica*, que también se convirtió en pionera en su tipo; esta fue comisariada por Miguel Covarrubias, Daniel Rubín de la Borbolla –entonces director del Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales- y René d’Harnoncourt.¹²⁵⁹ Para su preparación, la Fundación

¹²⁵⁷ Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México...”, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁵⁸ Toussaint, Manuel. “Veinte siglos de arte mexicano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1940, pp. 5-10.

¹²⁵⁹ D’Harnoncourt y Covarrubias se habrían conocido, seguramente, durante los preparativos de la Exposición Internacional de San Francisco, ya que el austriaco había tenido a su cargo el Indian Court de la misma. El catálogo de la exposición correría a cargo de Covarrubias y Rubín de la Borbolla.

Guggenheim concedió un subsidio a la Escuela Nacional de Antropología e Historia para que enviaran a su profesor de museología –Covarrubias- a conocer las colecciones de arte indígena norteamericano de los Estados Unidos. Así, durante, 1943, Covarrubias conoció los almacenes de importantes museos de etnología e historia natural de Estados Unidos, y fue aquí donde se familiarizó por primera vez con las colecciones del Museo Field de Chicago, que volvería a requerir para *Arts of the South Seas*.¹²⁶⁰



Diferentes imágenes que muestran el estado y las piezas de la exposición. Colección del Modern Museum of Art.

Finalmente, en 1946, Covarrubias tuvo la ocasión de participar en la transcendental exposición *Arts of the South Seas*, celebrada en el Museum of Modern Art de Nueva York entre abril y mayo de 1946 y que constituyó la primera gran exposición dedicada al arte de Oceanía de Estados Unidos. Comisariada por René d’Harnoncourt junto a los profesores de la Universidad de Columbia Ralph Linton y Paul S. Wingert, y con la colaboración de Miguel Covarrubias y el etnólogo australiano Charles, P. Mountford, esta se inauguraba apenas unos meses después de la victoria americana en el Pacífico, y pretendía buscar una visión conjunta del arte de la macrorregión. Como resultado de la

¹²⁶⁰ Según Raffaella Cedraschi, Sol Arguedas –esposa de Rubín de la Borbolla-, Miguel y Rosa Covarrubias les acompañaron a ella y a su esposo en un viaje por Estados Unidos para visitar varios museos, que tenía como principal seleccionar el material para la ya exposición sobre arte indígena de Norteamérica; sin embargo, Sol recordaba que Rubín de la Borbolla y Covarrubias “habían escogido en Chicago “muchas piezas hermosas” para la muestra sobre los Mares del Sur.” Cedraschi, Raffaella. “Hilando la memoria. La colección de Oceanía en el Museo Nacional de las Culturas” en Mondragón, Carlos (ed.), *Moana: culturas de las islas del Pacífico*. México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, p. 105.

victoria militar, muchos de estos archipiélagos se incorporaban ahora a los demonios estadounidenses y a la que convenía realizar una suerte de puesta de largo.

La exposición se componía de más 400 objetos artísticos y etnográficos procedentes de diferentes regiones de Micronesia, Melanesia, Polinesia y Australia, expuestos mediante una museografía moderna y novedosa, que tomó como premisa exponer este “arte primitivo” mediante la explicación de sus circuitos culturales y comerciales, así como de sus manifestaciones regionales. Según Luna, “además de la apreciación plástica de los curadores directamente ligada al expresionismo, también se enfatizó la comprensión del arte en un contexto cultural”.¹²⁶¹

Además de participar en catálogo de la exposición¹²⁶² con una serie de ilustraciones¹²⁶³ que contribuyeron a favorecer la trascendencia del libro – todavía es considerado como uno de los libros de cabecera sobre el arte de Oceanía-, es más que probable que Covarrubias participase directamente en la selección, debido a su buen conocimiento de las piezas,¹²⁶⁴ e, indudablemente, tomó también parte en el montaje de la exposición. La teoría de Luna sobre la implicación curatorial de Covarrubias se refuerza, además, con una serie de fotografías de las piezas que están acompañadas de todo tipo de indicaciones y que se conservan en el AMC, como tuvimos ocasión de ver en un capítulo anterior. Se conservan en este mismo archivo muchos bocetos de piezas que fueron incluidas en la exposición, realizados en un lenguaje muy realista y casi arqueológico, demostrando que



Sobrecubierta de Arts of the South Seas.

Covarrubias conocía de primera mano las piezas de la misma. Este catálogo es considerado un verdadero clásico en la bibliografía sobre el arte de Oceanía y, como tal,

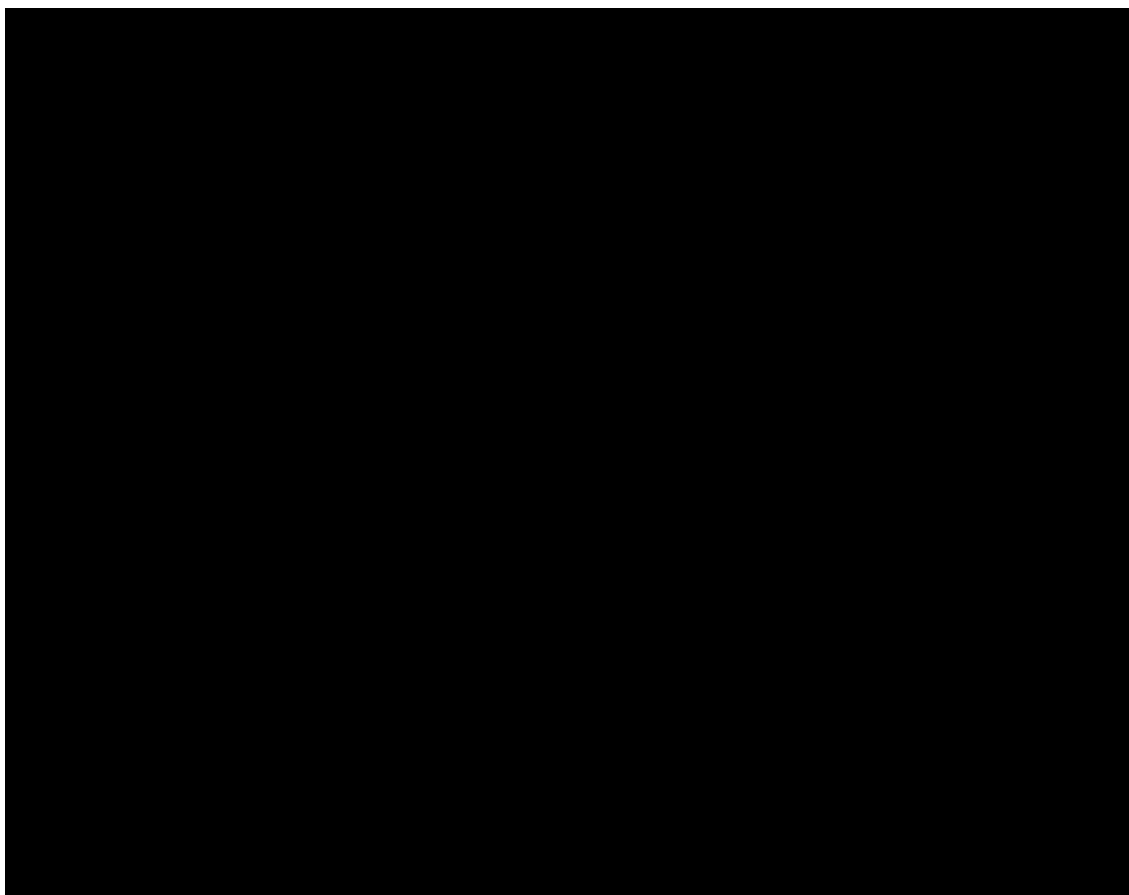
¹²⁶¹ Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México...”, *op. cit.*, p. 36.

¹²⁶² Linton, Ralph, Wingert, Paul S. y D' Harnoncourt, René. *Arts of the South Seas*, *op. cit.*

¹²⁶³ Covarrubias realizó únicamente la icónica sobrecubierta del libro, así como cuatro láminas ilustradas a color del interior.

¹²⁶⁴ Luna desarrolla esta teoría basándose en las coincidencias entre las piezas que aparecieron en las diferentes incursiones de Covarrubias en la divulgación oceánica. “¿Cómo explicar la constante coincidencia de piezas que aparecen en el mapa de las Artes del Pacífico (véase figura 18), así como en el catálogo de la exposición *Arts of the South Seas* y su posterior inclusión en la colección que eligió para el intercambio? Sin duda, la injerencia de Covarrubias en esta exposición rebasa su crédito como ilustrador del catálogo. Por un lado, su participación en el montaje propició una oportunidad particular de interacción con piezas que ya estaba familiarizado pues es altamente probable que algunas de estas piezas las hubiese estudiado durante su previa estancia en el Museo Field. Todos estos datos nos llevan a inferir que sus preferencias también formaron parte de la selección curatorial en la exposición del MoMA.”, Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México...”, *op. cit.*, p. 45.

se ha convertido en una pieza de coleccionismo, a la que las notables ilustraciones de Covarrubias suman valor.

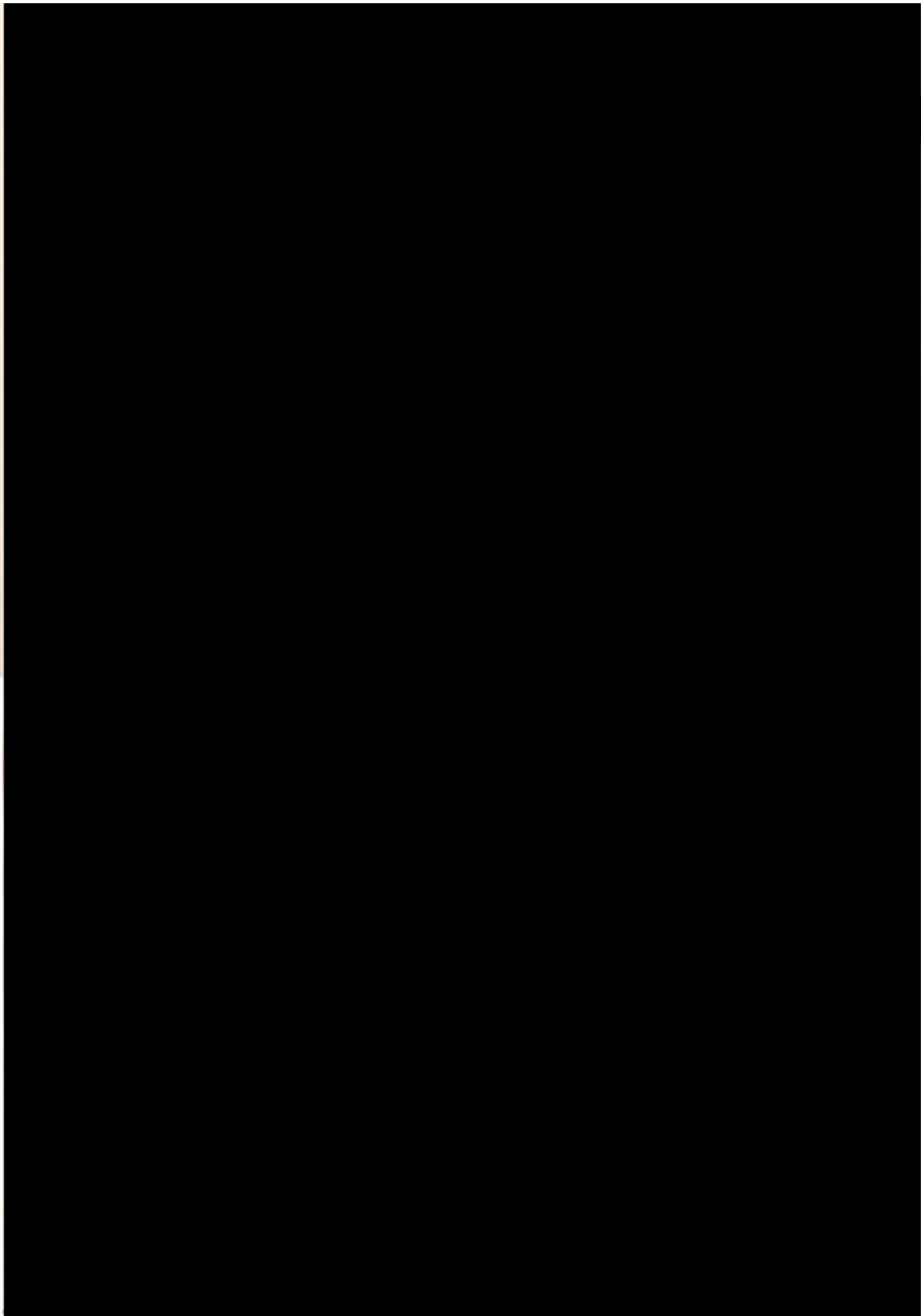


The Sepik explorer (2001). Ilustración del artista californiano Shag, especializado en la estética tiki, en la que el protagonista se adentra en el río con el catálogo –con la sobrecubierta de Covarrubias- como guía.

Para acompañar la realización de esta gran exposición Covarrubias escribió un artículo ilustrado sobre la misma para la revista *Vogue*¹²⁶⁵ –con la que en aquellos momentos colaboraba habitualmente-, en la que explicaban unas nociones sobre el arte de las diferentes regiones de Oceanía. Aunque el contenido y las ilustraciones de este artículo ya fueron abordados detenidamente en un apartado anterior, en este se realizaba un somero y descriptivo repaso a las diferentes secciones de las que se componía la exposición, incluyendo una selección de piezas que eran reproducidas, mediante ilustración, a todo color. Además de despertar interés en los lectores de *Vogue*, poco o nada habituados temas como este, también llamó la atención entre editores; Little, Brown & Company Publishers escribieron a Covarrubias con gran interés en su artículo, para proponerle convertirlo en un libro, un estudio completo sobre el “arte nativo” y repleto de ilustraciones,¹²⁶⁶ pero, desgraciadamente, este nunca se llevaría a cabo.

¹²⁶⁵ Covarrubias, Miguel. “Art of the South Seas: Millions of Americans saw the Pacific islands—now the Pacific arts are in the great show at the Museum of Modern Art”, *Vogue*, vol. 107.3, 1 de febrero de 1946, pp. 128 – 131, 186, 188, 190.

¹²⁶⁶ “I read with great pleasure your article in the February 1st VOGUE, “Art of the South Seas” and wondered whether you’d ever considered following it up in a full-length book, doing a complete study of the native art with illustrations. If you have done, or are planning to do such a book, I’d appreciate it very much if you would let us here have a first crack at it. Any correspondence from you on the subject will be welcomed.” Carta de Adeline Lubell, de Little, Brown & Company Publishers, a Miguel Covarrubias, 19 de marzo de 1946. AMC, n° 9735.



Páginas principales del artículo de Vogue, cuyo texto continúa en otras páginas.

El intercambio entre el Museo Nacional de Antropología y el Museo Field (1948-1952)

Entre los años 1948 y 1952, Miguel Covarrubias y Daniel Rubín de la Borbolla tuvieron la inaudita oportunidad de organizar un enorme canje de piezas entre el Museo Nacional de Antropología de México –ubicado todavía en el edificio antiguo, en la Calle Moneda 13- y el Museo de Historia Natural de Chicago –más conocido como Museo Field-, que ambos conocían con detalle tras sus experiencias curatoriales. Este intercambio, inconcebible en otro contexto histórico, surgía en un momento en el que, tras la Segunda Guerra Mundial, recién llegado Miguel Alemán al poder, México quería posicionarse como un país defensor de “fraternidad universal”, ejemplificada en la ciencia, la educación y la cultura, y lo hacía por parte del mismo director del Museo – Rubín de la Borbolla-,¹²⁶⁷ que quería “formar un museo de alcance internacional que pudiera ofrecer una comprensión integral de las distintas culturas del mundo”, en un momento en el que el recién creado Instituto Nacional de Antropología e Historia estaba relegando las artes no nacionales al olvido.¹²⁶⁸

El intercambio no fue sino producto de largas y arduas negociaciones, y resultó especialmente polémico en México –lo que ralentizó el proceso-, donde no se entendió que se intentasen conformar colecciones de arte de Oceanía –la que aquí nos atañe- y de arte indígena de Norteamérica (estadounidense y canadiense) a costa de piezas arqueológicas mexicanas.

El intercambio, que ha sido minuciosamente estudiado por Luna, dio comienzo oficialmente en marzo de 1948, cuando Covarrubias y Rubín de la Borbolla viajaron a Chicago para proponer el intercambio en persona a Clifford C. Gregg, director del Museo Field, y a Paul S. Martin, jefe del Departamento de Antropología del museo. Tras un acuerdo preliminar, Covarrubias comenzó la cuidada selección de las piezas de Norteamérica y Oceanía que viajarían hasta México, utilizando lo que Luna definió como un criterio influido por las concepciones artístico-culturales de Franz Boas -quien había sido, precisamente, una de las principales autoridades de este museo-. Dentro de las piezas norteamericanas, Covarrubias se decantaría por piezas procedentes, predominantemente, del este, sureste y áreas circumpolares, y en el caso de oceánico, predominarían las piezas de Melanesia.¹²⁶⁹ Para la selección de objetos de Oceanía –entre los cuales se incluyeron apenas unos pocos procedentes de Polinesia-, Covarrubias se rigió por su recuerdo y experiencia con las piezas de la exposición *Arts of the South Seas* –en la que gran parte de los objetos provenían del Museo Field-, así como por el libro *The Melanesians. People of the South Pacific* (1932),¹²⁷⁰ de A. B. Lewis, responsable de la mayor expedición llevada a cabo por el museo.

Las piezas procedentes de Oceanía que llegarían, años más tarde, a México, habían entrado en las colecciones del Museo Field paulatinamente, tanto mediante la adquisición y compra de grandes lotes a casas de venta, coleccionistas y agentes coloniales, como

¹²⁶⁷ Daniel Rubín de la Borbolla se ocupó de la dirección del Museo Nacional de Antropología ente 1946 y febrero de 1952. Fue bajo su dirección cuando se emprendió la gran reforma de la organización y musealización del recinto, encargada a Fernando Gamboa y a Miguel Covarrubias. Fue Rubín de la Borbolla quien se ocupó de convertir el museo en uno de proyección internacional, no solo mediante esta colosal reforma, sino también impulsando la cooperación científica internacional, la divulgación educativa, y favoreciendo la adquisición de colecciones no-mexicanas, como en el caso del canje que nos ocupa. Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México...”, *op. cit.*, pp. 21-23.

¹²⁶⁸ *Ibíd.*, p. 10.

¹²⁶⁹ *Ibíd.*, pp. 33-35, 51.

¹²⁷⁰ Lewis, Albert B. *The Melanesians. People of the South Pacific*. Chicago, Chicago Natural History Museum, 1932; Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México...”, *op. cit.*, p. 51.

mediante diversas expediciones realizadas expresamente por el Departamento de Antropología del Museo para obtener estos materiales.¹²⁷¹

Finalmente, se concretó un intercambio de 651 –al final se agregarían otros pocos, llegando a sumar 676- objetos del Museo Field a cambio de 1126 objetos mexicanos procedentes del acervo del Museo Nacional de Antropología.¹²⁷² A pesar de las aparentes desigualdades numéricas –las cualitativas y económicas deberían ser sujeto de otra valoración- entre los materiales intercambiados, ambas instituciones estuvieron satisfechas con la cantidad de piezas y los materiales seleccionados.¹²⁷³

Los objetos elegidos por Covarrubias sumaban un total de 467 piezas arqueológicas y etnográficas de la costa noroeste y del sur de los Estados Unidos y Alaska, frente a un total de 214 piezas procedentes de los Mares del Sur. A pesar de que el número de piezas norteamericanas duplicaban las oceánicas, de la relación de objetos proporcionada por el Museo Field¹²⁷⁴ puede obtenerse el dato de que los objetos procedentes de Oceanía tenía aproximadamente la mitad del valor económico del cambio; es decir, que las piezas de los Mares del Sur eran, en su conjunto, más valiosas que las norteamericanas. Quizás esto justificase la sala que para ellas se crearía años más tarde, sin que llegase a producirse una situación análoga para las norteamericanas.

De los 214 objetos de Oceanía –datables entre 1890 y 1940-, 199 pertenecen al área de Melanesia y 10 restantes provienen de Polinesia,¹²⁷⁵ la mayoría son ornamentos y objetos de uso personal, escultural o elementos arquitectónicos, objetos ceremoniales y de danza, armas y herramientas o utensilios domésticos o relacionados con la navegación.

Para persuadir a las autoridades mexicanas de aceptar este –en teoría desigual- intercambio, Covarrubias y Rubín de la Borbolla esgrimieron una serie de puntos que posicionaban el canje como una oportunidad única en el mundo –y que no habría forma de obtener mediante otros procedimientos-, que además se lograría sin mayor perjuicio para el patrimonio nacional, puesto que las piezas prehispánicas elegidas eran o bien compradas o “excedentes y duplicados sin importancia”,¹²⁷⁶ que, por otro lado, ayudarían a dar a conocer la historia mexicana en uno de los museos más visitados del mundo.

¹²⁷¹ Entre ellas, destaca la organizada por George Dorsey en 1908 y la Expedición Joseph N. Field (1909-1913), a cargo de Albert B. Lewis. Los materiales reunidos por Lewis conforman, todavía hoy, el más completo legado de la cultura material melanesia del mundo. *Ibíd.*, pp. 14, 18-21.

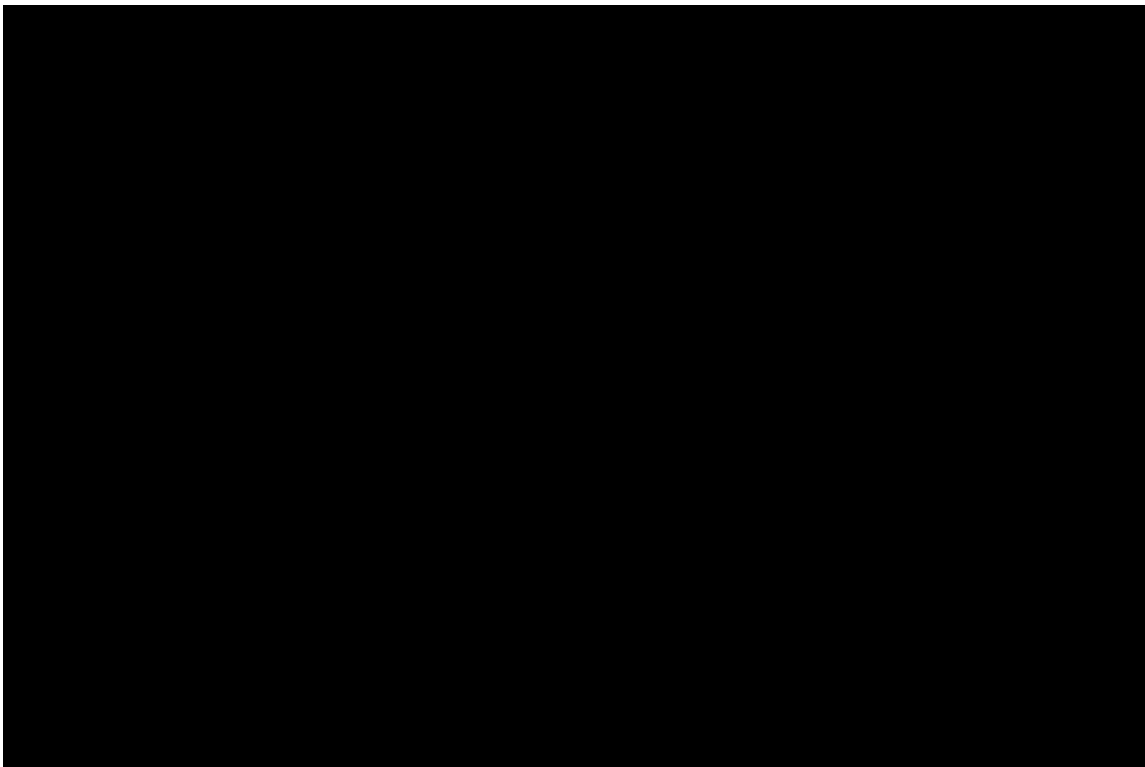
¹²⁷² Los objetos mexicanos tenían como fin completar las colecciones mesoamericanas del Museo Field. Paul Martin elogió la generosidad de los mexicanos, explicando en una carta que les había permitido “escoger cualquier cosa” que quisieron. Paul Martin a Clifford Gregg, 11 de enero de 1949. Archivo histórico del Museo Field. Memo 1376. Los objetos fueron elegidos de entre “réplicas y duplicados”, y se operó mediante su periodo, forma y procedencia cultural, atendiendo a los “criterios de valor, recursos didácticos del propio material y la posibilidad de que algunas piezas fueran exhibidas en las salas permanentes”. Así, se seleccionaron piezas procedentes de la Cultura Arcaica del Valle de México, Olmeca –muy pocas, seguramente por injerencia de Covarrubias-, teotihuacana, tolteca, azteca, zapoteca, huasteca, tonaca, maya y del Occidente. Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México...”, *op. cit.*, p. 52.

¹²⁷³ *Ibíd.*, p. 53.

¹²⁷⁴ Esta aparece publicada en Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México...”, *op. cit.*, pp. 96-111.

¹²⁷⁵ Dentro de la Polinesia, encontramos 9 objetos procedentes de 9 Zelanda y 1 de la Isla de Lord Howe (administrativamente, Australia). Dentro de los de Melanesia, la mayoría provienen de Papúa Nueva Guinea (140; con 40 del Sepik, 13 de Nueva Bretaña, 27 de Nueva Irlanda, 9 del Golfo, 23 de las Islas del Almirantazgo y 9 de la Bahía de Milne, entre otros); también hay 36 de las Islas Salomón, 15 de Vanuatu, 6 de Nueva Caledonia y 7 de Papúa Occidental. *Ibíd.*, pp. 9-10.

¹²⁷⁶ Como bien recordó Luna, la “Ley de protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas y lugares de belleza natural de 1934” prohibía la exportación de vestigios anteriores a la Conquista, pero admitía que “La Secretaría de Educación Pública podrá conceder la



Fotografías de algunas de las piezas mexicanas que se intercambiaron en este canje, obtenidas en Luna Velasco, Gabriela Anahí. "Oceanía en México...", *op. cit.*

El acuerdo que autorizaba el canje fue firmado el 22 de junio de 1950 por el Presidente Miguel Alemán, el Secretario de Educación Pública y el Subsecretario de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa. A pesar de la aprobación oficialista, y de la alta legitimidad intelectual y reconocimiento que emanaba de sus artífices, no tardaron en alzarse las voces contra el intercambio. Así, a lo largo de 1951, mientras que se concretaban las especificidades de las compañías aseguradoras, surgieron una serie de notas anónimas en el periódico *El Universal* que juzgaban como completamente desigual este canje, tildándolo de "saqueo arqueológico"¹²⁷⁷ y "amplia conjura", entre otras calamidades.¹²⁷⁸ Uno de los principales detractores del cambio sería Diego Rivera –tan amigo de Covarrubias para otros menesteres–, quien afirmaría que se intercambiaba "el tesoro nacional por un puñado de baratijas para turistas de los Mares del Sur".¹²⁷⁹

Finalmente, en diciembre de 1951 salieron de México con dirección Chicago las 20 cajas con las piezas pre-hispánicas, mientras que las condiciones climatológicas retrasaron la llegada de las 20 cajas con los objetos procedentes de Chicago hasta el inicio de enero de 1952. Finalmente, tras cuatro años de larguísimas negociaciones, que implicaron viajes y escándalos, los objetos llegaron a sus destinos finales.

autorización para que se exporten los monumentos arqueológicos o históricos que a su juicio no sea indispensable conservar en el territorio nacional.", como podría aducirse de los duplicados. *Ibíd.*, p. 56.

¹²⁷⁷ "Amplia conjura es el trueque arqueológico", *El Universal*, 8 de febrero de 1951.

¹²⁷⁸ En "Rarísimo resulta el interés por Polinesia", *El Universal*, 7 de febrero de 1951, se dice que la aprobación del canje fue lograda de tapadillo, con las autoridades deslizando los papeles oportunos entre una pila de acuerdos.

¹²⁷⁹ Collier, Donald. "My Life with Exhibits at the Field Museum, 1941-1976" en Nash, Stephen E. y Feinman, Gary M. (eds.), *Curators, Collections, and Contexts: Anthropology at the Field Museum, 1893-2002*. Chicago, Fieldiana, 2003, p. 209.

En definitiva, este intercambio estuvo, desde el principio hasta el final, rodeado de polémicas y tensiones. La que fue primera colección institucional de arte y cultura material de Oceanía en México fue el resultado de la combinación de las ansiedades panoceánicas y difusionistas que Covarrubias acabaría por sublimar en sus últimos años, con el deseo de Rubín de la Borbolla de internacionalizar los museos y colecciones de la República Mexicana, en un momento en el que México tuvo la necesidad de abrirse al mundo tras el contexto bélico. Como bien señaló Luna:

*El intercambio (...) generó la interacción y recontextualización de dos regímenes museológicos de valor aparentemente diversos, tanto a nivel físico y material, como a nivel histórico y geográfico. (...) Desde la parte mexicana y en un momento concreto, esta operación trastocó la noción de patrimonio al poner en tensión dos proyectos museísticos aparentemente integrados: mientras uno de ellos parecía destinado a resguardar y exhibir los vestigios prehispánicos concebidos en tanto patrimonio inamovible e inalienable, el otro contemplaba el intercambio de sus reservas. Esta operación inauguró la posibilidad de forjar un patrimonio mundial que colocara a México en el mapa de las naciones con acervos culturales internacionales.*¹²⁸⁰

A pesar de la trascendentalidad del intercambio, hubo muchas voces críticas con el mismo, que se escudaron en el diferente valor de las piezas enviadas y recibidas, ignorando – seguramente- el valor plástico-antropológico y la singularidad de las mismas, escudándose en las diferentes nociones y juicios de valor sobre la materialidad, perdurabilidad y monumentalidad en Occidente y Oceanía –a nuestro parecer, erróneas pero comprensibles en su momento-.

No obstante, el intercambio catalizó en la formación de una importante colección, que se ampliaría en las décadas siguientes y que daría lugar a la primera sala de exposición permanente con arte de Oceanía de México.

La Sala de los Mares del Sur (1952-1954)

Fruto de este importante intercambio llevado a cabo con el Museo Field, el Museo Nacional de Antropología de México pudo organizar y presentar la primera de sus salas dedicada al arte de fuera de Mesoamérica, lo que no hace sino subrayar la importancia simbólica de esta colección dentro de su acervo.¹²⁸¹ Como ya señaló Cedraschi, la participación activa de Covarrubias en los proyectos del Museo, así como sus estancias en el Sudeste asiático, ocasionaron la confusión en muchos medios de que la colección había pertenecido al artista y antropólogo,¹²⁸² pero nada más lejos de la realidad. Inaugurada en 1954, en la misma se presentaron algunas de las piezas obtenidas mediante el canje con el Museo Field, pero también otras más recientemente adquiridas a particulares.¹²⁸³

¹²⁸⁰ Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México...”, *op. cit.*, p. 71.

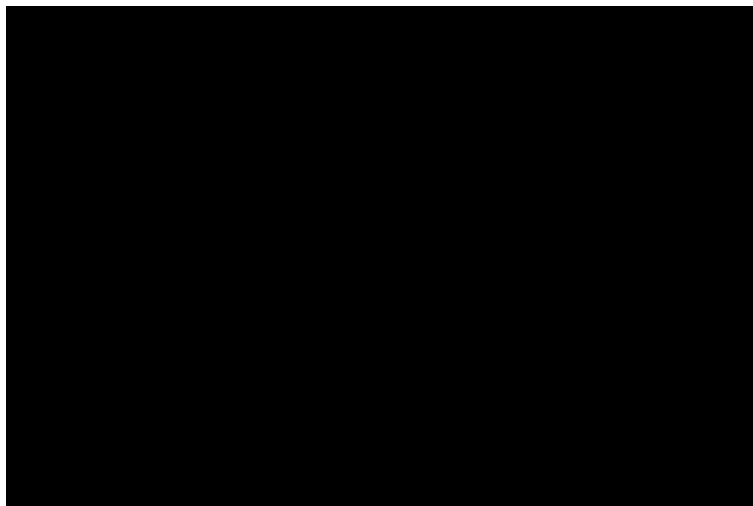
¹²⁸¹ De nuevo, son Raffaella Cedraschi y Gabriela Anahí Luna las que más han escrito sobre este tema. A pesar de que el número de piezas procedentes de América del norte doblaba a las de Oceanía, estas no tuvieron el privilegio de contar con una sala en exclusiva.

¹²⁸² Cedraschi, Raffaella. “Hilando la memoria. La colección de Oceanía en el Museo Nacional de las Culturas” *op. cit.*, p. 105.

¹²⁸³ Entre estas adquisiciones destaca la mal llamada Colección Malinowski, comprada en 1953 a la Valetta Swann de Malinowski, viuda del célebre antropólogo, y una colección de piezas australianas compradas en 1962 a Carlos Brestchneider. Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México...”, *op. cit.*, p. 66.

Concebida para una de las salas de la planta inferior del edificio del Museo en la Calle Moneda –el actual Museo Nacional de las Culturas-¹²⁸⁴ (pues en la planta superior se encontraban las aulas de la Escuela Nacional de Antropología e Historia), las diferentes instalaciones de la misma permanecerían en este lugar cuando buena parte de la colección del museo se trasladase al nuevo Museo Nacional de Antropología ubicado junto al bosque de Chapultepec en 1964.

Según se nos advierte en la guía, la instalación de la sala se debió a Rosario Camargo, que actuó bajo la dirección de Miguel Covarrubias. La selección de las piezas se debió a Covarrubias y a Rubín de la Borbolla, mientras que la museografía fue obra de los museógrafos Mario Vázquez y María Teresa Dávalos.¹²⁸⁵ En el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología se conserva un croquis del proyecto museográfico



Diseño basado en el croquis original de la Sala de los Mares del Sur (Moana. Culturas de las islas del pacífico, op. cit., p. 105).

trazado para la sala, firmado por M. Ruíz P. Y R. Camargo E., y fechado en 1952,¹²⁸⁶ aunque lo que finalmente se ejecutó con modificaciones. En este primer proyecto puede apreciarse cómo la única sección de piezas de fuera de Melanesia es la de Nueva Zelanda, ya que las colecciones de Australia y Micronesia todavía no habían sido adquiridas.

Del segundo proyecto, que sí se llevó a cabo, se conservan únicamente dos fotografías¹²⁸⁷ que nos permiten observar como hubo diferencias entre ambos, pero también algunas de las soluciones expositivas adoptadas por Covarrubias, muy audaces para la época y el lugar y que situaron a México y a sus museos públicos a la vanguardia de la museografía mundial. Por estas fotos conocemos que las paredes del interior de la sala se tapizaron de un color neutro que contrastase con el fondo blanco de las vitrinas, y que permitiera asimismo resaltar las obras, colocándolas, en la medida de lo posible, a la altura del rostro, para así crear un campo visual expandido –tal y como se había realizado en la exposición *Arts of the South Seas*-.¹²⁸⁸ Asimismo, se colocaron plantas en la sala para dar una mejor ambientación en las piezas –recurso que Covarrubias ha había utilizado en su exposición

¹²⁸⁴El Museo Nacional de las Culturas, inaugurado en 1964 en la antigua sede del Museo Nacional de Antropología y de la Escuela Nacional de Antropología, fue concebido para albergar las artes y tradiciones etnográficas de regiones del mundo diferentes a Mesoamérica, como China, Japón, Corea, Oceanía, África, Oriente Medio y Magreb, e incluso la región mediterránea y el norte de Europa.

¹²⁸⁵ *Guía de la Sala de los Mares del Sur*. México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia y Museo Nacional de Antropología, 1954, p. 15.

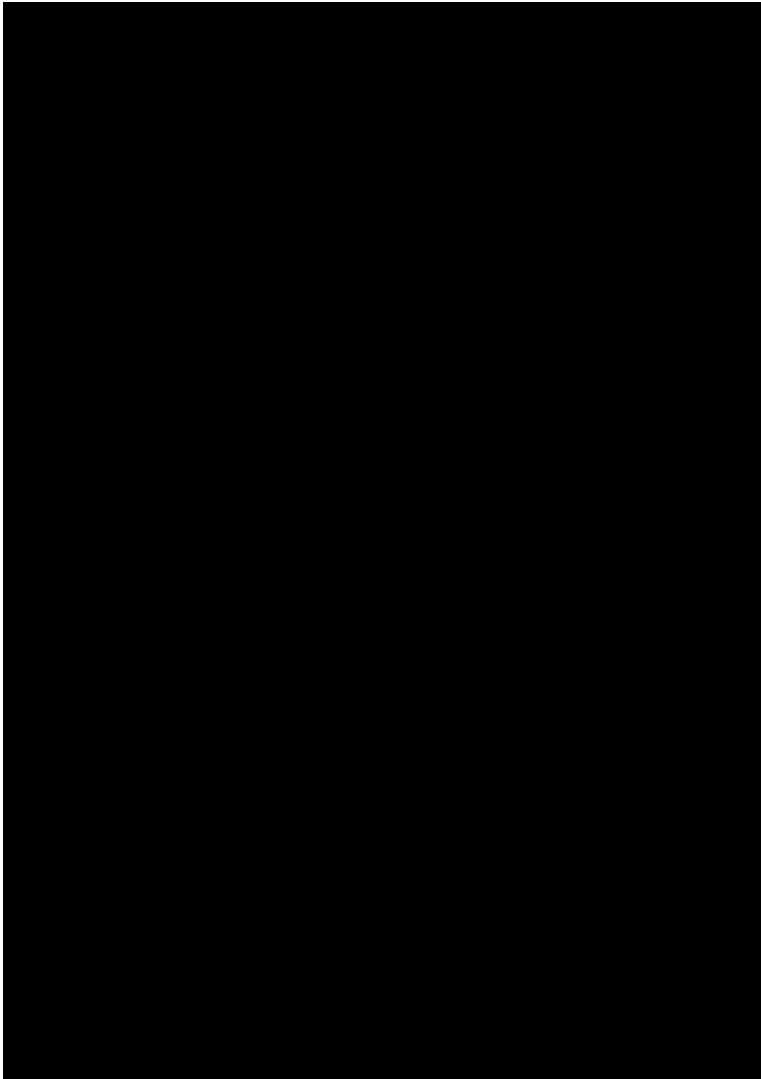
¹²⁸⁶ Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología, vol. 164, exp. 5431.

¹²⁸⁷ Fototeca Constantino Reyes Valerio. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH. Álbum 3, Tomo I, pág. 61. Negativos n° 366 y 367. Las fotografías han sido obtenidas de Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México...”, *op. cit.*.

¹²⁸⁸ *Ibidem*, p. 67

sobre máscaras mexicanas-, y se incluyó un mapa al inicio –pintado por el propio Covarrubias-, que sirviera para presentar el origen geográfico de la exposición.¹²⁸⁹

A partir de esta fotografía podemos apreciar cómo se configuró la entrada de la sala; a la izquierda, una cartografía pintada en la pared explicaba las diferentes regiones culturales; a la derecha, en una vitrina se exponían diferentes instrumentos relativos a la navegación – dos maquetas de canoas y una carta de navegación de las Islas Marshall (*rebbilib*). En una segunda fotografía se observa parte del interior de la sala, pudiéndose observar una vitrina con figuras de ancestros y máscaras de la región del Sepik, mientras que sobre un muro cóncavo se colgaron ocho piezas del Golfo de Papúa Nueva Guinea.



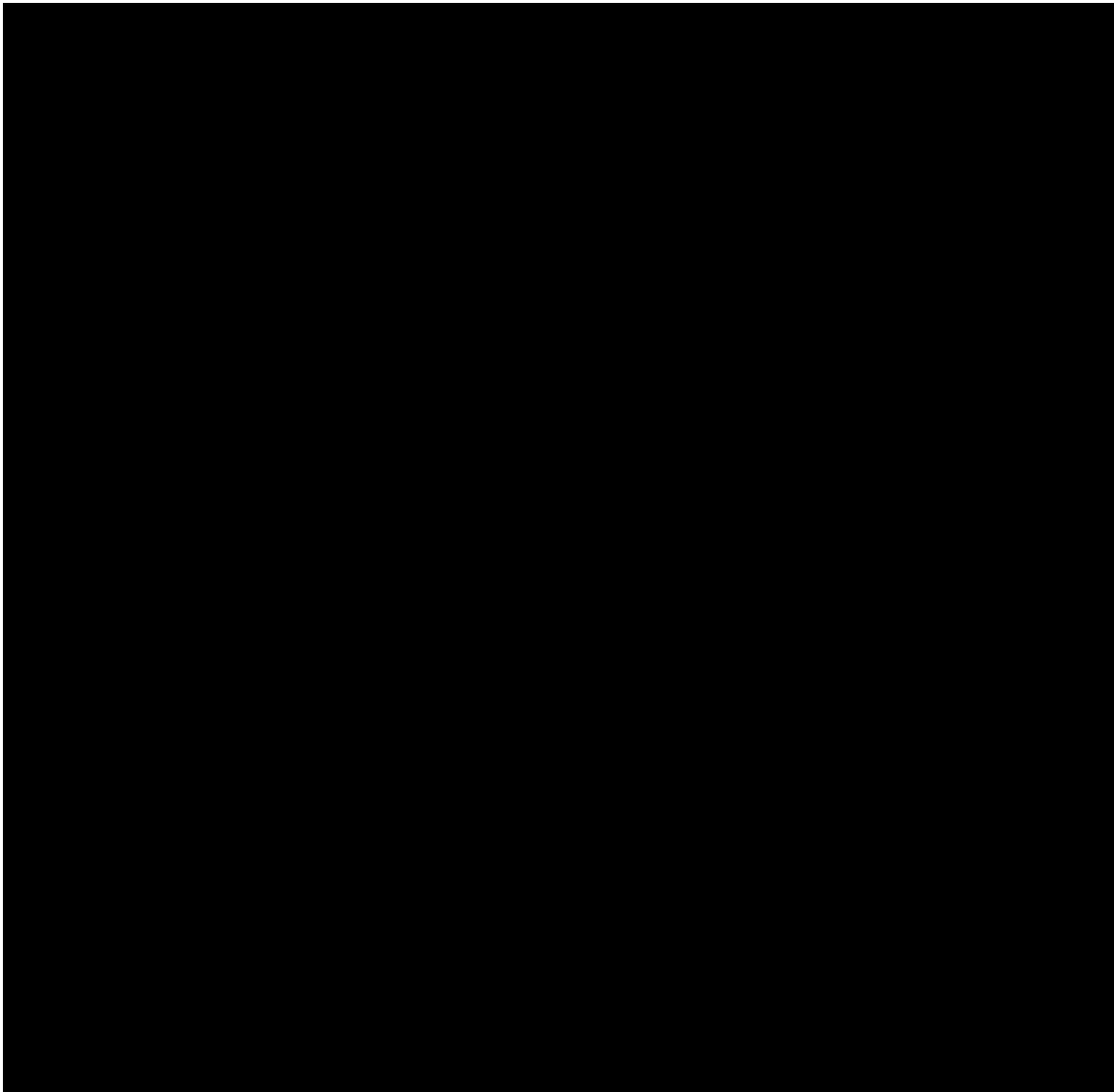
Sala Mares del Sur en el MNA, Calle Moneda 13. Centro Histórico (Fototeca Constantino Reyes Valerio. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH. Álbum 3, Tomo I, pág. 61. Negativos n° 366 y 367.

Parte de la información de la desaparecida sala podemos obtenerla de una breve guía de la misma –más bien, una escueta cédula informativa-, editada tras la apertura de la misma. En ella, se advertía que la colección de la sala provenía de un canje con el Museo Field de Chicago, que poseía, junto a los Museos Etnográficos de Berlín y Hamburgo y al Museo Británico de Londres, una de las mejores colecciones especializadas del mundo.¹²⁹⁰ Esta guía incluía fotografías de algunas de las piezas expuestas (como una figura de antepasado de Nueva Irlanda –la misma que Covarrubias había reproducido en *Arts of the South Seas*-, una maqueta de canoa de Likiap, un adorno de boca de Nueva Bretaña, máscaras del Golfo de Papúa, una máscara y un cráneo decorado de la zona del Sepik), e incluía una mínima información sobre el arte de Micronesia, Nueva Bretaña, Nueva Irlanda, las Islas del Almirantazgo, las Islas Salomón, Nueva Guinea, Nuevas Hébridas, Nueva Caledonia y Nueva Zelandia (sic).¹²⁹¹

¹²⁸⁹ *Ibíd.*, p. 67

¹²⁹⁰ *Guía de la Sala de los Mares del Sur*, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁹¹ *Ibíd.*, p. 4.



Arriba, a la izquierda, Portada de Guía de la Sala de los Mares del Sur. Ciudad de México (1954); debajo y a la derecha, fotografías de algunas de las piezas que estuvieron expuestas en la sala.

Es muy probable que el texto de esta guía fuera escrito, o al menos revisado, por el propio Covarrubias, como también seguramente lo fue el de *la Guía Oficial de Museo Nacional de Antropología* (1956),¹²⁹² como muy bien apuntó Luna.¹²⁹³ Antes de eso, coincidiendo con la inauguración de la sala, Covarrubias publicó un extenso artículo sobre el arte de Oceanía en la importante revista *Artes de México*, acompañado de un completo reportaje fotográfico de las piezas por parte de Agustín Maya.¹²⁹⁴ En él, Covarrubias no solo hacía una introducción al arte de las diferentes regiones, sino que también elogiaba la colección del Museo Nacional de Antropología, mostrándose un aguerrido y convincente primitivista:

La presente exhibición (...) nos da la posibilidad de conocer la evidente coincidencia de los objetivos artísticos y del gusto entre el llamado “arte

¹²⁹² Dávalos Hurtado, Eusebio y Gurría Lacroix, Jorge. *Guía Oficial de Museo Nacional de Antropología*. México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1956.

¹²⁹³ Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México...”, *op. cit.*, p. 69.

¹²⁹⁴ Covarrubias, Miguel. “El Arte de los Mares del Sur”, *Artes de México*, n° 4, 1954, pp. 57-76.

*primitivo” y nuestra estética moderna. Demuestra, además, que los pueblos primitivos, atrasados tal vez en los aspectos materiales de la civilización, dedican su habilidad creativa y sus mayores esfuerzos a crear un tipo de estética que estuvo sumido en las tinieblas de los prejuicios raciales y que ahora, por esta coincidencia de nuestra estética moderna de la de ellos, podemos apreciar en toda su magnitud.*¹²⁹⁵

Si bien este artículo es, de nuevo, una introducción, la extensión del texto permite a Covarrubias explayarse y exhibir su maestría en el conocimiento de las artes de Oceanía, de una manera mucho más relevante que la que había realizado en el artículo para *Vogue*. No obstante, debe evitarse destacar que Covarrubias continúa todavía dominado por una noción romántica de la antropología, orientada hacia una visión post-colonial y anti-occidental, como bien dejan ver algunas de sus afirmaciones.¹²⁹⁶

No obstante, tras separarse el acervo mesoamericano para ser trasladado al nuevo Museo Nacional de Antropología e Historia, y conformarse el Museo Nacional de las Culturas – inaugurado en 1965-,¹²⁹⁷ la sala fue reformada y cambió su nombre al de “Sala de Etnografía de Oceanía” –más apropiado al método científico-,¹²⁹⁸ y fue trasladada al entresuelo,¹²⁹⁹ hasta que en la década de los 1970 hubo de desmontarse por las malas cualidades arquitectónicas de la misma, quedando en bodega hasta inicios de 1983, cuando se inauguró una nueva Sala de los Mares del Sur.¹³⁰⁰

Finalmente, la Sala de los Mares del Sur fue desmontada en 2014, terminando así con un proyecto que fue pionero en Latinoamérica, y en buena parte del mundo, y que de manera inclusiva trató de dar visibilidad a formas estéticas distintas, sin la intención de un significado nacionalista. Afortunadamente, algunas exposiciones recientes, como *Moana: Culturas de las Islas del Pacífico* (2009-2010) o la más reciente *Tike’a Rapa Nui y las Islas del Pacífico Sur* (2015) han permitido que estas piezas continúen saliendo a la

¹²⁹⁵ *Ibíd.*, p. 60.

¹²⁹⁶ “Estas imágenes son obras maestras de la abstracción plástica y causarían la envidia de un Picasso”. *Ibíd.*, p. 59; “la introducción de la herramienta moderna en Melanesia solo ha significado la decadencia del arte” *Ibíd.*, p. 60. Y, especialmente “Este mito ha servido para ocultar la inicua explotación y gradual degeneración de los nativos, gente amable y hospitalaria, dotada de gran belleza física y sensibilidad artística, por las naciones imperialistas del mundo que, desde fines del siglo XVIII se posesionaron de las islas. Ingleses, franceses, alemanes, japoneses y norteamericanos introdujeron sus vicios y sus enfermedades y pronto la cultura aún la población misma de muchas islas dejó de existir. La última guerra mundial llevó hasta allá todos sus horrores, los bombardeos despiadados, los lanzallamas y para cerrar con broche de oro, Micronesia es ahora un campo de experimentación de bombas atómicas que hacen desaparecer islas enteras”. *Ibíd.*, p.58.

¹²⁹⁷ Según Luna, el progresivo aumento del acervo arqueológico y etnográfico que se produjo en la década de los 1950, produjo que se desatendiera la situación de las piezas, de las que existen lagunas documentales hasta el año 1964, cuando el acervo mesoamericano fue trasladado al nuevo museo en Chapultepec y se incrementó esta desatención paulatina. Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México...”, *op. cit.*, p. 70.

¹²⁹⁸ Con este nombre aparece en una guía-catálogo del Museo Nacional de las Culturas editada tras la inauguración del mismo. *El Museo De Las Culturas, 1865-1866, 1965-1966*. México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967.

¹²⁹⁹ Ahí aparece en un mapa de esta misma guía. *El Museo De Las Culturas...*, *op. cit.*, p. 37.

¹³⁰⁰ *Mares del Sur. Sala de exposición permanente*. México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1983.

luz esporádicamente, permitiendo apreciar y conocer –al menos, parcialmente- el legado de Covarrubias.

En definitiva, si bien las aportaciones de Covarrubias al ámbito científico relativo a las artes de Oceanía fueron, aunque pioneras en su momento y localización, limitadas y acotadas en el tiempo –como hemos tenido oportunidad de ver-, la sistematización de las artes que realizó en sus mapas, pinturas e ilustraciones, así como sus coloridas y minuciosas representaciones artísticas son, todavía hoy, un punto de referencia en los estudios sobre los Mares del Sur, tanto dentro de la literatura científica como en un nivel más divulgativo.

Covarrubias, impulsor de ideas panpacíficas y difusionistas

En los apartados anteriores hemos tenido ocasión de ver cómo, a lo largo de su vida, Covarrubias desarrolló un especial interés académico por las regiones de Indonesia, China y Oceanía –combinado por su sempiterno interés por México y los Estados Unidos-. Sin embargo, desde bastante temprano estos intereses no se presentaron únicamente de forma aislada, sino que para Covarrubias formaban parte de un todo –los pueblos de la cuenca del Pacífico- cuyas expresiones plásticas y culturales guardaban, a su parecer, una enorme correlación que derivaba de toda una serie de intercambios

Como corriente científica, el difusionismo surge muy tempranamente, pero adquirió una mayor relevancia a partir de las décadas iniciales del siglo XX, cuando una serie de antropólogos –entre los que sobresale Paul Rivet- comenzaron a elaborar hipótesis sobre el poblamiento múltiple de Norteamérica y a establecer teorías de contactos, en muchas ocasiones justificadas a partir de fraudes arqueológicos y científicos. Combinado con la incursión de la estética “no occidental” dentro de los nuevos mercados de arte que emergieron a finales del siglo XIX, y que necesitaban elaborar una nueva estrategia para favorecer la aceptación del arte asiático, africano, oceánico y precolombino,¹³⁰¹ la tendencia fue ganando seguidores a la par que adquiría controversia; así, el arte híbrido, de los contactos, de las regiones del centro de Asia fue sumando adeptos entre teóricos como Okakura Kakuzo,¹³⁰² Alfred Salmony¹³⁰³ o coleccionistas como Abby Aldrich Rockefeller.¹³⁰⁴ Por nombrar apenas unos pocos, académicos como Ernst Fenolosa, Carl Schuster o, especialmente, Robert von Heine-Geldern se ocuparon de desarrollar constructivamente estas teorías, que cobraron un nuevo impulso tras el descubrimiento del método del carbono 14 –que permitió reajustar muchas de las cronologías atribuidas a las culturas prehispánicas-, y al exitoso y mediático viaje transpacífico de Thor

¹³⁰¹ En su profusa tesis doctoral, sobre el importante coleccionista y marchante de arte chino Ching-Tsai Loo (1880-1957), responsable de la formación de alguna de las más importantes colecciones de arte chino de Norteamérica –y con cuyo trabajo Covarrubias estuvo perfectamente familiarizado, llegando a poseer catálogos de sus obras-, Yiyou Wang expone brillantemente cómo, desde finales del siglo XIX se intentó legitimar y favorecer la compra de arte antiguo y arcaico chino asimilándolo dentro de la Historia del Arte Occidental por medio de sus conexiones por el Arte Griego, establecidas a partir de los contactos escitas, en el centro y el norte de Asia, y kushán y greco-bactriano en el sur. Wang, Yiyou. “The Loouvre from China: A Critical Study of C. T. Loo and the Framing of Chinese Art in the United States, 1915-1950”, Tesis Doctoral de la Universidad de Ohio, 2007.

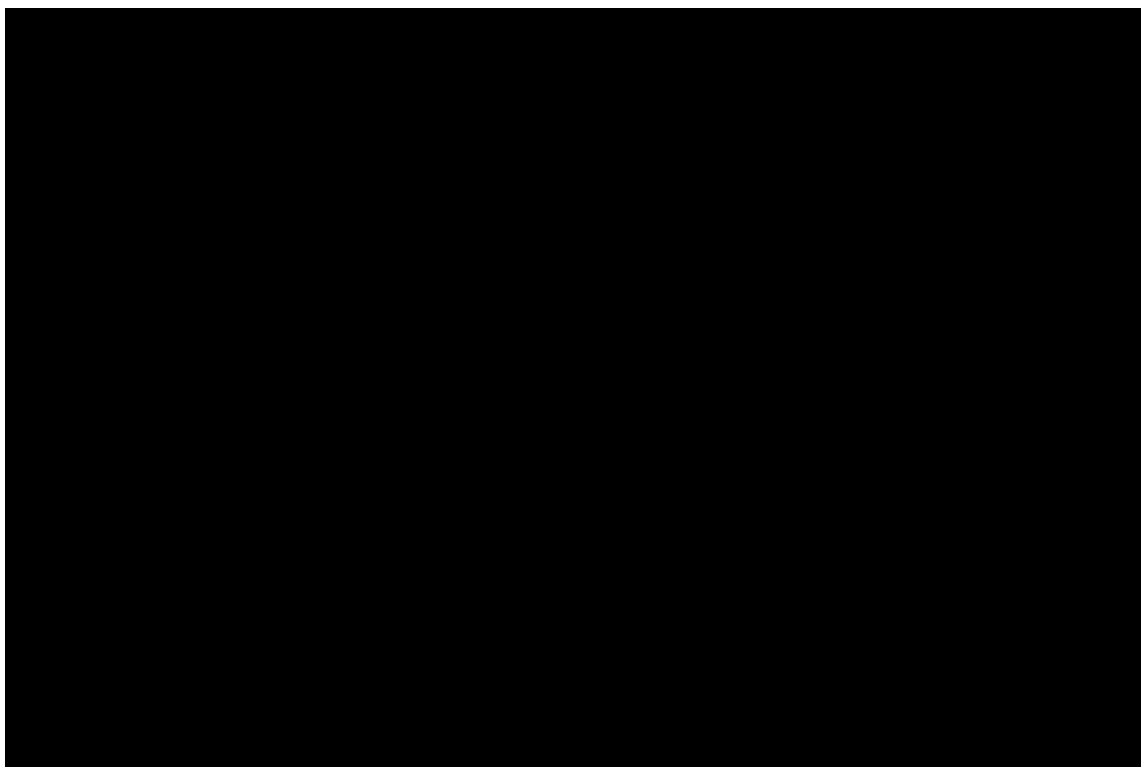
¹³⁰² Okakura Kakuzo. “The Development of the Department of Chinese and Japanese Art,” May 9, 1908.” citado en Wang, Yiyou. “The Loouvre from China...” *op. cit.*, p. 130.

¹³⁰³ Por ejemplo, véase Salmony, Alfred. *Sino-Siberian Art in the Collection of C. T. Loo*. Paris, C. T. Loo, 1933.

¹³⁰⁴ Wang, Yiyou. “The Loouvre from China...” *op. cit.*, p. 130.

Heyerdahl en la balsa Kon-Tiki, piedra angular de la etno-arqueología especulativa y que teóricamente sustentaba la posibilidad de viajes entre la Polinesia y el sur del continente americano. En 1949, la tendencia difusionista culminó en una polémica ponencia del Congreso de Americanistas de Nueva York, presentada por Museo de Historia Natural de esta ciudad, con el título “A través del Pacífico: ¿Contribuyeron las antiguas civilizaciones del Extremo Oriente a las civilizaciones indoamericanas?”.¹³⁰⁵

En el caso de Covarrubias, lo más probable es que comenzase a establecer relaciones entre las artes de diferentes lugares del Pacífico, Asia y América durante la realización de los murales de la Exposición Internacional de San Francisco, dado el marcado carácter panpacífico de la misma. Las ideas de correlación y analogías aparecen ya, como bien percibió Luna,¹³⁰⁶ en la elección de muchos de los motivos de que aparecen en los murales de la exposición, por lo que podemos asumir que Covarrubias realizaría entonces sus primeras lecturas al respecto.¹³⁰⁷



A la izquierda, esquema de Okakura Kakuzo (Wang, Yiyou. “The Louvre from China...”, *op. cit.*, p. 130); a la derecha, esquema sobre la difusión de estilos artísticos de Heine-Geldern, traducido (Covarrubias, Miguel. *El águila, el jaguar y la serpiente*, *op. cit.*, p. 34).

El progresivo interés de Covarrubias en el difusionismo catalizaría durante los años siguientes en la ya comentada adquisición –mediante intercambio– de la Colección de los Mares del Sur para el Museo Nacional de Antropología, pero también en las investigaciones que realizaría durante los últimos años de su vida, además de en sus clases en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y, especialmente, en la trilogía sobre el arte americano que escribía en ese momento.

En 1943, Miguel Covarrubias fue invitado a dar clase en la recientemente creada Escuela Nacional de Antropología e Historia, que desde 1942 se encontraba situada en la parte

¹³⁰⁵ Covarrubias, Miguel. *El águila, el jaguar y la serpiente*. México D.F., UNAM, 1961, p. 11.

¹³⁰⁶ Luna Velasco, Gabriela Anahí. “Oceanía en México...”, *op. cit.*, pp. 25-29.

¹³⁰⁷ No obstante, sabíamos que había leído a Heine-Geldern para la escrita de *Island of Bali*.

superior de un antiguo edificio del centro histórico, ubicado en la Calle Moneda 13, en cuyas salas inferiores se disponía el Museo Nacional de Antropología y cuyas aulas se compartían ocasionalmente con la docencia del también recientemente creado Colegio de México,¹³⁰⁸ con el que existía un convenio para la impartición y reconocimiento de estudios. Desde su fundación en 1938, la ENAH se constituiría como la mejor institución mexicana encargada de la formación de investigadores y técnicos en los ámbitos de la Arqueología, Antropología, Etnografía y sus disciplinas científicas relacionadas.

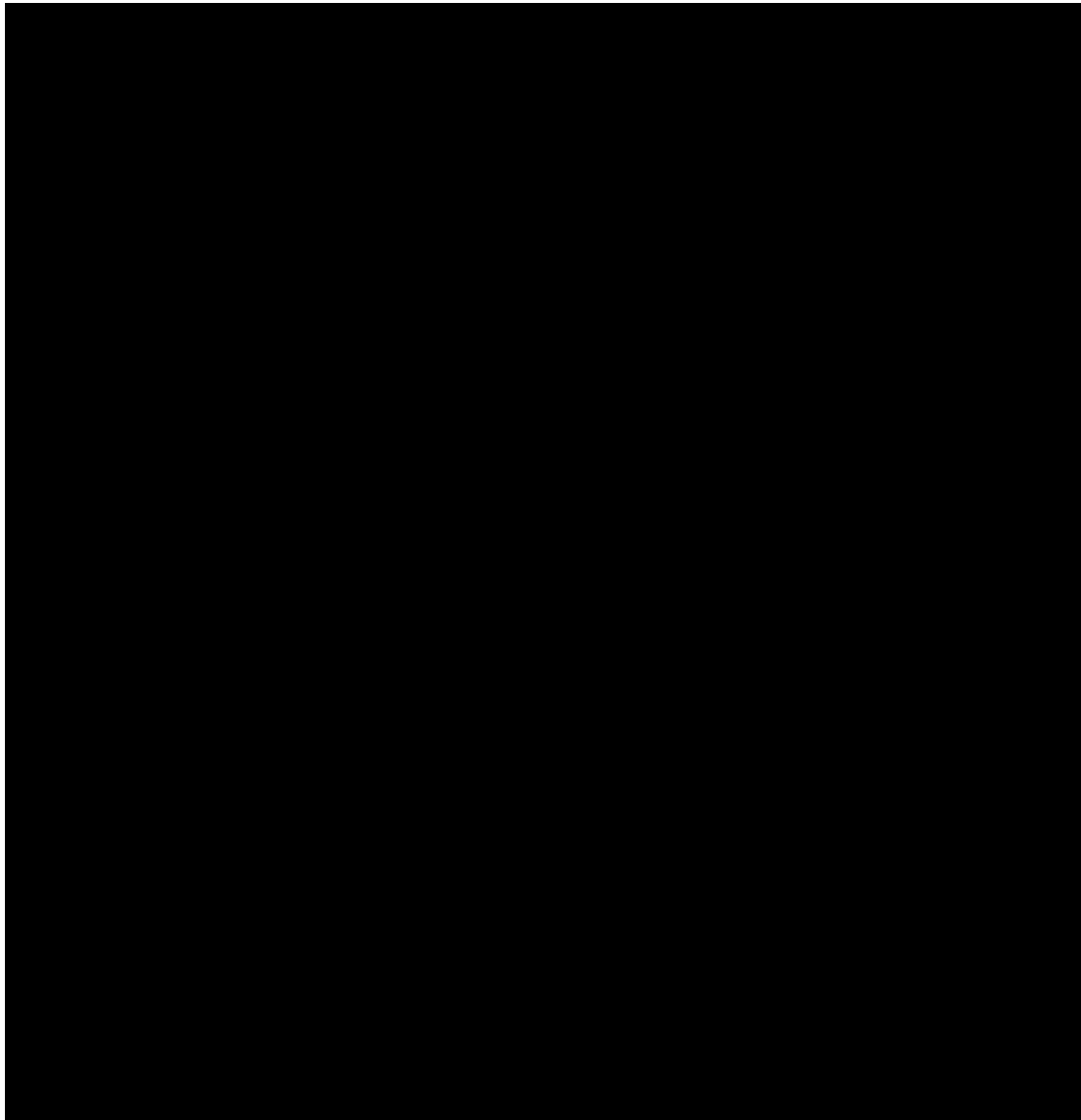
A lo largo de los años en la ENAH, Covarrubias se encargaría de organizar las importantes reformas del Museo Nacional de Antropología, y de la docencia de, al menos, dos asignaturas: Museografía¹³⁰⁹ y Artes Primitivas del Mundo.¹³¹⁰ Es esta última la que nos interesa especialmente, ya que de este periodo se conservan una gran cantidad de bocetos, apuntes y esquemas inéditos (con un contenido predominantemente comparativo) –además de postales, artículos y otra documentación de carácter científico-¹³¹¹ tanto sobre regiones por las que Covarrubias ya había demostrado un gran interés, como sobre otras menos habituales y que, al parecer, vendrían a completar su visión global sobre las artes de Asia, América y el Pacífico.

¹³⁰⁸ El Colegio de México fue fundado en 1940 como un centro de educación superior, y constituyó la “mexicanización” de La Casa de España, creada en 1938 con apoyo gubernamental como una manera, temporal, productiva y mutuamente beneficiosa de acoger a los librepensadores españoles exiliados o en situación de peligro ante las inminentes victorias del bando franquista. El Colegio tuvo como primeros objetivos mejorar y racionalizar el estudio de la Historia y las Humanidades en México; para ello, aprovechó la presencia local de algunos de los mejores investigadores españoles, que formarían a algunas de las más brillantes generaciones de investigadores de Latinoamérica, además de contribuir a la edificación y al fortalecimiento de otras escuelas académicas. González, Luis, “Historiadores del Exilio” en Sánchez-Albornoz, Nicolás (comp), *El Destierro Español en América: un trasvase cultural*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1991, p. 262.

¹³⁰⁹ Más que una asignatura, Museografía era para 1947 una carrera completa, compuesta por diferentes materias e impartida por varios profesores además de Covarrubias. El Plan de Estudios de 1947 cita cuatro horas semanales de clase de Museografía para cara uno de los cuatro cursos de la titulación, más seis horas semanales de una optativa de Museografía ofertada a los alumnos de Lingüística. Además, se impartieron los cursos de Museografía aplicada I, Museografía aplicada II y Museografía superior. La asignatura incluía prácticas de campo en diferentes lugares del país, en las que profesores y alumnos colaboraban en las exploraciones e investigaciones. No obstante, había más de un profesor de Museografía (algo lógico si tenemos en cuenta que se impartían dieciséis horas semanales de clase, sin contar con los cursos extraordinarios ni con las prácticas). Para más información, véase *Boletín de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, 1947, pp. 36-38 y 46; Marquina, Ignacio, “Principales Actividades del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México en 1943-44.”, *Boletín Bibliográfico De Antropología Americana*, vol. 7 n° 1, 1943, pp. 45-51

¹³¹⁰ Según Williams, Covarrubias se encargaría de dar clases de “arte precolombino, arte primitivo e Historia del arte, además de clases de antropología”. También nos informa de que, más tarde, Miguel contribuiría a crear una carrera o itinerario de etnología, así como “una innovadora clase sobre museología y administración”. No obstante, no hemos encontrado programas que corroboren estos datos – más allá de las asignaturas de Museografía y Artes Indígenas del Mundo-, por lo que quizás fueron impartidas de manera más informal. Según la autora, Covarrubias continuaría impartiendo clases en la ENAH hasta mediados de la década de los 1950. Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, pp. 152, 181. Por otra parte, sabemos que durante 1947 –año en el que Miguel fungía como Director del Área de Museografía de la ENAH-, en esta se impartieron materias con nombres como “Etnografía de Asia y Oceanía”, “Etnografía de Norteamérica” – optativas de la carrera de Etnología-, “Arqueología de Asia y Oceanía” –optativa en la carrera de Lingüística-, “Arte Arcaico y Primitivo del Viejo Mundo” y “Arte Indígena Americano” – obligatorias de la carrera de Museografía- ; en estas dos últimas, en programa resguardado en el AMC , figura, escrito a lápiz, las iniciales “MC”, por lo que podemos asumir que Covarrubias fue el encargado de impartirlas durante este curso. *Boletín de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, op. cit.*

¹³¹¹ Esta documentación se encuentra resguardada en el Archivo Miguel Covarrubias de la Universidad de las Américas de Puebla.

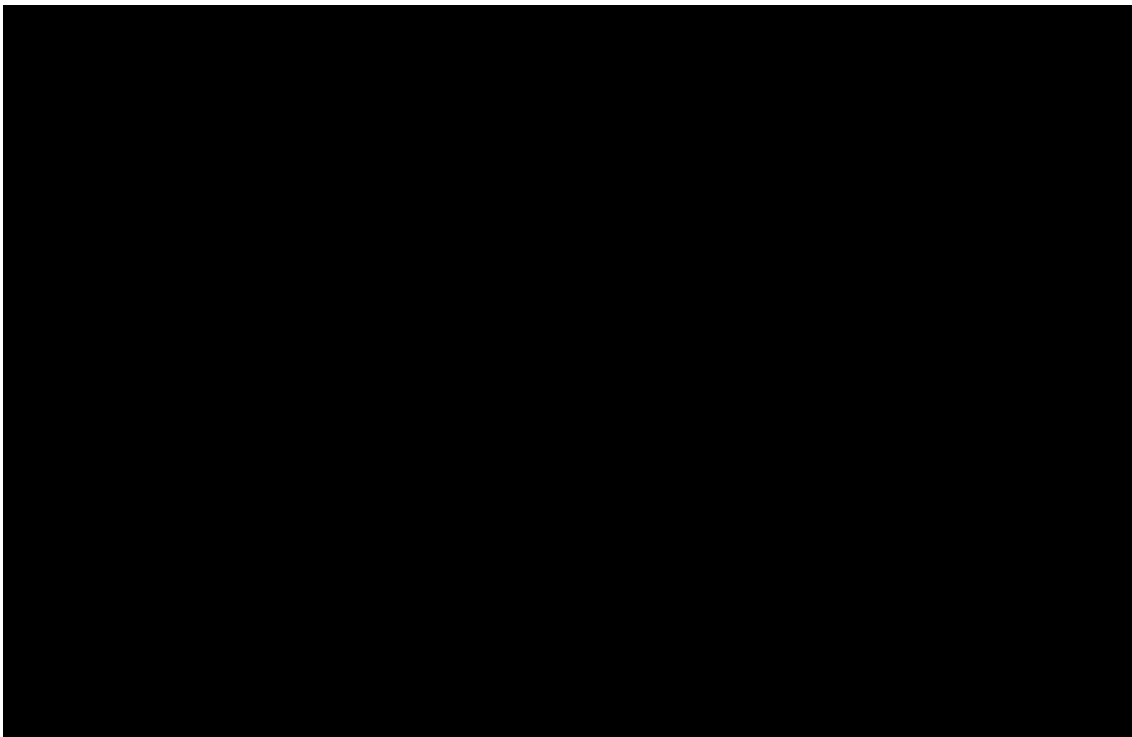


Arriba, esquemas comparativos del desarrollo cultural en diferentes regiones del mundo y de las principales características artísticas en Oceanía (AMC, sin numerar). Debajo, diversas postales con fotografías de piezas provenientes de diferentes regiones de Indonesia (AMC, sin numerar).

Así, encontraremos documentación relativa al Tíbet, Kafiristán, Filipinas, Hokkaido, el Valle del Indo, el Centro y el Norte de la Unión Soviética o el Próximo Oriente Antiguo –entre otros lugares-, además de numerosas regiones de China, Indonesia –sobresaliendo las referencias al arte Borneo y de varias de las Islas Menores de la Sonda- y Oceanía. Esta documentación y bocetos¹³¹² se centran o en manifestaciones arqueológicas de la prehistoria, o bien en artes que podrían ser consideradas por muchos como “primitivas” o “tribales”, por lo que resulta lógico suponer que, aunque no podemos demostrar que estos materiales estuvieran destinados a la docencia directa de la asignatura, sí tuvieron que estar relacionados con la documentación de Covarrubias para la misma, en aras de poder obtener una mejor formación en cuanto al arte de muchas de las regiones del mundo que no son estudiadas –al menos de manera convencional y generalizada- en las

¹³¹² Una selección de los mismos fue incluida en un apartado anterior, el dedicado a los bocetos de Covarrubias.

enseñanzas universitarias sobre Arte.¹³¹³ Si efectivamente esta documentación formara parte del material de Covarrubias para sus clases y esta se viera reflejada en el temario, Covarrubias podría considerarse, definitivamente, como un docente pionero e innovador –no solo en México, sino a nivel mundial-, capaz de integrar con solvencia en sus clases el arte de regiones tradicionalmente desatendidas y poco conocidas.



Apuntes sobre las características de la isla de Borneo y sus artes tradicionales, en inglés y en español. El uso de la lengua inglesa sugiere que, al menos una parte, fue obtenida a partir de bibliografía en este idioma. AMC, sin numerar.

Aunque no podemos conocer con detalle el temario impartido por Covarrubias en su asignatura, sí se conserva el texto de la lección inaugural o de presentación de la misma, que nos permite entrever las intenciones de nuestro protagonista al respecto, y que merece la pena rescatar. En primer lugar, Covarrubias inicia su parlamento avisando que este curso (de “arte de los pueblos aborígenes”) discurrirá sobre “las artes de las culturas no incluidas generalmente en los cursos ni en los libros sobre la historia del arte”;¹³¹⁴ nos avisa de que estas son culturas muy diversas, provenientes de pueblos distintos, y de momentos históricos y grados de desarrollo diferentes, “que no tienen en común más que se les llama “primitivos” o “arcaicos” porque no concuerdan con la tradición estética literal y realista del arte europeo, basado en cánones greco-romanos”.¹³¹⁵ Detalla

¹³¹³ No obstante, también cabe la posibilidad de que Covarrubias planeara llevar a cabo un libro sobre las “Artes Primitivas del Mundo”, o que pretendiera insertar parte de estas dentro del tercer volumen de la trilogía sobre arte americano. El Plan de Estudios de 1947 cita cuatro horas semanales de clase de Museografía para cara uno de los cuatro cursos de la titulación, más seis horas semanales de una optativa de Museografía ofertada a los alumnos de Lingüística. Además, se impartieron los cursos de Museografía aplicada I, Museografía aplicada II y Museografía superior. Para más información, véase *Boletín de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, op. cit.*, pp. 36-38 y 46; Marquina, I., “Principales Actividades...”, *op. cit.*,

¹³¹⁴ “EL ARTE DE LOS PUEBLOS ABORÍGENES”, AMC, sin numerar.

¹³¹⁵ *Ibidem.*

entonces el error de referírseles como “primitivos”, “arcaicos” o “no clásicos”,¹³¹⁶ antes de pasar a ofrecer unas ideas generales¹³¹⁷ sobre este arte que, *malgré lui*, denomina como primitivo.¹³¹⁸ Continúa después explicando que otro error habitual es el juzgar sus cualidades estéticas de acuerdo a nuestro canon de belleza tradicional realista y que “solamente en los últimos años, debido a la revolución contra el academicismo de los artistas modernos que abandonaron el concepto estético greco-romano y comenzaron a estudiar el arte de China y el Japón primero, hasta ser fuertemente influenciados por los artes de los negros de África, de Melanesia, Polinesia, etc, que nos comenzamos a liberar de viejos prejuicios estéticos”,¹³¹⁹ que ilustra después con ejemplos de los cambios producidos en el arte mexicano reciente y en el ideal de belleza femenina.¹³²⁰

Además de esta posible lección inaugural –que no sabemos si llegó a impartirse pero que resulta toda una declaración de intenciones–, se conserva también un listado de artes de diferentes partes del mundo organizadas por regiones, que formarían o bien el temario de la asignatura o un índice tentativo de alguna futura publicación. De las quince secciones planificadas, ocho corresponden a Asia y Oceanía: así, existe un tema sobre la China arcaica (neolítica, Shang, Zhou y Han), otro sobre el Sudeste asiático (que incluye a los Dong-Son, a los naga, los moi y al arte de la antigua Indochina y Hainán) y otro sobre el Norte de Asia (en el que figuran el río Amur, Mongolia, Siberia, el Turkestán y el Japón Prehistórico). Indonesia (con la que Covarrubias debe referirse, en realidad, a la Insulindia, ya que incluye, además de muchos de los archipiélagos de la Indonesia actual, a las Filipinas y a Formosa – Taiwán–, parte de la actual Micronesia –Palaos y Yap– e incluso

¹³¹⁶ “Así no se puede llamar a estos artes ni arcaicos ni primitivos. (...) El término “primitivo” es tan vago como el de “hereje” dentro del complejo de las religiones, y “arcaico” quiere decir una forma aun no desarrollada de algo subsecuente. El título del curso “Artes No Clásicos” tampoco corresponde a la verdad, ya que tratándose de culturas en su mayoría independientes de las que reconocemos como altas civilizaciones, tienes épocas clásicas muy suyas, como por ejemplo la cultura Teotihuacana, de la Venta, Tzacol y Monte Albán III, son épocas clásicas mexicanas, como la época Ipiutak es clásica del arte esquimal, o la cultura de Iffa y Benin son las épocas clásicas del arte negro de Nigeria y Dahomey. Ninguno de estos pueblos conoció la rueda como medio de transporte y solamente los negros conocieron la metalurgia. No por esto se puede decir que el arte africano es superior al maya, ni el maya es superior al africano porque los mayas labraban la piedra y los negros no”. *Ibidem*.

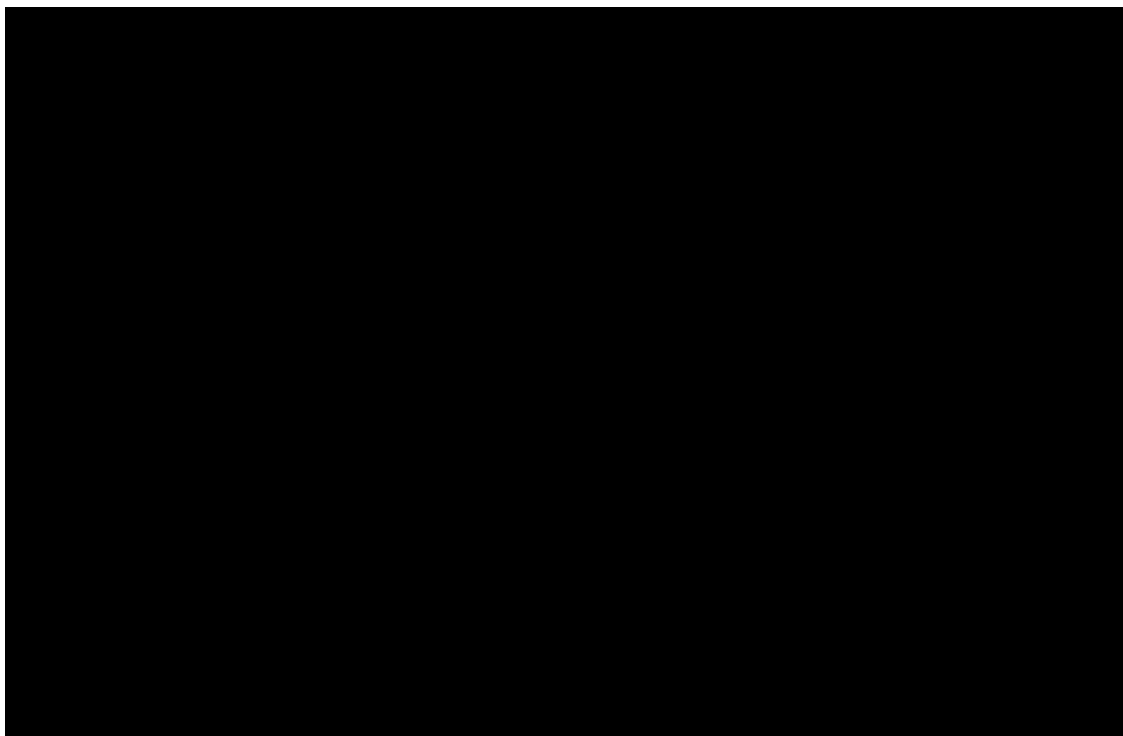
¹³¹⁷ “No hay mayor absurdo que comparar al arte de los pueblos salvajes con los garabatos de los niños o los dibujos de los locos. El artista primitivo ejecuta ideas y formas tradicionales experimentadas por sus antepasados durante siglos, estilizadas y recreadas por un largo proceso de selección. Como en todas las artes hay artistas buenos y malos y los cánones para juzgarlos son distintos en cada pueblo (...) En su gran mayoría, el arte de los llamados pueblos primitivos es un lenguaje tan inteligible como para nosotros el chino, aunque no por eso digamos que un chino es un ser inferior, o que el idioma chino sea primitivo porque no entendemos lo que dice. Tampoco puede decirse que estas artes estén compuestas exclusivamente de motivos mágicos o religiosos y que por eso no nos atraen.” *Ibidem*.

¹³¹⁸ “Así tenemos que hay culturas más o menos complejas, con fases más o menos primitivas dentro de su propia secuencia evolutiva, pero no puede haber artes primitivas dentro del concepto total del arte. Esto sería equivalente a considerar a un perro, por ejemplo, como un estado dentro de la evolución de un elefante. (...) El artista primitivo pone especial cuidado de darle énfasis a lo que más le interesa representan o no hace caso de lo que desde su punto de vista es superfluo. Las llamadas artes primitivas son generalmente el resultado de un largo proceso de este tipo de selección, aunque esté formado por elementos simbólicos, mágicos o religiosos. Pero la fuerza motivadora que los crea es siempre de carácter estético.” *Ibidem*.

¹³¹⁹ *Ibidem*.

¹³²⁰ “El caso de México es típico. Antes de la Revolución el arte en México era una copia pobre y servil del arte europeo académico ya en completa decadencia. Durante la Revolución y después de ella algunos artistas jóvenes como Orozco, Atl, Siqueiros y Rivera se proclamaron contra el academismo oficial, propandagizaron las cualidades del arte prehispánico y del arte popular y crearon una nueva escuela de arte mexicano que al principio el público llamó feísmo pero que con el tiempo se ha acostumbrado a ver y algún día llegará a apreciar. La falsedad de los conceptos estéticos creados por la costumbre se vé claramente en los cambios tan radicales sobre nuestras ideas de belleza femenina. (...)” *Ibidem*.

el arte malgache de Madagascar). Tres secciones corresponden al arte de Oceanía: una estaría dedicada a Australia, otra a la Melanesia y Papúa (destacando las regiones de Nueva Guinea, Nueva Bretaña, Nueva Irlanda, Islas del Almirantazgo, Islas Salomón, Nueva Hébridas, Nueva Caledonia y Santa Cruz), y una última a la Polinesia (destacando las regiones de Nueva Zelanda, Isla de Pascua, Islas Marquesas, Hawái, Tubuai, Rarotonga, Tonta, Tahití, Fiyi y Mangaia) y Micronesia (destacando las regiones de las Islas Carolinas, las Islas Gilbert y las Islas Marshall).



Esquema con la organización del arte “primitivo” del mundo en diferentes regiones (AMC, n° 2842).

El gusto por buscar analogías y afinidades transpacíficas de Covarrubias continuaría aumentando en los años venideros, coincidiendo con la consagración del difusionismo como teoría de moda, y cristalizaría en una obra de voluntad enciclopédica que habría de iniciar una trilogía sobre el arte originario del continente americano:¹³²¹ *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas: North America: Alaska, Canada, the United States.*¹³²² Bajo la advocación de estos tres animales que Covarrubias consideró como totémicos y esenciales en las artes y creencias de la mayoría de las culturas originarias americanas, nuestro protagonista inició uno de sus proyectos más ambiciosos, de marcado carácter panamericano e, incluso, panpacífico. Ayudado por sus hermanos,¹³²³ Covarrubias concibió, escribió e ilustró algo que el mismo definió como “una apoteosis de la Historia del arte Indio de todo el continente”,¹³²⁴ y que Medina, a

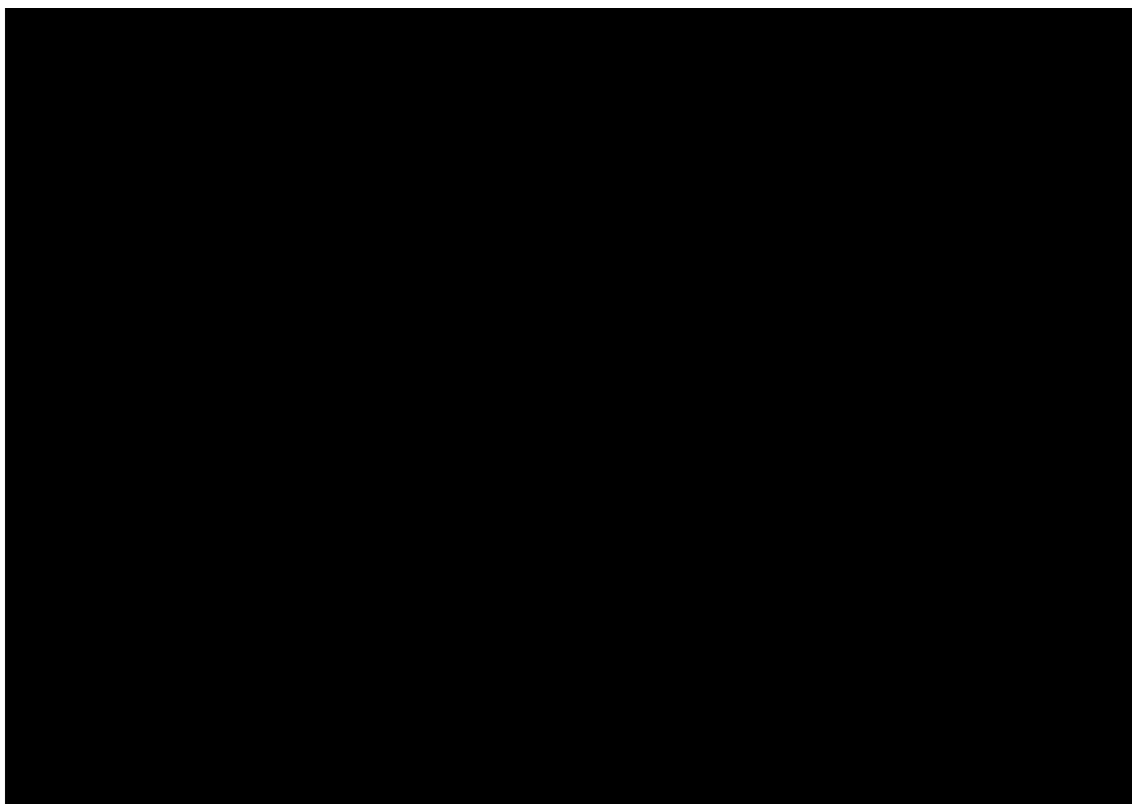
¹³²¹ El segundo de los volúmenes, aparecido en 1957 tras la muerte del autor, versó sobre el arte mesoamericano y recibió el nombre de *Indian Art of Mexico and Central America*; el manuscrito para un tercer volumen, relativo a las artes de Sudamérica, quedó incluso y se considera perdido. Para más información, véase Covarrubias, Miguel. *Indian Art of Mexico and Central America*. Nueva York, Alfred Knopf, 1957.

¹³²² Covarrubias, Miguel. *The Eagle, the Jaguar, and the Serpent: Indian Art of the Americas: North America: Alaska, Canada, the United States*. Nueva York, Alfred Knopf, 1954.

¹³²³ Según Williams, Pepe Covarrubias ayudó con el mecanografiado, y Luis, con los dibujos. Williams, Adriana. *Covarrubias, op. cit.*, p. 205.

¹³²⁴ *Ibidem*, p. 298.

pesar de sus reticencias, definiría como una de las más sólidas producciones sobre el arte indio.¹³²⁵



Algunos de los calcos y bocetos realizados para esta obra. De izquierda a derecha. Sin título (c.1954). Carboncillo sobre papel (AMC, sin numerar); Sin título (c.1954). Tinta sobre papel de calco (AMC, sin numerar); Sin título (c.1954). Tinta sobre papel (AMC, sin numerar) y Sin título (c.1954). Lápices de colores sobre papel (AMC, sin numerar).

En este libro, Covarrubias se aleja del lenguaje íntimo y anecdótico que había utilizado en los libros anteriores sobre Bali y Tehuantepec, adoptando un tono netamente académico¹³²⁶ para abordar las artes indígenas de Alaska, Estados Unidos y Canadá. Lo que nos interesa de la obra es que, a modo de introducción, Covarrubias incluye un capítulo en el que expone, acompañadas de su particular visión, las diferentes teorías sobre el poblamiento de América, explicando pormenorizadamente aquellas que le son más afines –caso de las teorías de poblamiento múltiple de Rivet, Heine-Geldern y Gladwin (aunque con esta última se muestra algo más crítico)-.¹³²⁷ Acompaña toda esta explicación con una gran cantidad de ilustraciones –esparcidas a lo largo de todo el libro– sobre objetos artísticos y arqueológicos de diferentes lugares de Asia, América y las islas del Pacífico, que coloca creando analogías a partir de motivos y/o formatos similares que

¹³²⁵ Medina, Andrés. “Miguel Covarrubias y el Romanticismo en la Antropología”, *op. cit.*, p. 19.

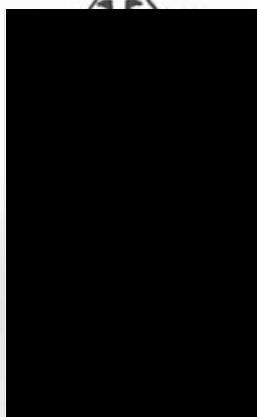
¹³²⁶ Williams, Adriana. *Covarrubias*, *op. cit.*, p. 216.

¹³²⁷ “Siempre me han llamado la atención las similitudes entre los conceptos y estilos de las artes de América, Asia oriental y de los Mares del Sur, y me confieso culpable de las desviaciones ‘difusionistas’ subversivas. Las teorías de Rivet, Galdwin, Heine-Geldern y otros han ayudado a esclarecer mis propias impresiones respecto a los contactos transpacíficos. Para presentar la defensa de mi caso, tendré que empezar con una lista seleccionada de motivos de arte y de conceptos culturales comunes a los Continentes Viejo y Nuevo.” Covarrubias, Miguel. *El águila, el jaguar y la serpiente*, *op. cit.*, p. 34. Sabemos, además, que Covarrubias sentía un destacado interés por las teorías de Paul Rivet, ya que en el AMC se conserva un resumen estructurado, mecanografiado, de la conferencia que en 1938 realizó en México el antropólogo. AMC, sin numerar.

aparecen en lugares distantes, estableciendo así patrones; ocasionalmente, en el texto aparece más información para acompañar la analogía establecida.

De la gran cantidad de piezas reproducidas -12 láminas a color, 112 dibujos lineales y 100 fotografías en blanco y negro-, un número importante corresponden a obras de arte asiático y oceánico, tratándose de ejemplares procedentes de colecciones variadas,¹³²⁸ así como de las ilustraciones de algunos libros. Como en otros casos, también se conservan abundantes calcos y bocetos de los materiales preparativos para el libro.

Dentro de las analogías que Covarrubias establece en el libro, las comparaciones más recurrentes serán las de los motivos decorativos de la China protohistórica y arcaica (Dinastías Shang, Chou o incluso de la China predinástica), con motivos decorativos de Mesoamérica y Suramérica, especialmente del centro de México, Yucatán y la costa peruana del Pacífico. Además de piezas chinas, sus comparaciones también incluirán piezas de Borneo, Sumatra, Filipinas, Java, India, Polinesia y Melanesia.

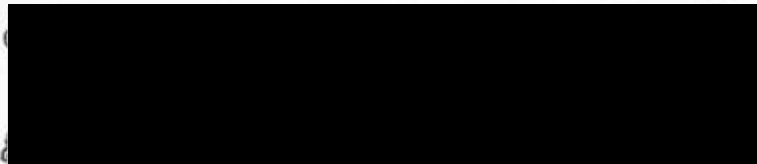


Motivo de Borneo (Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., p. 40).

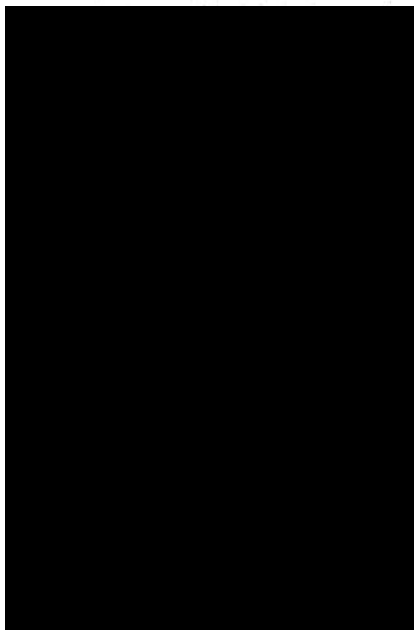
Covarrubias se concentrará especialmente en los motivos decorativos básicos, centrados en figuras humanas y animales (especialmente, felinos y serpientes), así como en patrones geométricos. Así, comenzará comparando ejemplos de figuras en cuclillas de la China arcaica – el dibujo de un tambor de bronce

Shang y una porcelana Shang o Zhou tardía- con otras de la isla Marajó en Brasil.¹³²⁹ En cuando a las figuras en cuclillas cuyas extremidades acaban en forma de cabezas de animales, compara una talla en madera de los dayak de Borneo con un sello de arcilla de Guerrero (Mexico) una cerámica nicoya de Costa Rica y tejidos de la costa de Perú.¹³³⁰ También incluye ejemplos de figuras en cuclillas situadas entre dos animales protectores, como la tapa

labrada de un ataúd dayak con la decoración de un malacate de la costa norooccidental de Estados Unidos y la de un dintel de piedra de Cajamarquilla (Perú).¹³³¹



Motivos de la China arcaica (Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., p. 38).



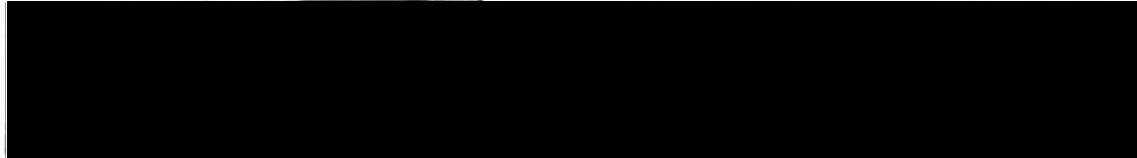
¹³²⁸ Entre ellas, destacan las colecciones de museos como la Galería de Arte Freer de Washington, el Instituto de Arte de Minneapolis o el Museo Americano de Historia Natural, además de otras célebres colecciones de carácter particular como la de Georges Salles, la del Barón Suritomo en Osaka, la de Stephen Chavet, la de C. T. Loo, la de Alfred Bahr, la Colección Tillmann de Ámsterdam o la propia colección Covarrubias.

¹³²⁹ Covarrubias, Miguel. *El águila, el jaguar y la serpiente*, op. cit., p. 38.

¹³³⁰ *Ibídem*, p. 40.

¹³³¹ *Ibídem*, p. 42.

También abordará ejemplos de la división bilateral de las figuras en China y América. Así, compara el dibujo sobre un hacha de bronce y una vasija de bronce Shang, con ejemplos tan variados como un sello de arcilla de Guerrero, un brazalete de plata haida, y una urna de arcilla marajó.¹³³² También se ocupa de la serpiente y el jaguar bicéfalos como tema, comparando dibujos en sellos para tatuaje de los kayan de Borneo con los de sellos de Guerrero y Perú.¹³³³ Como ejemplos más elaborados –con máscara en medio–, compara un jade chino del periodo Zhou chino con objetos de Oaxaca, Veracruz y de la costa noroeste de Norteamérica.¹³³⁴




¹³³² *Ibíd.*, p. 43.

¹³³³ *Ibíd.*, p. 53.

¹³³⁴ *Ibíd.*, p. 54.



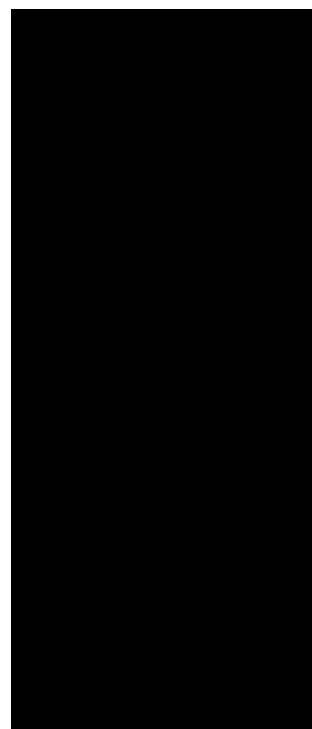
Arriba, motivos de la China arcaica y Borneo (Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., pp. 43 y 53-54); debajo, motivos de la Polinesia, Melanesia, Filipinas e Indonesia (Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., pp. 44-45).



Motivo de Polinesia
(Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., p. 66).

También dedica gran atención a la comparativa entre los casos de representación de figuras dispuestas en series. En una serie de ejemplos dispuestos a lo largo de dos páginas, compara ejemplos procedentes de Polinesia, Melanesia, Indonesia y Filipinas. Así, representará un mango de abanico en marfil de las islas Marquesas, un poste tallado de Nueva Zelanda, un poste indicador de rango de la Nuevas Hébridas, un poste funerario con un cráneo humano reconstruido, un tenedor ceremonial bontoc de Filipinas, y la parte superior de

un bastón de brujo toba batak de Sumatra.¹³³⁵ Otro ejemplo, emparentado con los vistos previamente, es el fragmento de una espátula de hueso con máscaras de t'ao-t'ieh china de periodo Shang, que compara con los rostros superpuestos del dios Chaac maya en un templo de Kabáh en Yucatán.¹³³⁶ También incluye ejemplo de figurillas dobles unidos por la espalda, como un doble *tiki* en basalto negro de las Islas Marquesas, que compara con unas figurillas gemelas de Guerrero (México).¹³³⁷



Motivos de la China arcaica (Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., p. 50).

Una de las iconografías que más comparará Covarrubias será la del felino protector, que aparecerán en numerosas ocasiones. Así, comparará un bronce chino del periodo Shang con una iconografía similar en una talla chimú peruana,¹³³⁸ pero también analizará la presencia del felino en yelmos protectores de China y México, comparando el motivo de una empuñadura de espada Shang y una gorra en forma de tigre que los niños chinos del momento usaban como amuleto con una serie de yelmos del arte mixteco y zapoteco.¹³³⁹



Motivos de China arcaica y actual (Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., p. 52).

¹³³⁵ *Ibíd.*, pp. 44-45.

¹³³⁶ *Ibíd.*, p. 46.

¹³³⁷ *Ibíd.*, p. 66.

¹³³⁸ *Ibíd.*, p. 50.

¹³³⁹ *Ibíd.*, p. 52.

En otras ocasiones, estos motivos aparecerán mucho más estilizados, haciendo difícil su reconocimiento. Por ejemplo, Covarrubias compara varios ejemplos de felinos con el hocico prolongado –un ornamento en bronce chino del periodo Chou con una talla maya-,¹³⁴⁰ y de serpientes (el otro animal por excelencia) javanesas –una *makara* de las ruinas de Borobudur-, mayas y aztecas.¹³⁴¹ En el caso del motivo de álter ego, que suele combinar ambas iconografías, Covarrubias escoge comprar un ornamentado de jade Zhou con una talla en piedra de Brasil y una maza de hueso de los salish de Washington.¹³⁴² En otros casos, la figura estará tan estilizada que no llegará a reconocerse, como sucede con un animal mitológico representado en una bisagra de bronce china del periodo Zhou, que compara con un monstruo marino de los

Arriba a la derecha, motivo chino (Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., p. 51); debajo, Motivos de la China arcaica y de Java (Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., pp. 59-59).

haida.¹³⁴³

Covarrubias también tiene ocasión de comparar elementos decorativos más sencillos y abstractos, como las decoraciones pintadas de negro sobre blanco en arcilla –compara un ejemplo chino de Gansu del periodo Yang Shao con ejemplos anasazi de Nuevo México y de otros momentos del periodo Pueblo-¹³⁴⁴ o el motivo del trueno en el neolítico chino (iconografía *lei-wen*) el gusano de luz (iconografía *xonecuilli*) de México, a partir de una vasija de barro de Gansu del periodo Ma Chang y dos fragmentos Hsien Tien y los

Motivos de Nueva Guinea (Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., p. 64).

¹³⁴⁰ *Ibíd.*, p. 58.

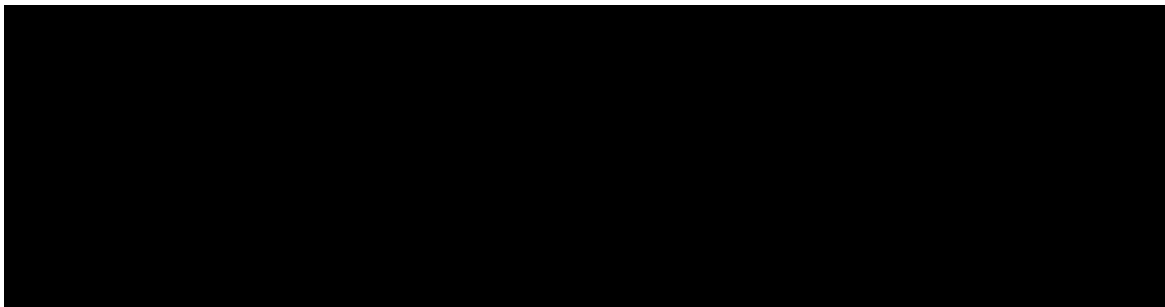
¹³⁴¹ *Ibíd.*, p. 49.

¹³⁴² *Ibíd.*, p. 51.

¹³⁴³ *Ibíd.*, p. 59.

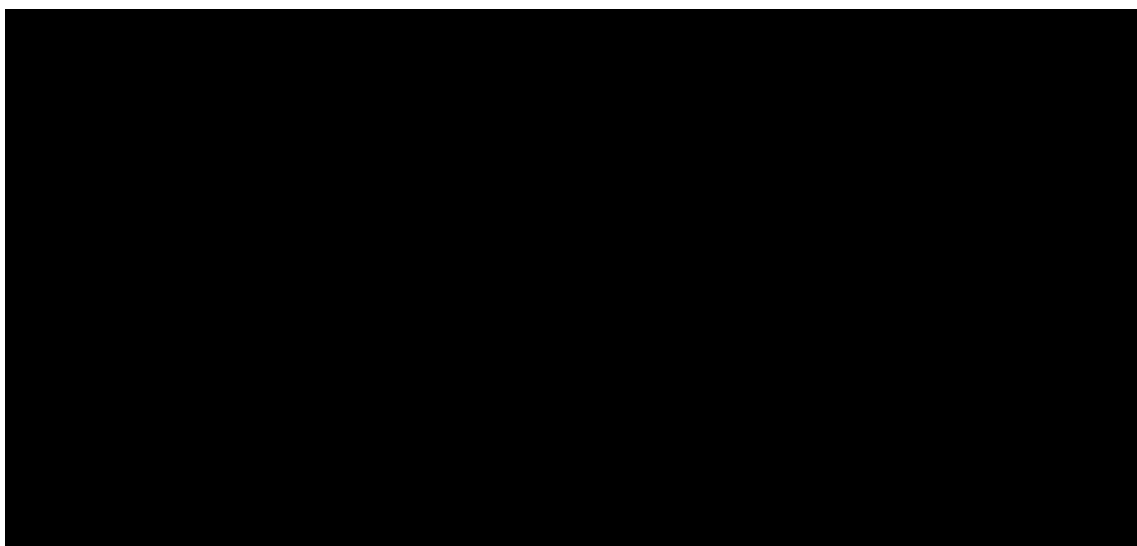
¹³⁴⁴ *Ibíd.*, p. 63.

dibujos de sellos cilíndricos del Valle de México y del periodo preclásico de Guatemala.¹³⁴⁵ También compara los motivos en telas de corteza pintada de la bahía Collingwood de Nueva Guinea con las de Bolivia.¹³⁴⁶



Motivos del neolítico chino (Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., pp. 363 y 53).

Este tipo de comparaciones también sirven para iconografías más avanzadas en el tiempo, como una serie de motivos del periodo Chou chino (un dibujo sobre un vaso de bronce y otro sobre un ladrillo de bronce) con tallas decorativas en piedra de El Tajín,¹³⁴⁷ o los motivos arquitectónicos de Amaraviti en la India Meridional con los de Chichén Itzá.¹³⁴⁸



Motivos de la China arcaica y de la India clásica (Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., pp. 57-60).

Por último, y aunque las comparativas de Covarrubias responden esencialmente a motivos estilísticos, también establece algunas analogías que atañen a la forma misma del objeto artístico, como pueden ser los cráneos tallados trofeo de Borneo y de Guatemala (del periodo Esperanza)¹³⁴⁹ o los anzuelos (compara uno proveniente de la isla de Pascua con otros del sur de California).¹³⁵⁰

¹³⁴⁵ *Ibíd.*, p. 56.

¹³⁴⁶ *Ibíd.*, p. 64.

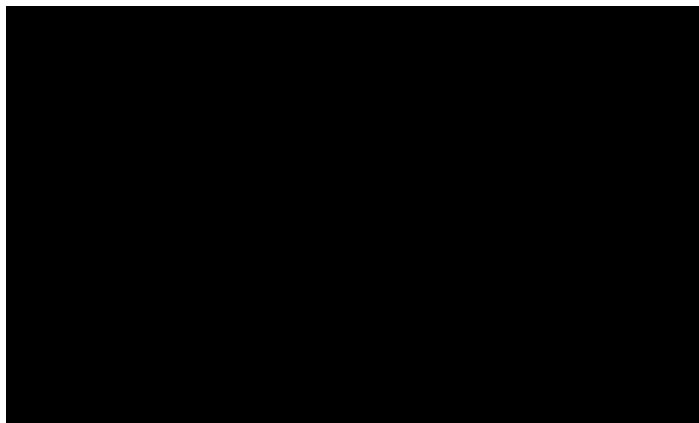
¹³⁴⁷ *Ibíd.*, p. 57. En nuestra opinión, esta comparación es una de las más desafortunadas por el tremendo lapso temporal entre ambas representaciones.

¹³⁴⁸ *Ibíd.*, p. 60.

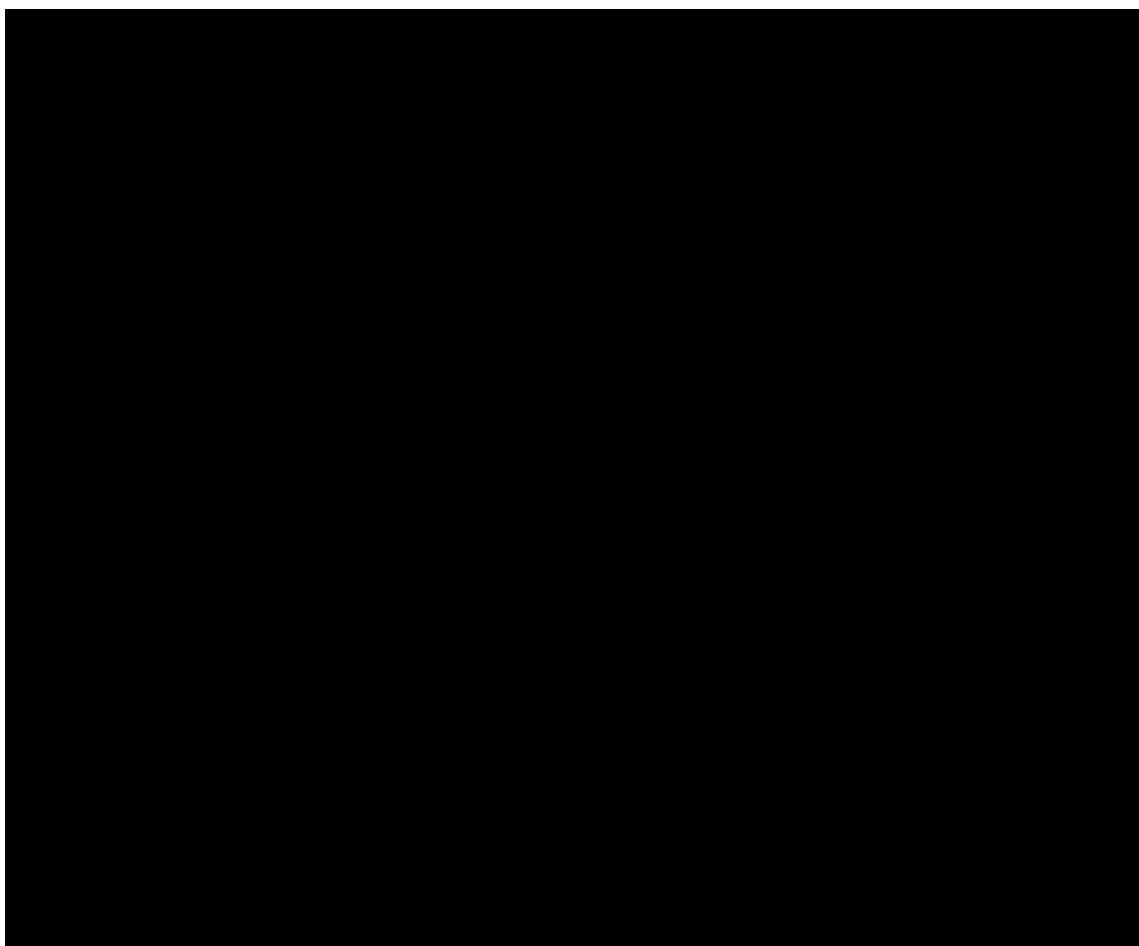
¹³⁴⁹ *Ibíd.*, p. 65.

¹³⁵⁰ *Ibíd.*, p. 69.

Finalmente, establecerá también comparaciones formales en tipologías como los morteros y machacadores -en este caso con una ilustración conjunta en la que se incluyen piezas procedentes de Asia, América y Oceanía-¹³⁵¹ o las cerámicas trípodes de la China arcaica y de la Mesoamérica preclásica; en este caso, compara un trípode Ting y un trípode Li de Gansu, además de un trípode Li Ting Yang Shao de Hunán con ejemplos del preclásico de México y Guatemala.¹³⁵²



A la izquierda, pieza de Borneo (Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., p. 65); a la derecha, anzuelo de la isla de Pascua (Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., p. 69).



A la izquierda, morteros de Asia, Polinesia y América (Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., p. 68); a la derecha, trípodes de la China arcaica (Covarrubias, Miguel. El águila, el jaguar y la serpiente, op. cit., p. 62).

En definitiva, podemos afirmar que *El águila, el jaguar y la serpiente* es la obra que ratifica definitivamente a Miguel Covarrubias como antropólogo, definiéndose como una

¹³⁵¹ *Ibíd.*, p. 68.

¹³⁵² *Ibíd.*, p. 62.

obra de carácter casi enciclopédico sobre las artes de toda América a pesar de su supuesta especificidad. Esta obra inaugura una trilogía que quedaría trágicamente interrumpida con la muerte de Covarrubias y la desaparición del manuscrito del tercer volumen, pero a su vez sirve para posicionar la obra de Covarrubias alejada de aquellos planteamientos románticos que mencionaba Andrés Medina.

A pesar de versar sobre Norteamérica, esta obra le sirve a Covarrubias para verter buena parte del saber acumulado sobre las artes aborígenes de diferentes lugares de Asia-Pacífico, transformándose por ello en una obra universal y de lectura obligada para aquellos que pretendan conocer el estado de la cuestión sobre las corrientes difusionistas. Incluso teniendo en cuenta toda la polémica que suscitan las teorías difusionistas y contactos transpacíficos, según Rubín de la Borbolla:

*[Miguel] puede no haber sido capaz de presentar suficientes pruebas, pero su insistencia provocó la atención en estas similitudes y paralelismos que unen el arte de los dos continentes (...) Lo peor que podría decirse sobre Covarrubias, como creyente en los contactos transpacíficos, es que hablaba demasiado, sabía demasiado y lo sentía demasiado profundamente.*¹³⁵³

Precisamente por esta vigencia, el libro fue una de las primeras obras de Covarrubias en ser traducidas al español “apenas” siete años después de su publicación –cuatro tras la muerte del autor- y todavía figura como lectura obligada en muchas clases sobre arte y cultura material de México, Canadá y Estados Unidos.

En definitiva, podemos afirmar que, aun careciendo de educación universitaria específica al respecto, durante los años finales de su vida, Covarrubias fue considerado como un profesional serio de campos tan diversos como la investigación, la museografía, la etnografía, la docencia y, sobre todo, la antropología. Tras sus primeras incursiones en Bali, que demuestran tanto sus inquietudes culturales como políticas y a partir de las cuales comienza a adoptar un riguroso método de trabajo y de documentación científica y plenamente erudito, Covarrubias va logrando, progresivamente, un mayor rigor académico, y con ello, un mayor reconocimiento profesional. Así, el afamado artista autodidacta que nunca se planteó si quiera asistir a la universidad, acabará impartiendo clases regladas en una de las más prestigiosas escuelas de México –la Escuela Nacional de Antropología e Historia-, y reorganizando y catalogando las colecciones del imponente Museo Nacional de Antropología, además de realizar colaboraciones con muchas otras instituciones.

Seguramente, esto puede explicarse porque, como ya postuló Medina, la vuelta de Covarrubias a México coincide con el comienzo de la influencia ideológica de la antropología estadounidense –a partir de aquel entonces, hegemónico- dentro del ámbito científico mexicano,¹³⁵⁴ que comienza a rechazar las posiciones vasconcelistas en lo que

¹³⁵³ Rubín de la Borbolla, Daniel. “Miguel Covarrubias: 1905-1957”, *American Antiquity*, nº 23, 1957-1958, p. 64.

¹³⁵⁴ “La influencia de la antropología norteamericana se ejerce en varias formas. (...) La concepción misma de los planes de estudio y la creación de las especialidades en que se organiza la ENAH reflejan la influencia del culturalismo americano (...) La llegada de Covarrubias a México corresponde al inicio de la influencia ideológica que los Estados Unidos ejercerá sobre México. Es interesante anotar que la obra de Covarrubias se desarrolla no como parte de las preocupaciones de los nacionalistas mexicanos, sino que más bien representa el creciente interés en México, que tiene lugar en los centros cosmopolitas estadounidenses, Formado en el ambiente neoyorkino, (...) viene a México para describir, estudiar, dibujar prolijamente, a

respecta a la cultura y etnografía mexicana y que se decanta por nuevos modelos –Boas, Linton-, a los que Covarrubias está habituado y en cuyos lenguajes y presupuestos de desenvuelve con solvencia, a pesar de que no llega a resultar en ningún momento un académico estrictamente canónico o dogmático.¹³⁵⁵

Las aportaciones de Covarrubias afectaron a ámbitos geográficos completamente diversos, y sus contribuciones son, todavía hoy, esenciales para abordar el estudio la cultura de Bali, Oceanía e incluso de China –entre muchos otros lugares-; la mayoría de sus iniciativas fueron, además, completamente pioneras y particularmente osadas en los planos científico e ideológico. Pero, además, sus aportaciones académicas y culturales nos permiten también observar una evolución en el posicionamiento ideológico de Covarrubias, que pasa de la tolerancia paternalista del colonialismo holandés en *Island of Bali*, a la insurgencia antigubernamental adoptada durante las décadas de los 1940 y 1950, la cual adopta varios frentes. Por una parte, en su férrea defensa de la República Popular de China y en su lucha por el reconocimiento de la soberanía de su gobierno, Covarrubias reclama a la República Mexicana desligarse de las directrices americanas; por otra, el intercambio de piezas artísticas y etnográficas con el Museo Field de Chicago que gestiona para el Museo Nacional de Antropología supone poner en jaque las políticas nacionalistas de las instituciones mexicanas, forzando a estas, a académicos y al mismo pueblo mexicano a adoptar una mirada diferente sobre el valor de las artes y la cultura material de “El Otro”, adoptando así una posición doblemente revolucionaria. Lo mismo puede decirse de sus últimos libros, en los que, mediante estrategias estrictamente académicas, intentó generar nuevas visiones sobre la Historia y la Cultura que no acababan de encajar ni en la antropología del momento, ni, mucho menos, en el contexto de vehemente Guerra Fría en el que eran proclamadas.

En definitiva, a lo largo de este capítulo hemos podido ver cómo la influencia de Covarrubias fue tan variada como trascendental. La variedad y calidad de su obra sobre Asia-Pacífico, aun constituyendo únicamente una parte acotada de una inmensa producción, logró que esta permeara en contextos geográficos, sociológicos y autorales completamente diferentes, tanto a nivel académico como popular. Lo mismo puede decirse de sus aportaciones al mundo del conocimiento científico y de la divulgación de ideas y contenidos, llevada a cabo desde una perspectiva interdisciplinaria y a partir de formatos tan diversos como la palabra escrita, el dibujo, la danza, la docencia, la traducción, la museografía o las conmemoraciones de actos políticos. En mitad de lo que fue un periodo de enorme efervescencia y confluencia creativa y laboral, la muerte sorprendió a un Covarrubias todavía joven y activo y con mucho que aportar. Quién sabe si, de haber puesto Covarrubias el mismo cuidado en la salud que en el trabajo, los resultados de esta investigación habrían podido ser completamente diferentes.

los lectores norteamericanos, un país misterioso y exótico; tan es así, que sus libros son escritos en inglés y publicados en Nueva York, y sólo después de su muerte han sido traducidos al español. Lo que Covarrubias hace en el campo del arte corresponde a los que otros antropólogos norteamericanos llevan a cabo en la naciente antropología profesional mexicana (...)” Medina, Andrés. “Miguel Covarrubias y el Romanticismo en la Antropología”, *op. cit.*, pp. 14, 38.

¹³⁵⁵ “Sin embargo, las interpretaciones y trabajos de Covarrubias no rebasan los límites del romanticismo; es decir, no llegan a planteamientos claramente enmarcados en la teoría, todo queda en el manejo cuidadoso de datos y en exploración intuitiva. Su obra refleja, en buena medida, la pobreza de tales interpretaciones arqueológicas y este defecto se advierte todavía en gran parte de la arqueología contemporánea; lo que es superado por nuestro autor por medio de un detallado examen de los estilos, y con una imaginación audaz y nada académica, sugiere respuestas posibles. Esta situación ha llevado con frecuencia al rechazo de su obra por parte del profesional quisquilloso (...).” Medina, Andrés. “Miguel Covarrubias y el Romanticismo en la Antropología”, *op. cit.*, p. 19.

6. CONCLUSIONES

La presente tesis doctoral, *Asia-Pacífico en la vida y obra del artista mexicano Miguel Covarrubias (1904-1957)*, tiene por objetivo principal analizar la intensa e interdisciplinaria relación del artista y antropólogo Miguel Covarrubias Duclaud con diferentes elementos relacionados con la macro-región geográfica de Asia-Pacífico. Nuestro trabajo se ha centrado en el análisis y estudio de las relaciones que Covarrubias mantuvo con Asia-Pacífico (en especial, aunque no únicamente, con los tres ámbitos culturales con los que tuvo un contacto más estrecho: China, Bali y los llamados Mares del Sur) y de las consecuencias que tales relaciones tuvieron en su trayectoria personal y, especialmente, en su producción artística. En la presente tesis doctoral, realizamos el análisis de esta relación desde la perspectiva de la Historia del Arte, dividiéndolo, para ello, en cuatro facetas de la vida de Covarrubias: la de viajero en Asia y Oceanía, la de coleccionista de arte y artesanías de Asia-Pacífico, la de creador de obras artísticas de toda clase con temática de estas regiones, y, finalmente la de difusor de ideas y formas plásticas sobre las mismas en el ámbito plástico y académico.

Gracias a la consulta de bibliografía y análisis de fuentes en diferentes bibliotecas, centros de documentación de archivos de Europa y México (entre las que debemos destacar muchas fuentes inéditas custodiadas en el Archivo Miguel Covarrubias de la Universidad de las Américas de Puebla), hemos podido completar lagunas y corregir errores de la bibliografía preexistente, así como abarcar toda una serie de aspectos que no habían sido tratado ni en las obras clásicas y principales de Covarrubias (como los de Sylvia Navarrete, Adriana Williams o Elena Poniatowska) ni tampoco en las más recientes aportaciones a la bibliografía de Covarrubias (como las de Paul Bevan, Anahí Luna o Mónica Alejandra Ramírez). Por ello, a lo largo de las próximas páginas procedemos a sistematizar las principales aportaciones de la presente tesis doctoral.

Hemos analizado de manera detallada los dos viajes de Miguel Covarrubias por Asia y el Pacífico, corrigiendo errores y rellenando lagunas gracias a la documentación recabada. Así, hemos ahondando en sus viajes y sus escalas conocidas –confirmando algunas nuevas y desmintiendo otras– datando las etapas de las visitas, y recomponiendo las actividades que Covarrubias llevó a cabo durante sus viajes, así las relaciones personales que estableció durante los mismos.¹³⁵⁶ A través de la documentación y la reconstrucción de estos viajes, podemos entender mejor muchos de los factores que se abordan en los siguientes capítulos, como su afán coleccionista –pues adquiriría buena parte de su colección artística durante sus viajes– o su aprecio por ciertas regiones del mundo, que se tradujo en obras artísticas de un gran rigor y creatividad,¹³⁵⁷ así como en su formación teórica y empírica como antropólogo. Asimismo, estos viajes generaron una serie de importantes vínculos sociales y artísticos, esenciales para comprender la influencia de Covarrubias y su obra.¹³⁵⁸

¹³⁵⁶ Durante estos viajes, los Covarrubias se codearon con personajes como Mei Lang Fang, Lin Yutang, Chester y Bernadine Fritz, Sinmay Zaw, Zhang Guangyu, Zhang Zhenyu, Ye Quianyu, Walter Spies, Bobby Bruyns, Adrien Jean-le Mayeur, Ni Polok, Theo Meier, Bonnet, Colin McPhee, Jane Belo, Ni Polok, I Mario, Marc Chadourne, Jack Mershon o Katharine Mershon.

¹³⁵⁷ Covarrubias se siente cómodo viajando y aprovecha los largos trayectos en barco para dibujar y pintar, por lo que las obras que realiza durante los mismos son especialmente numerosas: de ellos no solo derivan centenares de bocetos y apuntes rápidos que toma durante sus visitas, sino también numerosas pinturas e ilustraciones más refinadas.

¹³⁵⁸ En China, Covarrubias trabó amistad con muchos de los jóvenes representantes del arte gráfico de vanguardia, algunos de los cuales acusarían una notable influencia de la obra de Covarrubias en los años

El primero de estos viajes (1930-1931) llevó a Miguel y Rosa Covarrubias hasta Bali –en donde se quedarían durante nueve meses–, previo paso por lugares como Japón, China y Filipinas, y de vuelta a casa visitaron Sumatra y París, entre otras localizaciones. En su segundo viaje (1933-1934), que de nuevo tuvo como destino la indonesia isla de Bali, los Covarrubias se adentrarían en China realizando un interesante circuito en compañía de importantes artistas y literatos, y tras una productiva estancia en Bali, volvieron a casa conociendo Malasia y Java. Estos viajes fueron los más importantes de la vida del artista, no solo por su duración sino por los acontecimientos que los rodean, y porque implicaron un punto de no retorno en las inquietudes y el devenir artístico de Covarrubias.

En la tesis hemos corregido, matizando y aportando nuevos datos, las informaciones sobre el viaje de los Covarrubias a China en el otoño de 1933, proponiendo un nuevo recorrido que matiza los supuestos recuerdos de Rosa Covarrubias con información hemerográfica y fuentes secundarias.¹³⁵⁹ Asimismo, también hemos podido aportar más datos acerca de su visita a Japón y Filipinas y de las varias estancias en China, así como documentar paradas en Sumatra, Colombo y Malasia. Por otro lado, no creemos posible que Covarrubias realizase un viaje a “Los Mares del Sur” (entendiendo estos como algo diferente de Bali) que han mencionado tantos autores, ya que las fuentes conservadas y los datos cotejados no solo no ofrecen pruebas de ello, sino que no dejan lagunas suficientes como para que Covarrubias hubiera podido realizar tamaño viaje, al menos en las fechas tradicionalmente propuestas. A nuestro parecer, el error deriva de una mala interpretación de un plan de viaje, sumado a la hábil promoción comercial del libro *Typee*, ambientado en la Polinesia.

En definitiva, para Covarrubias, el viaje fue no sólo una vía para nuevos e inauditos recursos plásticos, sino la genuina forma de comprensión y aprehensión de lo novedoso y lo desconocido. En sus viajes, no solo visita los principales hitos turísticos y se empapa de las culturas, sino que se inmiscuye directamente en el Arte y las artes de cada país: conoce, observa, y toma notas, pero muchas veces visita también espectáculos y talleres, adquiere obras, y en ocasiones, confraterniza con los artistas locales.

En relación a la faceta de Covarrubias como coleccionista de libros, materiales y obras de arte relativos al área de Asia-Pacífico también hemos realizado un completo análisis. A pesar de que, en su momento, Covarrubias fue muy conocido como coleccionista, las nociones generales sobre esta faceta, así como el grueso de su colección procedente de esta región del mundo no habían sido estudiados con anterioridad. Esto se debe, al menos parcialmente, tanto a las problemáticas derivadas del tipo de objetos que coleccionó, como a la complicada situación personal y familiar de Covarrubias y las correspondientes complicaciones legales que se produjeron con sus pertenencias tras su muerte. En este apartado hemos recompuesto las características generales de esta colección, ofreciendo algunos datos sobre el carácter de las piezas coleccionadas y sus posibles vías de

venideros (caso de Zhang Guangyu y Ye Quianyu); en Bali, Covarrubias impartió algunas lecciones de pintura a los jóvenes artista del Pita-Maha, que revitalizarían las artes balinesas.

¹³⁵⁹ A nuestro parecer, a juzgar por las crónicas aparecidas en los periódicos chinos, y aunque esto obliga a desordenar el relato de Rosa, la estructura del viaje parece haber sido la siguiente:

- 1) Breve estancia en Shanghái (en donde Bernadine Fritz les organiza al menos un multitudinario cocktail de bienvenida, y en donde se reúne en varias ocasiones con Sinmay Zaw).
- 2) Viaje a Pekín, acompañados por Bernadine Fritz, y vuelta a Shanghái.
- 3) Viaje a Suzhou –con una excursión a Hanshan–, desde Shanghái, acompañados por Lin Yutang y su esposa Lin Cuifeng, Bernadine Fritz, Sinmay Zaw, Zhang Guangyu, Zhang Zhenyu y Ye Quianyu.
- 4) Vuelta a Shanghái, para continuar después viajando por China (Lingyin, Hong Kong, Guanzhou).
- 5) Vuelta definitiva a Shanghái, para continuar con el viaje hacia Bali.

adquisición, además de identificar y analizar algunas de las obras conocidas de la colección, procedentes en su mayoría del Sudeste asiático (sobre todo, de Bali, Java y Sumatra) y China. Hemos realizado esta tarea a partir de numerosos testimonios gráficos, verbales y documentales –de diferente tipo–, así como a la localización de varias de las piezas en colecciones actuales. Todo esto nos ha permitido conocer el carácter de Covarrubias como coleccionista y valorar de manera global su colección, ubicándola en su contexto y comparándola con otras colecciones asiáticas mexicanas.

La colección asiático-pacífica de Covarrubias –que constituyó apenas una pequeña parte de las propiedades del autor–, estuvo compuesta por obras de arte, discos,¹³⁶⁰ libros y todo tipo de documentos, entre otros objetos. Aunque también hemos recompuesto las características generales de su colección bibliográfica¹³⁶¹ y documental,¹³⁶² el grueso del capítulo trata sobre el análisis de las piezas más puramente artística. Aunque Covarrubias fue conocido por ser un experto coleccionista de arte de ciertas regiones del mundo, como Asia y Oceanía, únicamente hemos logrado identificar unas pocas piezas, que no alcanzar el centenar. Aunque sabemos que se dice que poseyó objetos maoríes y de Polinesia, Nueva Guinea y Melanesia, Japón, India, China, Filipinas, Sri Lanka, Indochina, Célebes, Sumatra, y especialmente, de Bali, únicamente hemos podido localizar objetos procedentes de algunas de estas regiones. Esencialmente, se trata de piezas relacionadas con la espiritualidad, sociedad y vida cotidiana de los pueblos que las crean, realizados mediante técnicas y materiales como la talla (madera, marfil...), la fundición a la cera perdida, el ensamblaje, la pintura, textiles, xilografías, cerámicas y objetos de latón y hueso, además materiales más curiosos como la hoja de palma trenzada o las monedas chinas. Todas estas piezas parecen ser relativamente contemporáneas a las visitas de Covarrubias, aunque es posible que tallas, textiles y marfiles puedan ser ligeramente anteriores.

En nuestro estudio abordamos la colección mediante una división geográfica de las obras. Dentro de los objetos balineses –los más numerosos–, decididamente adquiridos *in situ*, sobresalen las representaciones de divinidades locales, como *cilis* de diferentes materiales, una pareja de estatuillas realizadas con monedas chinas, una representación del dios Acintya o numerosas *pratima*. También aparecen otras tallas de figuras en madera, más o

¹³⁶⁰ Covarrubias poseyó una importante colección de discos de diferentes lugares del mundo –como Bali, Java, Japón, Tíbet y China–, de la que se conserva el repertorio escrito a mano por Miguel para su Classophone; seguramente adquirida durante la década de los 1930, y probablemente, *in situ*.

¹³⁶¹ Dentro de la colección de libros de temática asiática y oceánica que sabemos que pertenecieron a Covarrubias, predominan los dedicados a temas como el arte, la historia, la antropología, la arqueología y las lenguas, correspondientes a diferentes zonas geográficas, como China (los más numerosos, muchos de ellos editados por el gobierno de la República Popular de China), Bali y las antiguas Indias Orientales Holandesas (sorprendentemente, pocos), India, Oceanía, Japón, Tíbet, Asia Central y Oriente Medio, así como libros más generales sobre viajeros, antropología, un recuento histórico de la región y de temática marina. Además, sabemos que también poseyó libros de gran valor artístico procedentes de China, como los doce volúmenes ilustrados de una edición de 1887 del *Shui Hu Zhuan*.

¹³⁶² Se conservan varios millares de fotografías y postales, recortes y todo tipo de documentos gráficos perecientes a la colección de Covarrubias. Estos atestiguan que Covarrubias estuvo suscrito a un gran número de revistas y periódicos, de las que guardaba únicamente los artículos o recortes que le interesaban; se conservan todo tipo de documentos en inglés, español, francés, alemán, holandés y chino. Entre ellos, destaca una interesante colección de postales y reproducciones fotográficas, que no se limita a suvenires turísticos, sino de materiales fotográficos de los temas que le interesaban, como la danza y el teatro, la sociedad contemporánea china, las artes populares de cada una de las regiones y las artes primitivas del mundo. Esta colección se completa con programas y folletos de espectáculos, materiales para aprender idiomas –en especial, de chino–, un calendario chino, catálogos de distribución de materiales chinos, numerosas reproducciones artísticas de arte clásico de China y Japón, etc.

menos elaboradas, entre las que podemos destacar máscaras y un fragmento de *patulangan*. Covarrubias también poseyó varias empuñaduras de *keris* balinesas realizadas en madera, además de textiles y pinturas (entre las que sobresalen varios tipos de calendarios balineses) y una marioneta de *wayang kulit*. También poseyó objetos procedentes de otras islas de Indonesia, como Java y Sumatra. De la primera, podemos destacar varios ejemplares de títeres de *wayang klitik* y *wayang golek*, además de una empuñadura de *keris*; de la segunda procede tanto una empuñadura de *keris* como una vara ritual de los toba batak, de las que Covarrubias tuvo varios ejemplares. Covarrubias también poseyó otras piezas procedentes otros lugares del Sudeste asiático, entre las que podemos destacar figuras tailandesas o un tenedor ceremonial bontoc. En cuanto a la colección china, de un tamaño considerable, esta estuvo compuesta esencialmente por objetos tradicionales, y puede dividirse en objetos arqueológicos (con una única pieza, un fragmento de espátula de hueso con bajo-relieve de *t'ao-t'ieh* de la Dinastía Shang), objetos artísticos de poca antigüedad (1750-1935)¹³⁶³ y objetos producidos en la República Popular de China.¹³⁶⁴ Además, hubo una figura arqueológica de posible procedencia indostánica y características muy singulares. Por último, y aunque varios testimonios aseguran que Covarrubias llegó a reunir una gran colección de arte oceánico, únicamente hemos podido catalogar una pieza (un remo con decoración geométrica de posible origen maorí).

En cierto sentido, podemos afirmar que Covarrubias era un acumulador de datos y objetos, ya que encontraba en estos aquellas informaciones que necesitaba para sus investigaciones, como el documentar la forma de vida de determinada sociedad o el estudiar la difusión de un motivo iconográfico... Además, muchos de estos materiales le sirvieron directamente como fuente de inspiración para su obra o como medio de conocimiento para su producción ensayística, caso de los análisis comparativos de *The Eagle, the Jaguar and the Serpent: Indian Art of the Americas*. Por todo esto, la colección de Covarrubias constituyó un caso excepcional dentro del coleccionismo mexicano, debido a la variedad geográfica y tipológica de los objetos, que no se limitaron a los habitualmente coleccionados por los amantes del Extremo Oriente; precisamente, será este carácter etnográfico, ligado a los temas que interesaron a Covarrubias como antropólogo, lo que la diferencia de las principales colecciones de arte asiático contemporáneas en México, como las de José Juan Tablada, Dolores Olmedo o Alvar Carrillo Gil. Lamentablemente, el trágico destino de la colección nos impide poder estudiarla en su totalidad y reclamarla debidamente.

En la parte central de la tesis, hemos analizado la faceta de Covarrubias como creador artístico. Debido a que, desde muy joven fue un prolífico e incansable creador de todo tipo de obras de las más variadas temáticas –entre las que Asia-Pacífico tendría un protagonismo especial– ha sido necesario, en primer lugar, realizar una identificación y catalogación de todas las imágenes disponibles –buena parte de ellas inéditas– de temática asiática y oceánica producidas por Covarrubias, adentrándonos en los diferentes formatos y tipologías utilizados, así como en sus características formales, iconografías presentadas

¹³⁶³ Dentro de esta categoría encontramos varios objetos que poseen una clara intencionalidad artística, pero que seguramente fueron producidos en masa para la exportación. Entre ellos, sobresale una pequeña talla de desnudo femenino en marfil, un pequeño tabor de loza, varias cajitas metálicas decoradas, una xilografía de carácter popular y un calco de un relieve de las “Wu Family Shrines”, construidas durante la Dinastía Han.

¹³⁶⁴ Dentro de los objetos más contemporáneos, encontramos xilografías –acabadas y retocadas con pintura a mano– e impresiones fotomecánicas de series de arte contemporáneas, que el artista enmarcó como verdaderas pinturas.

e iconología de las mismas. Además, hemos profundizado en la historia de la producción de buena parte de estas imágenes, utilizando para ello diversas fuentes (contratos, cartas, telegramas, bocetos, etc.), intentando así conocer las motivaciones de las diferentes personas y organizaciones implicadas, así como establecer qué fuentes existieron para la realización de estas imágenes, intentando, con ello, comprobar la autenticidad y verosimilitud de la información proyectada por las imágenes. A partir de toda una serie de materiales –algunos, conservados en el Archivo Miguel Covarrubias, otros, obtenidos en el proceso de nuestra investigación–, hemos podido estudiar el proceso de documentación y creación técnico-artística de Covarrubias, así como sus motivaciones y estrategias creativas y laborales.

Gracias a todas estas tareas, hemos podido llevar a cabo un análisis pormenorizado de los centenares de obras que Covarrubias produjo sobre Asia-Pacífico. Para una mejor comprensión, hemos estructurado esta faceta de creador gráfico de acuerdo a las tipologías y formatos para las que estuvieron originalmente destinadas las creaciones, como revistas, libros, ilustraciones de carácter comercial, pinturas (tanto de caballete como murales), sin olvidarnos de los dibujos y bocetos.

Así, en primer lugar, hemos estudiado las ilustraciones de Covarrubias para revistas (como *Vanity Fair*, *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Town & Country*, *Life*, *Fortune*, *The American Magazine*, *Collier's*, *Asia*, *Theater Arts Monthly*, *The Lamp*, *Tricolor*, *Nuestro México* o *Futuro*). La de ilustrador de revistas fue una de las principales y más conocidas –y reconocidas– ocupaciones de Covarrubias, por lo que se hacía especialmente necesario analizar la presencia de imágenes del artista en toda una serie de publicaciones, todas ellas de gran difusión, pero con carácter temático diferente. A lo largo de este apartado hemos podido ver cómo Covarrubias produjo imágenes sobre diferentes regiones geográficas (China, India, Bali, los Mares del Sur, Filipinas, Próximo Oriente, Japón...) y sobre personajes relacionados con ellas, que tuvieron las más diferentes intencionalidades; así pues, encontramos tanto desde caricatura satírica de sociedad (en la que aparecen tanto celebridades reales como personajes ficticios, incluyendo varios ejemplos de propaganda anti-eje), como ilustraciones que acompañan relatos y reportajes, así como portadas para revistas. Todo este análisis pone de manifiesto no solo la importancia del artista, que aparece en el interior y en las portadas de algunas de las revistas más importantes de su tiempo, sino la vigencia de la temática asiático-pacífico en las publicaciones de sociedad y noticias norteamericanas. Debido a la difusión de las mismas, las imágenes sobre Asia y Oceanía realizadas por Covarrubias que fueron publicadas en las mismas, alcanzarían un gran reconocimiento, llegando muchas veces a formar parte del imaginario popular sobre ciertas regiones.

Algo parecido podría afirmarse de las imágenes de los libros de temática asiática y pacífica realizados por Covarrubias. A pesar de que esta no fue una de las temáticas más conocidas de las tratadas por el autor, los libros aquí analizados corresponden la cuarta parte de la obra de Covarrubias como ilustrador de libros: *Heat*, *Java-Java*, *Chine*, *China*, *Typee*, *Island of Bali*, *Madame Flowery Sentiment, a novel*, *The Young Concubine*, *Arts of the South Seas* y *All men are brothers*. Estas obras pertenecen a diferentes ámbitos temáticos, geográficos –China, Oceanía y varias regiones del Sudeste asiático– y disciplinares, habiendo entre ellas tanto novelas, como ensayos contemporáneos e incluso libros de corte científico, caso de *Island of Bali* o *Arts of the South Seas*; también fue muy diferente su éxito comercial, así como la implicación de Covarrubias en las obras, que fue desde limitarse a la sobrecubierta del libro a escribirlo e ilustrarlo por completo, pasando por toda una serie de soluciones intermedias. La mayoría de estos libros, cuya producción

se dilata a lo largo de más de una década, fueron comercializados por algunas de las editoriales de mayor difusión del momento (habiendo desde ediciones de bolsillo a otras de lujo), lo que nos habla, por un lado, de la importancia y autoridad de Covarrubias como ilustrado de temáticas “exóticas”, y por otro, de la enorme difusión de la que gozarían muchas de las imágenes e iconografías sobre determinadas partes del mundo que aparecerían en ellos. Además, hemos terminado la sección abordando una serie de proyectos de ilustración de libros que Covarrubias no llegó a realizar.

Además de ilustrador, Covarrubias fue también un prolífico pintor. En nuestro análisis, hemos valorado tanto sus pinturas de caballete como su faceta de muralista, plenamente desarrollada en los seis murales que realizó para la Exposición Internacional de San Francisco de 1939, cuyo análisis hemos abordado pormenorizadamente a partir de cada una de las diversas regiones geográficas representadas. Si bien Covarrubias no es especialmente conocido ni valorado como pintor de caballete, fueron precisamente sus viajes alrededor del mundo lo que le hicieron tomar los pinceles, obteniendo resultados más que diversos. Aunque retomaría la pintura –principalmente, como ejercicio comercial– durante los últimos años de su vida, de sus viajes alrededor del mundo derivan toda una serie de óleos, gouaches y acuarelas de tono naif, que alcanzaron gran éxito en su momento, y que sirven para completar sus visiones sobre regiones como Bali, Java, Filipinas, Japón y Siam, ya que no sólo ponen color a sus interesantes y detallados bocetos, sino que presentan toda una serie de detalles que nos permiten comprender el interés de Covarrubias por temas como la vida cotidiana o la danza de toda una serie de regiones del mundo. A pesar de su tono costumbrista, por su representación minuciosa de la vida cotidiana y por su atractivo uso del color, estas pinturas alcanzaron un gran éxito, lo que contribuyó a cimentar la imagen de Covarrubias como artista primitivista y amante de lo exótico.

En cuanto a su papel en la realización de las obras clave de la Exposición Internacional de San Francisco, en nuestro análisis hemos aunado y cotejado las investigaciones preexistentes que ubicaban política e ideológicamente este proyecto, concentrándonos tanto en el proceso de elaboración de los murales (tanto en el sentido técnico como en el documental y procesual, que ha sido posible recomponer gracias a la importancia de la documentación recabada) como en el resultado de los mismos, analizando las representaciones de las diferentes regiones geográficas. Gracias a la mencionada documentación, así como al texto sobre las obras escrito por el artista, hemos podido analizar los motivos iconográficos seleccionados por Covarrubias, estudiando su origen, vigencia y trascendencia, así como los posibles motivos para su selección. Todo ello, nos ha permitido conocer mejor la progresiva formación de Covarrubias como antropólogo y experto en las artes y culturas de los pueblos de América, Asia y Pacífico, que hemos abordado con detalle en un capítulo posterior.

También resulta de gran interés el arte de carácter más comercial realizado por Covarrubias, que pone de manifiesto el éxito alcanzado por el artista. Dentro de su obra relativa al ámbito de Asia-Pacífico hemos desglosado su trabajo –e implicaciones del mismo– para las campañas publicitarias de las empresas Hawaiian Pineapple Company – para la que realizó varios anuncios de temática hawaiana, además de un desaparecido mural– y Container Corporation of America, así como para la República de Indonesia, por la que Covarrubias sintió una gran simpatía, y para la que concibió y desarrolló un interesante folleto turístico promocional, que incluía un mapa de la república en el que el artista tuvo ocasión de desplegar sus profundos conocimientos sobre la región a través de toda una serie de elementos pictóricos. Además, también hemos analizado los encargos de diseños de para telas de estampados balineses que le hicieron los grandes almacenes

Franklin Simon & Co., que se vieron complementado con el diseño de una serie de escaparates repletos de *atrezzo* balinés, y que contribuyeron no solo a la presentación de *Island of Bali* y a la definición de Covarrubias como artista total, sino a la creciente *balimanía* que se desarrolló en Estados Unidos a finales de la década de los 1930.

Por último, hemos abordado su exhaustivo trabajo como autor de dibujos y bocetos de toda clase. Este apartado nos ha permitido no solo completar lo analizado en los anteriores, sino comprender el proceso creativo y de documentación del artista, ya que muchos de sus bocetos corresponden a apuntes del natural, así como a copias de diferentes elementos, en tonos más o menos formales y rigurosos, y que corresponden a diferentes etapas de la creación artística y de la formación intelectual. Además, también nos ha permitido conocer muchos proyectos que no saldrían a la luz, incluyendo muchos gustos de Covarrubias que no siempre encontraron una salida comercial; por otra parte, otras imágenes nos permiten conocer mejor su implicación en determinados proyectos –docentes, museográficos, artísticos– o su relación con determinados personajes que aparecen retratados.

En definitiva, a lo largo de este capítulo hemos realizado no solo una catalogación y sistematización de las imágenes que sobre Asia-Pacífico produjo el artista –sacando a la luz muchas imágenes que eran inéditas, o que no habían aparecido ni sido tenidas en cuenta en publicaciones previas sobre Covarrubias–, sino que hemos recompuesto, en la medida de lo posible, los procesos y motivaciones –tanto comerciales como personales– que llevaron a la realización de las mismas. Esto nos ha permitido, analizar y valorar la imagen –así como su nivel de rigor y verosimilitud– que de estas regiones del mundo se transmitió al público, estudiando el impacto de las imágenes producidas por Covarrubias. Todo ello nos ha permitido conocer y ubicar el papel y valor de la obra de temática asiático-pacífica dentro del contexto global de la producción artística de Covarrubias.

Finalmente, también hemos considerado importante destacar la figura de Miguel Covarrubias como difusor de ideas y textos relación con la región de Asia-Pacífico. Dado que Covarrubias fue un artista, antropólogo y etnógrafo de notorias capacidades creativas e intelectuales, así como autor de máxima categoría en varios géneros y disciplinas, no resulta extraño que su vida y su obra generaran una larga estela de influencia, tanto en el campo meramente artístico como en el mundo científico e intelectual, especialmente en el marco geo-temático de Asia-Pacífico. *Grosso modo*, estas influencias de Covarrubias se aprecian en dos ámbitos principales: el meramente artístico (con influencias tanto de carácter temático como formal) y el ámbito científico-intelectual, en el que influye con aportaciones en el marco científico (antropológico, etnográfico, museográfico y docente) así como intelectual (difusor y gestor cultural, a la par que ocasional ideólogo y propagandista).

Así pues, Covarrubias sería muy influyente como artista, ya que actuó como difusor de una imagen de determinadas regiones que necesitaban actualizar su representación visual. Por ello, tratamos la figura de Covarrubias como difusor de formas y temáticas, analizando para ello sus principales repercusiones en los ámbitos chino, balinés y oceánico, tanto en Estados Unidos como en otros países relevantes (caso de China o Indonesia). Además de resultar una influencia capital en disciplinas como la caricatura, la ilustración o la cartografía, la influencia de la obra de Covarrubias ha resultado fácilmente perceptible en tres ámbitos temáticos y geográficos: Indonesia (y, más específicamente, Bali), China y los llamados Mares del Sur. Además, Covarrubias se convirtió en una referencia puntera para la producción iconográfica –estilística y temática– sobre determinados lugares no solo en el ámbito norteamericano, sino, incluso,

en la propia China e Indonesia, además de convertirse en una de las referencias visuales por excelencia del “Polynesian Pop”, que vendría a conformar buena parte de la importante cultura *tiki* de mediados del siglo XX.

En lo que respecta a Bali, Covarrubias y sus obras de esta temática –tanto las pinturas y dibujos como, especialmente, *Island of Bali*–, alcanzaron un gran renombre y fomentaron una “balimanía” que se extendió a ámbitos que exceden el exclusivamente artístico; por ello, estas fueron profusamente imitadas, por diversos autores, siendo perceptibles en libros posteriores sobre la isla o incluso en autores plásticos como Acee Blue Eagle o el célebre Al Hirschfeld, que en 1932 viajó por vez primera a Bali por recomendación expresa de Covarrubias y realizaría toda una serie de acuarelas e ilustraciones sobre la isla, cambiando por completo su concepción de la luz y la línea. Pero, además, la obra de Covarrubias también influyó en artistas de Bali, tanto en la época de su visita (como I Gusti Nyoman Lempad o Anak Agung Gedé Sobrat) como años más tarde (caso de I Rudin Auke Sonnega y Hans Snel).

La influencia de la obra de temática china de Covarrubias fue asimismo importante y fácilmente constatable; además, es particularmente interesante ya que afectó particularmente a artistas chinos y sinoamericanos. En el primer caso, debemos destacar su influencia de Covarrubias en algunos de los artistas que protagonizaron la vanguardia artística shanghaiense del momento, que imitó las ilustraciones del mexicano para *Vanity Fair*.¹³⁶⁵ Por otro lado, la influencia de la plástica china de Covarrubias –especialmente de la aplicada en *All men are brothers*–, también resulta perceptible en la obra de tres ilustradores sinoamericanos: Jeanyee Wong, Mai-mai Szé y Doreen Feng.

La plástica de Covarrubias también sería tremendamente influyente en el campo de la iconografía visual de las artes de los Mares del Sur. Sus aportaciones gráficas pueden sistematizarse en dos puntos: por una parte, un repertorio iconográfico proveniente de sus planteamientos cartográficos, y, por otra, la consagración de ciertos elementos icónicos concretos. Durante las décadas centrales del siglo, decenas de establecimientos de ambientación *tiki* –entre ellos, las propias cadenas fundacionales de Don the Beachcomber y Trader Vic’s– copiaron e integraron las iconografías y maneras de Covarrubias en las decoraciones de sus locales y en sus diversos materiales promocionales y corporativos, desde menús a cajas de cerillas.¹³⁶⁶ Esto hizo que, en muchas ocasiones, la referencia original se fuera perdiendo, y que muchos establecimientos fuera del ámbito californiano o más tardíos en el tiempo presentasen, sin

¹³⁶⁵ Junto a George Grosz, David Low o Paolo Garretto, las obras de Covarrubias fueron algunas de las más influyentes e imitadas en las ilustraciones de los jóvenes artistas de vanguardia de Shanghái; esto se debió no solo a su depurado estilo gráfico, sino a la gran difusión de revistas como *Vanity Fair* o *Vogue*, y especialmente, a que fue el único artista occidental de renombre que visitó Shanghái durante aquellos momentos, además, de ser uno de los pocos con una exposición monográfica en la ciudad. De estas se copiaron e imitaron varios tipos de caricaturas, como las grandes caricaturas grupales o una sección similar a “Private Lives of the Great, pero la sección más imitada y con más éxito fueron las “Impossible Interviews”, que contaron con varios intentos. Además de las imitaciones propiamente dichas, fueron muchas las publicaciones las que reprodujeron la obra de Covarrubias, como *Shidai Manhua* o *Lunyu banyuekan*. La influencia de Covarrubias es documentable y perceptible en artistas que, en su mayoría, estuvieron ligados a las revistas *Shanghai Manhua* y *Sindai Manhua*, especialmente en artistas como Ye Qianyu, Zhang Guangyu, Hu Kao, Wang Zimei o Ding Cong, aunque no todos la reconocieron ni la manifestaron en el mismo grado.

¹³⁶⁶ Además de los mencionados otros ejemplos son los restaurantes The Islander (Los Ángeles), Tropic Isle de (Culver), China Sails (Salem), The Outrigger (Jensen Beach), The Polynesian Deluxe Motel, varios locales Clark’s Islander, el Polynesian Village Restaurant (Chicago) y Copper Galley (Narrangasset Bay) o The Polynesian Deluxe Motel.

saberlo, malas copias de algunos elementos de Covarrubias; algunas versiones incluso llegaron a aparecer en la atracción *Walt Disney's Enchanted Tiki Room*. No obstante, también hubo libros que utilizaron estas copias, por lo que no debemos limitar la influencia de Covarrubias y sus representaciones de Oceanía a un ámbito lúdico-festivo.¹³⁶⁷ Así pues, la obra de Covarrubias –en especial, sus representaciones cartográficas de Oceanía– resulta fundamental para entender la configuración visual de la cultura *tiki* que se originó en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, constituyendo uno de los elementos definitorios y precursores de la cultura misma.

En definitiva, Covarrubias se convirtió en una decisiva, aunque a veces inesperada, influencia para muchos artistas de diferentes ámbitos geográficos, formativos y comerciales. Su obra fue, en ocasiones, copiada –muchas veces sin acreditar– por artistas comerciales de buena parte del planeta, mientras que en otros casos sirvió para inspiración temática de artistas educados de aquellas mismas zonas que representadas. Si bien en la mayoría de casos, el elemento a imitar fue una plástica global –especialmente, la caricaturística o la cartográfica–, también serían muy imitados algunos elementos iconográficos concretos, como las diferentes piezas de arte oceánico, las viviendas indonesias o los bailarines balineses.

Finalmente, también hemos analizado la dimensión más académica de Covarrubias, pues presentó una interesante faceta difusor de conocimientos e ideas, especialmente sobre las regiones de Bali, China y los llamados Mares del Sur, además de abordar su faceta como promotor de ideas panpacíficas y difusionistas. Así hemos podido ver cómo, a partir del campo de la creación artística, Covarrubias fue incursionando progresivamente en diferentes ámbitos relacionados con la ciencia y la difusión del conocimiento, como la docencia,¹³⁶⁸ la antropología, la etnografía, la arqueología, la museografía, la museología o, incluso, la propaganda política. A partir de sus viajes a Bali, Covarrubias fue demostrando un cada vez mayor interés por la antropología, que canalizó en varios libros escritos por el artista en los que combinó la escritura etnográfica con la investigación histórico-artística. Su acercamiento al mundo expositivo y curatorial le hizo, además, protagonista de varias exposiciones e iniciativas sumamente relevantes, al tiempo que se posicionó progresivamente como ideólogo y defensor de dos causas bien diferentes: la República Popular de China –para cuya defensa y reconocimiento ayudó a fundar la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular, primera asociación maoísta de México– y la civilización olmeca, cuya definición oficial ayudó a concebir gracias a sus investigaciones y colección.

Así pues, Covarrubias realizó importantes aportaciones al conocimiento en el ámbito de Asia-Pacífico, especialmente en cuanto a las regiones culturales de Bali, China y los Mares del Sur, ya fuera de manera individual o dentro de su idiosincrasia difusionista y panoceánica. Estas catalizaron en toda una serie de textos, conferencias, exposiciones, intercambios entre museos e incluso participación en actos políticos que se dilataron a lo largo de las décadas y que tendrían una profunda trascendencia.

Así pues, el libro *Island of Bali* es uno de los más unánimemente reconocidos, tanto en el campo artístico como en el científico y literario, además de haber sido un éxito comercial,

¹³⁶⁷ Entre ellos, podemos destacar *¿Tenía razón la Kon-tiki?* (1954), del barcelonés Manuel Bosch Barret, que incluía una copia sintetizada de un fragmento del mural dedicado a *Las formas de Arte*, o la portada del célebre *Aku-Aku, the Secret of Easter Island* (1958), de Thor Heyerdahl, que adaptaba la portada que en 1953 Covarrubias había realizado para la revista *The Lamp*.

¹³⁶⁸ Su vocación didáctica devino en el ofrecimiento de docencia que en la década de los 1940 le hicieron desde la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en donde que impartió varias asignaturas.

con más de 13.000 ejemplares vendidos en su primer año. Tras su publicación, algunos de los más importantes antropólogos y científicos del momento corrieron a elogiar las cualidades del libro, como George C. Valliant, Ralph Linton; en esta obra, Covarrubias realiza una verdadera enciclopedia sobre Bali, con una sobresaliente calidad académica, ya que, además del importantísimo trabajo de campo, logró reunir y utilizar una bibliografía académica imponente. Si bien durante este momento Covarrubias es todavía un “antropólogo romántico”, su aproximación a la Antropología de Covarrubias se irá refinando y redefiniendo progresivamente. Además, con esta obra Covarrubias realizó una notable aportación al campo de la Historia del Arte, en un momento en el que las artes “no Occidentales” estaban relegadas a los museos de Etnografía. Precisamente, esta maestría en el conocimiento del arte balinés haría que fuera el elegido para participar en el catálogo de una modesta pero importante exposición de “acuarelas balinesas” en 1937. En definitiva, podemos concluir que *Island of Bali, opera prima* de un antropólogo autodidacta, es una obra de importancia científica y estética difícilmente igualable, cuya particular combinación de texto, fotografías, esquemas e dibujos colocó a Covarrubias en una posición de autoridad intelectual que todavía hoy se le reconoce. Además, la influencia del libro trascendió los ámbitos estrictamente académicos, siendo a la vez causa y consecuencia de la pasión por Bali que se desarrollaría durante las décadas centrales del siglo XX.

En lo que se refiere a China, hemos podido ver, en primer lugar, cómo su interés por ella aumentó como consecuencia de su posicionamiento político a favor de este país durante la invasión japonesa (1937-1945) y, especialmente, durante la realización de las ilustraciones del libro *All Men Are Brothers* (1948), cuando Covarrubias se adentró en el estudio la Literatura, el Arte, la Historia e incluso la lengua de China. Este ferviente interés terminó de madurar durante la década de los 1950, coincidiendo con la progresiva politización de la faceta pública del artista, así como con su reasentamiento definitivo en México. En este apartado, hemos expuesto la profunda implicación que Miguel Covarrubias mantuvo para con el estudio y la difusión de la cultura y la política de China, especialmente durante sus últimos años, ya fuera en solitario¹³⁶⁹ o juntos a sus camaradas de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular, que ayudó a fundar junto a importantes intelectuales en 1953,¹³⁷⁰ y que aunaba aspiraciones culturales y diplomáticas.¹³⁷¹ El análisis de los documentos inéditos de la misma nos ha permitido

¹³⁶⁹ El 19 de agosto de 1955, en el Palacio de Bellas Artes, Covarrubias impartiría una conferencia magistral sobre la arquitectura en China dentro de un ciclo dedicado a la arquitectura en diferentes lugares del mundo organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes. El análisis de su texto –inédito–, y de los materiales preparativos, nos han permitido apreciar las habilidades de documentación, síntesis y capacidad didáctica del autor.

¹³⁷⁰ La Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular fue constituida el 9 de septiembre de 1953, en un acto celebrado en el local de la Casa de Michoacán. La mesa directiva inicial quedaría conformada por Covarrubias, Elí de Gortari, Xavier Guerrero, Paula Gómez Alonzo y Esther Chapa. También se estableció el Consejo Directivo Nacional (formado por Fernando Benítez, Ismael Cosío Villegas, Juan Manuel Elizondo, Eulalia Guzmán, Guillermo Haro, Heriberto Jara y Diego Rivera) y las diferentes comisiones: la Comisión de Organización (formada por Mireya Huerta, Alberto Loera, Edelmiro Maldonado, Vicente Mendoza, Felipe Sánchez Acevedo, Lázaro Rubio Félix y Rafael López Malo), la Comisión de Publicaciones (Fernando Benítez, Ernesto Álvarez Nolasco, Antonio Rodríguez, Ángel Bassols Batalla, Armando Rodríguez, Guillermo Haro, Luis Rivera Terrazas y Paula Gómez Alonzo) y la Comisión de Arte (formada por Clara Porset, Manuel Álvarez Bravo, Alberto Beltrán, Raúl Cacho, Raúl Cosío Villegas, Olga Costa y Enrique Yáñez). Muchos de los nombres mencionados corresponden a algunos de los más importantes intelectuales mexicanos del momento, lo que demuestra que la Nueva China era un asunto recurrente y de gran interés entre la izquierda mexicana.

¹³⁷¹ Los objetivos de la SMACP quedaron plenamente definidos con la publicación de su primer boletín oficial, publicado en junio de 1954, consistían en estrechar la amistad entre mexicanos y chinos mediante

conocer con detalle las actividades de investigación y difusión que desde esta se realizaban,¹³⁷² así como el plantel de personajes que se integraron en las mismas y que apoyaron la causa maoísta en México.¹³⁷³ Esta pionera y apasionada iniciativa particular llevó a cabo audaces actos de difusión cultural, dotados de un visible contenido político: se dieron charlas y conferencias, se proyectaron películas chinas por primera vez en México, se realizaron ballets y danzas tradicionales y se escribieron y tradujeron numerosos textos –entre los que se incluyen artículos de investigación–; otros proyectos, como la creación de una gran biblioteca especializada en China, se acabarían suspendiendo por falta de fondos.¹³⁷⁴ Así pues, la labor de la SMACP fue tan importante como complicada, pues, aunque desde un primer momento recibieron la aprobación y la colaboración del gobierno de la República Popular China, no solo no contaron con ayuda económica, sino que tuvieron que afrontar la creciente represión de libertades¹³⁷⁵ y hacer frente a la sinofobia imperante en la sociedad mexicana, que en las décadas anteriores había vivido un fuerte movimiento anti-chino.

En cuanto a las aportaciones de Covarrubias sobre los llamados Mares del Sur, estas se localizan tanto en una influyente cartografía didáctica como en importantes aportaciones en el campo de los museos y exposiciones. En este ámbito, debemos mencionar la poco reconocida participación en la que fue la más importante de las exposiciones sobre el arte de Oceanía, *Arts of the South Seas* (1946);¹³⁷⁶ más adelante, Covarrubias fue el

el intercambio cultural, popularizar en México el conocimiento sobre China y hacer llegar a China el conocimiento acerca de México, y trabajar por la inclusión de la República Popular China en la Organización de las Naciones Unidas, además de por el establecimiento de relaciones diplomáticas y comerciales entre México y la República Popular China

¹³⁷² Las actividades de la SMACP aunaban actos de difusión cultural con reivindicaciones políticas, configurándose tanto en actos públicos como en publicaciones escritas; también se promocionaban y realizaban actividades afines por parte de sus miembros y colaboradores. La mayoría de los actos públicos combinaban varias actividades, y eran celebrados en fechas señaladas. Estos tendrían como sede dos ubicaciones principales: el Sindicato de Obreros Progresistas “El Ángel” –para la primera el que Covarrubias pintaría un retrato del Presidente Mao Tse-Tung– y la Casa de Michoacán.

¹³⁷³ Además del propio Covarrubias y de la directiva conjunta con Xavier Guerrero, Eli de Gortari y Paula Gomez Alonso, fueron personajes recurrentes en las actividades de la sociedad Fernando Benítez, Ismael Cosío Villegas, Mireya Huerta, Heriberto Jara, Guillermo Haro, Rafael López Malo, Clara Porset, Felipe Sánchez Acevedo y Rocío Sagaón. Entre los menos recurrentes, destacan también Leslie de Zelaya, Diego Rivera, Manuel Álvarez Bravo, Vicente Lombardo Toledano, Juan Manuel Elizondo, Máximo de León Garza o Edelmiro Maldonado Leal, Ángel Bassols Batalla, Eulalia Guzmán, Marco Boris Rosen, Nicolás Guillén, Alberto Loera, Raúl Cacho, Guillermo Arriaga, Antonio de la Torre y Rosalío Ortega. Estos colaboradores habituales pueden enmarcarse dentro de unos perfiles determinados: la mayoría practicaban profesiones liberales (artistas, periodistas y escritores, filósofos e historiadores, médicos y científicos, arquitectos e ingenieros, abogados, docentes...) o eran importantes líderes sindicales y obreros.

¹³⁷⁴ Los miembros de la SMACP, especialmente Covarrubias, establecieron contacto con los responsables de publicaciones en China, tanto para dar noticia de la fundación de la sociedad como para establecer suscripciones a las publicaciones oficiales, como las noticias de la Xinhua News Agency, las revistas *China Reconstructs* (de la que también se consiguió la edición en español), *People's China*, *China Pictorial*, *Chinese Literature* y *Acta Scientia Sinica* –sancionadas por el gobierno central– o una buena cantidad de libros.

¹³⁷⁵ Desde 1964 el gobierno mexicano consideraría el maoísmo como un movimiento peligroso, y se produjeron detenciones y censuraron obras. A partir de ese momento, otros eventos violentos y represivos, como la misma Revolución Cultural (1967) o la Matanza de la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco (1968), impidieron un apropiado desarrollo de las relaciones culturales y diplomáticas con la República Popular China. No obstante, México reconoció en 1972 a la República Popular de China como estado soberano, reanudándose entonces las relaciones diplomáticas entre ambos países. A partir de este momento, China iría adoptando cada vez una mayor presencia diplomática e intelectual en México, así como una mayor relevancia a nivel académico y educativo, con presencia en museos y centros de estudio.

¹³⁷⁶ Tras participar en varias exposiciones relevantes, Covarrubias colaboró en la trascendental exposición “Arts of the South Seas”, celebrada en el Museum of Modern Art de Nueva York entre abril y mayo de

artífice de un notorio intercambio de piezas artísticas y etnográficas entre el Museo Field de Chicago y el Museo Nacional de Antropología de México (1948-1952),¹³⁷⁷ a partir del cual se formaría la primera colección importante de piezas de Oceanía en México, y, por último, a partir de una selección de estas mismas piezas, Covarrubias organizaría la Sala de los Mares del Sur (1954-2014) en el Museo Nacional de Antropología, el primero de sus espacios de exposición permanentes dedicado a Artes de fuera de Mesoamérica, y que fue una iniciativa única y pionera en Latinoamérica.¹³⁷⁸ Además, para presentar estas piezas al público, Covarrubias escribiría varios textos sobre el arte de Oceanía.

Si bien las aportaciones de Covarrubias al ámbito científico relativo a las artes de Oceanía fueron, aunque pioneras en su momento y localización, limitadas y acotadas en el tiempo, la sistematización de las artes que realizó en sus mapas, pinturas e ilustraciones, así como sus coloridas y minuciosas representaciones artísticas son, todavía hoy, un punto de referencia en los estudios sobre los Mares del Sur, tanto dentro de la literatura científica como en un nivel más divulgativo.

En definitiva, Covarrubias desarrollaría su faceta de difusor cultural tanto desde el ámbito divulgativo (por ejemplo, con la SMACP) como desde el ámbito científico escrito y museístico; además, esto nos permite comprender su evolución ideológica durante estos

1946 y comisariada por René d'Harnoncourt, Ralph Linton y Paul S. Wingert, con la colaboración de Covarrubias y Charles P. Mountford, que constituyó la primera gran exposición dedicada al arte de Oceanía de Estados Unidos. Además de participar en catálogo con una serie de ilustraciones, es más que probable que Covarrubias participase directamente en la selección, debido a su buen conocimiento de las piezas, e, indudablemente, tomó también parte en el montaje de la exposición. De hecho, se conserva una serie de fotografías de las piezas están acompañadas de todo tipo de indicaciones, así como muchos bocetos de piezas que fueron incluidas en la exposición, realizados en un lenguaje muy realista y casi arqueológico. Para acompañar la realización de esta exposición Covarrubias escribió un artículo profusamente ilustrado sobre la misma para la revista *Vogue*, en la que explicaban unas nociones sobre el arte de las diferentes regiones de Oceanía.

¹³⁷⁷ Entre 1948 y 1952, Miguel Covarrubias y Daniel Rubín de la Borbolla organizaron un enorme canje de piezas arqueológicas y etnográficas entre el Museo Nacional de Antropología de México y el Museo Field de Chicago, que sería producto de largas y arduas negociaciones, y resultó especialmente polémico en México, levantando muchas voces en su contra. En el mismo, se intercambiaron 676 objetos del Museo Field (procedentes de Alaska, el noroeste y el sur de los Estados Unidos y los Mares del Sur) a cambio de 1126 objetos mexicanos procedentes del acervo del Museo Nacional de Antropología. En enero de 1952, el Museo Nacional de Antropología recibiría 214 objetos procedentes de Oceanía – casi todos originarios de Melanesia–, que en su mayoría eran ornamentos y objetos de uso personal, esculturas o elementos arquitectónicos, objetos ceremoniales y de danza, armas y herramientas o utensilios domésticos o relacionados con la navegación. Este intercambio formó primera colección institucional de arte y cultura material de Oceanía en México, y fue el resultado de la combinación de las ansiedades panoceánicas y difusionistas de Covarrubias con el deseo de Rubín de la Borbolla de internacionalizar los museos y colecciones de México.

¹³⁷⁸ A partir del intercambio con el Museo Field, entre 1952 y 1954, el Museo Nacional de Antropología de México pudo organizar y presentar la primera de sus salas dedicada al arte de fuera de Mesoamérica; en ella se presentaron algunas de las piezas obtenidas mediante el canje, pero también otras más recientemente adquiridas a particulares. La selección de las piezas se debió a Covarrubias y a Rubín de la Borbolla, mientras que la museografía fue obra de los museógrafos Mario Vázquez y María Teresa Dávalos; la instalación de la sala se debió a Rosario Camargo, que actuó bajo la dirección de Covarrubias. Gracias a la breve guía, conocemos algunas de las piezas que estuvieron expuestas, procedentes de Nueva Irlanda, Nueva Bretaña, Nueva Guinea, Micronesia, las Islas del Almirantazgo, las Islas Salomón, Nuevas Hébridas, Nueva Caledonia y Nueva Zelanda. Tras separarse el acervo mesoamericano para ser trasladado al nuevo Museo Nacional de Antropología, la sala fue reformada y cambió su nombre, hasta que en la década de los 1970 hubo de desmontarse, quedando en bodega hasta inicios de 1983, cuando se inauguró una nueva versión; finalmente, fue desmontada en 2014, terminando así con un proyecto que fue pionero en Latinoamérica, y en buena parte del mundo, y que de manera inclusiva trató de dar visibilidad a formas estéticas distintas.

momentos, y entender cómo esta afecta a sus visiones y realizaciones sobre Asia-Pacífico. Así pues, durante las últimas décadas de su vida, eclosionó el interés de Covarrubias por las postulaciones panpacíficas y difusionistas, que manifestaría a partir de representaciones gráficas, elecciones docentes¹³⁷⁹ y museográficas y, especialmente, a partir de la escritura e ilustración de su libro *The Eagle, the jaguar and the serpent* (1954), el primero de una serie de ensayos sobre el arte nativo de América que ratificaría su posición como antropólogo.¹³⁸⁰

Durante los años finales de su vida, Covarrubias fue considerado como un profesional serio de campos tan diversos como la Museografía, la Etnografía, la docencia y, sobre todo, la Antropología. Tras sus primeras incursiones en Bali, que demuestran tanto sus inquietudes culturales como políticas y a partir de las cuales comienza a adoptar un riguroso método de trabajo y de documentación científica y plenamente erudito, Covarrubias va logrando, progresivamente, un mayor rigor académico, y con ello, un mayor reconocimiento profesional. Seguramente, esto puede explicarse porque su vuelta a México coincide con el comienzo de la influencia ideológica de la antropología estadounidense en el ámbito científico mexicano, que comienza a rechazar las posiciones vasconcelistas y se decanta por nuevos modelos –Boas, Linton–, a los que Covarrubias está habituado y en cuyos lenguajes y presupuestos de desenvuelve con solvencia.

Así pues, la variedad y calidad de su obra sobre Asia-Pacífico, aun constituyendo únicamente una parte acotada de una inmensa producción, logró que esta permeara en contextos geográficos, sociológicos y autorales completamente diferentes, tanto a nivel académico como popular. Lo mismo puede decirse de sus aportaciones al mundo del conocimiento científico y de la divulgación de ideas y contenidos, llevada a cabo desde una perspectiva interdisciplinar y a partir de formatos tan diversos como la palabra escrita, el dibujo, la danza, la docencia, la traducción, la museografía o las conmemoraciones de actos políticos. Su influencia trascendencia sobrepasaron por mucho, la de muchos otros artistas e ideólogos contemporáneos, pues incursionó en muchos y muy variados campos disciplinares a partir de registros y formatos diversos –nivel científico vs. divulgativo, imagen vs. texto escrito– que no era capaz de concebir de forma separada. Sus aportaciones científicas y académicas trascendieron habitualmente estas esferas, ya que

¹³⁷⁹ Entre las asignaturas que Covarrubias impartió en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, figura una dedicada a las Artes Primitivas del Mundo. A pesar de que no se conoce su temario exacto, sí se conserva una gran cantidad de bocetos, apuntes, esquemas inéditos y documentos de Covarrubias sobre regiones como el Tíbet, Kafiristán, Filipinas, Hokkaido, el Valle del Indo, el centro y el norte de la Unión Soviética, el Próximo Oriente Antiguo, China, Borneo, las Islas Menores de la Sonda u Oceanía. Además, hemos analizado el texto –inédito– inaugural de la asignatura, y hemos localizado un temario de la misma –aunque no sabemos si llegó a utilizarse–, en el que figura un listado de artes de diferentes partes del mundo organizadas por regiones. que formarían o bien el temario de la asignatura o un índice tentativo de alguna futura publicación. De las quince secciones planificadas, ocho corresponden a Asia y Oceanía: así, existe un tema sobre la China arcaica, otro sobre el Sudeste Asiático, otro sobre el norte de Asia, otros sobre Indonesia, otro a Australia, otro a la Melanesia y Papúa y un último a la Polinesia.

¹³⁸⁰ En este libro, Covarrubias se aleja del lenguaje íntimo y anecdótico que había utilizado en sus libros anteriores, para abordar las artes indígenas de Alaska, Estados Unidos y Canadá. A modo de introducción, Covarrubias incluye un capítulo en el que expone, acompañadas de su particular visión, las diferentes teorías sobre el poblamiento de América, explicando pormenorizadamente aquellas que le son más afines –caso de Rivet, Heine-Geldern y Gladwin–. Acompaña esta explicación con una gran cantidad de ilustraciones sobre objetos artísticos y arqueológicos de diferentes lugares de Asia, América y las islas del Pacífico, que coloca creando analogías a partir de motivos y/o formatos similares que aparecen en lugares distantes. A pesar de versar sobre Norteamérica, esta obra sirve a Covarrubias para verter buena parte del saber acumulado sobre las artes aborígenes de diferentes lugares de Asia-Pacífico.

gran mayoría de las veces su destinatario no era meramente una clase intelectual, sino un gran público formado por personas de toda clase y origen intelectual y económico.

Finalmente, la investigación llevada a cabo a lo largo de nuestra tesis doctoral, y puesta por escrito en el texto que aquí hemos presentado, nos ha permitido comprobar, conocer y demostrar toda una serie de importantes nociones sobre la vida y la obra de Miguel Covarrubias, aplicando una perspectiva y unos métodos de investigación y análisis eminentemente histórico-artísticos. Así, hemos podido ver cómo, además de incansable viajero y coleccionista, fue también un prolífico creador sumamente influyente, tanto en el ámbito plástico como en el intelectual, afectando a ámbitos tan diversos como la caricatura, la pintura, la ilustración de libros, la cartografía, la etnografía, la antropología, la museografía, la sinología, los estudios balineses, la publicidad, la moda o la gestión cultural. Estudiar la figura de Covarrubias desde la perspectiva del artista polifacético nos ha permitido cuantificar y valorar su enorme trascendencia en las artes y la cultura, especialmente en México y Estados Unidos. Precisamente, la realización de determinado tipo de obras y acciones – que conllevaron un consecuente su impacto–, así como el selecto e importante círculo social del personajes, nos han permitido situar a Covarrubias como una figura clave para entender movimientos socioculturales y artísticos del momento tan relevantes como el Primitivismo, el Orientalismo, o, incluso, para comprender el paso de la antropología, etnografía y museografía tradicional a la moderna, tanto en el ámbito mexicano como en el estadounidense, y, por extensión, global. Así pues, este estudio nos ha permitido situar la poco conocida figura de Covarrubias en una posición más apropiada, no solo dentro de la Historia del Arte mexicano, sino como parte de la historia y la historiografía de los *area studies* y *oriental studies* americanos, logrando así significar la enorme trascendencia e influencia de Miguel Covarrubias en un contexto global, haciendo de él un personaje de carácter universal.

Miguel Covarrubias Duclaud fue un personaje sobre el que todavía queda mucho por investigar y escribir, especialmente en un contexto inter y transnacional. No obstante, esperamos que la presente tesis doctoral haya podido cumplir con los objetivos inicialmente propuestos, y que de la misma puedan surgir toda una serie de líneas de investigación que contribuyan al estudio, al conocimiento y al reconocimiento de esta importantísima figura.

7. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE OBRAS PUBLICADAS DE COVARRUBIAS RELATIVAS AL ÁREA DE ASIA-PACÍFICO

- 1926** • Glenn, Isa, *Heat*, Nueva York, A.A. Knopf, 1926. Ilustrado.
- 1927** • “Personages of Paris. A Few of the Fancy Foreigners Who Scintillate in the “Ville Lumière”, *Vanity Fair*, noviembre de 1927, p. 36. Ilustrado.
- 1928** • “The Theatre Reviewed by Hearsay. Impressions of the Season by an Artist Who Never Left his Studio”, *Vanity Fair*, mayo de 1928. Ilustrado.
- “A Step-son of Mother India’s Aunt Answers”, *Vanity Fair*, agosto de 1928, pp. 67, 85, 93-94-96. Ilustrado.
- “Roads to Redemption. A Few Well-Known Reformers and their Contrasting Methods.”, *Vanity Fair*, octubre de 1928, p. 60. Ilustrado.
- Steel, Byron. *Java-Java*. Nueva York, A. A. Knopf, 1928. Ilustrado.
- 1929** • “On the peaks of Montparnasse. Poets, painters and plain people of the Artistic Quarter of Paris”, *Vanity Fair*, abril de 1929, p. 79. Ilustrado.
- “One of Those Famous World Cruises. An Assortment of Tourist Types to Which a Venturesome Voyager is Always Exposed”, *Vanity Fair*, mayo 1929, p. 83. Ilustrado.
- 1931** • Trego, Charles T., “The red, white and blue peril”, *Vanity Fair*, marzo de 1931, pp. 52-53. Ilustrado.
- “Imaginary interviews –no. 1. Aimée Semple McPherson vs. Mahatma (Stick) Gandhi.”, *Vanity Fair*, diciembre de 1931, p. 56. Ilustrado.
- Chadourne, Marc. *Chine*. París, Plon, 1931. Ilustrado.
- 1932** • Morand, Paul, “Bali, or paradise regained”, *Vanity Fair*, mayo de 1932, pp. 40-41. Ilustrado.
- Chadourne, Marc. *China*. Nueva York, Covici-Friede, 1932. Ilustrado.
- 1933** • “President Roosevelt’s Inauguration”, *Vanity Fair*, marzo de 1933, pp. 20-21. Ilustrado.
- “Guide to Lotus-Eaters”, *Vogue*, 15 de octubre de 1933, pp. 54-55, 94, 102. Ilustrado.
- Zaw, Sinmay, “Kefoloupisi”, *Shiritan*, 20 de octubre de 1933. Ilustrado.
- 1935** • Melville, Herman, *Typee a Romance of the South Seas*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1935. Ilustrado.
- 1936** • “The Theatre in Bali”, *Theatre Arts Monthly*, vol. 20, n° 8, Agosto de 1936.
- 1937** • Covarrubias, Miguel, “Everyday Life in Bali”, *Asia*, abril de 1937, pp. 254-259. Escrito.
- Covarrubias, Miguel, “Good Food of Bali”, *Asia*, mayo de 1937, pp. 334-339. Escrito.
- Covarrubias, Miguel, “Birth to Marriage in Bali”, *Asia*, junio de 1937, pp. 414-419. Escrito.
- Covarrubias, Miguel, “Festival of Death: Balinese Cremation Ceremonies”, *Asia*, julio de 1937, pp. 518-521.
- Lin, Yutang. “A Chinawoman’s Chance”, *Vogue*, 1 de julio de 1937, pp. 42-43, 83. Ilustrado.

- Covarrubias, Miguel, “Balinese Art”, *Asia*, agosto de 1937, pp. 578-583. Escrito.
 - Covarrubias, Miguel, “Must Bali Be Spoiled?”, *Asia*, septiembre de 1937, pp. 649-653. Escrito.
 - “Mexican Covarrubias in Dutch Bali”, *Life*, 27 de septiembre de 1937, pp. 46-51. Ilustrado.
 - Covarrubias Miguel, *Island of Bali*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1937. Escrito e ilustrado.¹³⁸¹
 - Gervais, Albert. *Madame Flowery Sentiment*. Nueva York, Covici-Friede, 1937. Ilustrado.
- 1940**
- Dixon, Harry Vernor. “Bali Love Song”, *The American Magazine*, abril de 1940, pp.41-43. Ilustrado.
 - Covarrubias, Miguel. *Pageant of the Pacific*. San Francisco, Pacific House, 1940. Escrito e ilustrado.
- 1942**
- “The Japanese. Their god-emperor medievalism must be destroyed”, *Fortune*, vol. 26, n° 2, febrero de 1942, s.p. Ilustrado.
 - “People and Ideas: The United Nations”, *Vogue*, 1 de mayo de 1942, pp. 56- 59. Ilustrado.
 - Makhali-Phal, *The young concubine: a romance of Indo-China*, Random House, Nueva York, 1942. Ilustrado.
- 1943**
- Bulosan, Carlos. "Father Goes to Church" *Town and Country*, n° 48, septiembre de 1943, pp. 99, 122. Ilustrado.
- 1944**
- “The Guilty (General Masaharu Homma). Profile of Axis Terrorist No. 50”, *Collier's*, 22 de julio de 1944, p. 60. Ilustrado.
 - “The Guilty (*Hirohito*). Profile of Axis Terrorist No. 51”, *Collier's*, 29 de julio de 1944, p. 29. Ilustrado.
 - “The Guilty (Subhas Chandra Bose)”, *Collier's*, 30 de septiembre de 1944, s.p. Ilustrado.
- 1946**
- Covarrubias, Miguel. “Art of the South Seas: Millions of Americans saw the Pacific islands—now the Pacific arts are in the great show at the Museum of Modern Art”, *Vogue*, vol. 107.3, 1 de febrero de 1946, pp. 128 – 131, 186, 188, 190. Escrito e ilustrado.
 - Linton, Ralph, Wingert, Paul S. y D' Harnoncourt, René. *Arts of the South Seas*. Nueva York, The Museum Of Modern Art, 1946. Ilustrado.
- 1948**
- Shi, Na'ian. *All Men are Brothers*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1948. Ilustrado.
 - Shi, Na'ian. *All Men are Brothers*. Nueva York, The Heritage Press, 1948. Ilustrado.

¹³⁸¹ Otras ediciones citadas son: Covarrubias, Miguel ミーゲル・カヴァラビラス 著, Shinmei Kiyo y Masao Sudo (trad.) 新明希予, 首藤政雄 共訳. Baritô バリ島. Tokio, Sangyoukeizaisha 産業経済社, 1943; Covarrubias, Miguel. *Island of Bali*. Singapur, Periplus Editions, 2010; Covarrubias, Miguel. *La Isla de Bali*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2012; Covarrubias, Miguel. *Pulau Bali: Temuan Yang Menakjubkan*. Denpasar, Udayana University Press, 2014.

- 1949** • “The Trust Territory. It's 2,134 islands form a new U.S. domain in the Pacific”, *Life*, 25 de abril de 1949, pp. 96 -110. Ilustrado.
- 1953** • “Oil and the Faraway islands”, *The Lamp*, junio de 1953, pp.18-21. Ilustrado.
- 1954** • Covarrubias, Miguel. "Chi Pai Shi, distinguido artista del pueblo", *Artes de México*, n° 2, 1954. pp. 59-65. Traducido.
- Covarrubias, Miguel. “El Arte de los Mares del Sur”, *Artes de México*, n° 4, 1954, pp. 57-76. Escrito.
- Covarrubias, Miguel. “De la Educación y la Cultura en la Nueva China”, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular*, n° 1, junio de 1954. Escrito.
- Covarrubias, Miguel. *The Eagle, the Jaguar, and the Serpent: Indian Art of the Americas: North America: Alaska, Canada, the United States*. Nueva York, Alfred Knopf, 1954. Escrito e ilustrado.¹³⁸²
- 1958** • Mao Tse-tung. *Estudios Filosóficos*. México D.F., Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular, 1958. Traducido.¹³⁸³

¹³⁸² Otra edición citada es Covarrubias, Miguel. *El águila, el jaguar y la serpiente: Arte Indígena Americano, América del Norte: Alaska, Canadá, Los Estados Unidos*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.

¹³⁸³ Traducción conjunta de Miguel Covarrubias, Paula Gómez Alonzo, Elí de Gortari y Juan Vicens.

8. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

- Abelleira, A., “Reúnen por primera vez la obra integral de Covarrubias” (1ª parte), *La Jornada*, 10 de febrero de 1987.
- Ably, Jean. *Tahiti: aller et retour*. París, Baudiniere, 1929.
- *About India*. Nueva Delhi, Ministry of Information and Broadcasting Old Secretariat, 1949.
- Adams, K. M., *Art As Politics: Re-crafting Identities, Tourism, and Power in Tana Toraja, Indonesia*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006.
- Adamson, Hans C., “The Liveliest and the Most Alluring Account of Bali”, *The New York Times*, 28 de noviembre de 1937.
- Adriana y Carpenter, Bruce W., *Miguel Covarrubias: sketches: Bali – Shanghai*. Yakarta, Red & White Publishing with Island Arts, 2012.
- *Agriculture in new China*. Pekín, Foreign Press, 1953.
- Aguilar Zinser, C., “Miguel Covarrubias: la maravilla del lápiz”, *Excélsior*, 16 de enero de 1971.
- Alcalá, Pedro de. *Arte para ligerame[n]te saber la le[n]gua arauiga*. Nueva York, Hispanic Society of America, 1928; Field, Henry. *The Field Museum-Oxford University expedition to Kish, Mesopotamia 1923-1*. Chicago: Field Museum of Natural History, 1929.
- Alcubierre Moya, Beatriz y Bazán Bonfil, Rodrigo. “Lecturas clásicas para niños. Contexto histórico y cánón literario”, *Sociocriticism*, vol. 23, núm. 1 y 2, 2008, pp. 159-167.
- Alí, B., “La obra del Chamaco en Nueva York”, *El Universal Ilustrado*, 6 de junio de 1925.
- Anaya Dávila Garibi, Graciela, y de María y Campos, Alfonso, *Covarrubias: esplendor del Pacífico*. México D.F., CONACULTA, 2006.
- Archey, Gilbert, “Arts of the South Seas. By Ralph Linton and Paul S. Wingert, in collaboration with Rene d'Harnoncourt”, *Pacific Affairs*, vol. 20, n° 1, marzo de 1947, pp. 97-99
- Archey, Gilbert. “Māori Carving Patterns”, *Journal of the Polynesian Society*, vol. 45, n° II, 1936.
- Arimbawa, I. Made Gede. “Exploitation of Bali Traditional Symbols on Today's Design”, *Cultura: International Journal of Philosophy of Culture & Axiology*, vol. 8, n°2, 2011, pp. 213-214.
- *Art Oceanien; Art Africain; Art Americain; Asie et Malaisie*. París, Chez M.A. Portier, 1929.
- *Artists of Bali. Exhibition Catalogue*. Nueva York, McDonald Gallery, 1938.
- Atamoros, N., “¿Dónde están 975 piezas arqueológicas?”, *Excélsior*, 23 de julio de 1969.
- Atkins, Gary. *Imagining gay paradise: Bali, Bangkok, and cyber-Singapore*. Hong Kong, Hong Kong University Press, 2012, pp. 108-109.
- Atkinson, Brooks, *The Cingalese Prince*. Garden City, Doubleday, Doran and Company, 1934.
- Austen, Kay. “New Cruise Clothes Inspired by Glamour of Bali”, *New York World-Telegram*, jueves 30 de diciembre de 1937.

- Ayala Canseco, Eva María (coord.). *Homenaje nacional, Miguel Covarrubias: cuatro miradas = National homage, Miguel Covarrubias: four visions*. México D.F., Editorial RM, CONACULTA y Museo Soumaya, 2005.
- Azuela de la Cueva, Alicia, "Peace by Revolution: Una Aproximación Léxico-Visual Al México Revolucionario", *Historia Mexicana*, n° 56, vol. 4, 2007, pp. 1263-1307.
- Baker, Nina Brown. *Sun Yat-sen*. Nueva York Vanguard Press, 1946.
- Balmori, Santos. *Miguel Covarrubias: dibujos y pinturas*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Dirección de Difusión Cultural y Coordinación de Artes Plásticas, 1981.
- Barajas Guzmán, Getsemaní. "El fotomontaje de propaganda política en la Revista Futuro (1933-1946)", Tesis de Licenciatura de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Barandica, Luis Abraham, *De viajeros y propaganda. Latinoamérica y la China Popular. Primeras impresiones de militantes, periodistas y políticos*. México D.F., Palabra de Clío, 2013.
- Barclay-Kerr, Hoturoa. 'Waka – canoes - Waka equipment', *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*. Sitio en línea, disponible en: <http://www.TeAra.govt.nz/en/waka-canoes/page-7> [último acceso el 07/11/2016]
- Batchelor, John. *The Ainu and Their Folk-Lore*. Londres, Religious Tract Society, 1901.
- Bejarano, J.M., "México vale más por Miguel Covarrubias", *Letras de México*, n° 22, 1 de enero de 1938.
- Belkin, A., "Víctimas de nuestra amnesia", *UnomásUno*, 5 de septiembre de 1982.
- Benítez Muro, José G. y Montelongo, Julieta. *¡Viva Miguelito! Los mundos del Chamaco Covarrubias*. México D.F., CONACULTA, 2001.
- Bennedict, Ruth. "Earthly Paradise", *The New Republic*, 8 de diciembre de 1937, p. 139.
- Berlo, J. C. y Wilson, L. A., *Arts of Africa, Oceania, and the Americas: Selected Readings*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1993, pp. 296 y ss.
- Berns, Marla C., World Arts, *Local Lives: The Collections of the Fowler Museum at UCLA*. Los Ángeles, Fowler Museum, 2014.
- Best-Maugard, Adolfo. *Metodo de Dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del Arte Mexicano*. Mexico D.F., Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, 1923.
- Bevan, Paul Graham. "Manhua artists in Shanghai 1926-1938: from art-for-art's-sake to wartime propaganda", Tesis Doctoral del SOAS, University of London, 2013.
- Bevan, Paul Graham. *A modern miscellany: Shanghai cartoon artists, Shao Xunmei's circle and the travels of Jack Chen, 1926-1938*. Leiden, Brill, 2016.
- Bevan, Paul, "The cartoonist Hu Kao and Shanghai Modeng", *Polyvocia - The SOAS Journal of Graduate Research*, n° 2, marzo de 2010, pp. 64-70.
- Bishop, Maria Brown. *Hawaiian life: of the Pre-European period*. Salem, Peabody Museum, 1940.
- Black, Susan. *The First Fifty Years, 1926-1976*. Chicago, Container Corporation of America, 1976.
- Bogoras, Waldemar. *Apercu sur l'ethnographie des Tchouktches d'après les collections de N.L. Gondatti du Musée ethnographique de l'Académie impériale des sciences de St.-Petersbourg*. San Petersburgo, J. Glasounof, 1901.
- *Boletín de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, 1947, pp. *Boletín de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular*, n° 1, junio de 1954.

- Bontekoe, Willem Ysbrantsz. *Memorable description of the East Indian voyage, 1618-25*. Nueva York, Robert M. McBride & Company, 1929.
- Bosch Barret, Manuel, *¿Tenía razón La kon-Tiki?*. Barcelona, Ediciones G.P., 1954.
- Botton Beja, Flora. “La persecución de los chinos en México”, *Estudios de Asia y África*, vol. XLIII, nº 2, mayo-agosto de 2008, pp. 477-486.
- Bretal, Máximo, “Cinco minutos con el chamaco Covarrubias”, *Revista de revistas: El semanario nacional*, nº1144, abril de 1932.
- Buck, Pearl S. “Asia Book- self”, *Asia*, enero de 1938, p. 66.
- Buck, Pearl S. “Review of Island of Bali”, *Asia*, enero de 1938.
- Buck, Pearl S., “The Chinese Novel” en V.V. A.A. *Nobel Lectures, Literature 1901-1967*. Ámsterdam, Elsevier Publishing Company, 1969.
- Buck, Pearl S. *The Good Earth*. Nueva York, The World Publishing Comp, 1931.
- Bueno, Daniel. “Miguel Covarrubias e Andrés Guevara: a influência do cubismo na ilustração editorial do início do século XX”, *Anuário de Literatura*, vol. 19, nº 1, 2014, pp. 175-187.
- Bulosan, Carlos. "Gift of my father", *The New Yorker*, 23 de octubre de 1943, pp. 66 et al.
- Bulosan, Carlos. "Marriage of my father", *The New Yorker*, 24 de septiembre de 1943, pp. 40 et al.
- Bulosan, Carlos. "My Father Goes to Court", *The New Yorker*, 13 de noviembre de 1943, pp. 47 et al.
- Bulosan, Carlos. "The Laughter of my father", *The New Yorker*, 19 de diciembre de 1942, pp. 24 et al.
- Bulosan, Carlos. *The Laughter of my father*. Nueva York, Harcourt, 1944.
- Bushell, Stephen W. *Chinese art*. Londres, Wyman and Sons, 1905.
- Buxton, Leonard H. D. *The Peoples of Asia*. Londres, K. Paul, Trench, Trubner, 1925.
- Caballero Puck, “Miguel Covarrubias y sus caricaturas neoyorkinas”, *El Universal Ilustrado*, 21 de febrero de 1924.
- Cabrera, Enrique. “Las cosas claras en el Problema de Formosa”, *Boletín de la Sociedad de Amistad con China Popular*, sin fecha.
- Cadena, M., “Miguel Covarrubias, el Chamaco”, *Revista de Revistas*, 24 de febrero de 1957.
- Campbell, Siobhan. “Craft and the archive: Museum collections and memory in a Balinese village”, *Craft•Material•MeMory*, vol. 6, 2014, pp. 183 y siguientes.
- Cárdenas, G., “Veinte ensayos de arte mexicano”, *Revista de la ENAP*, año I, nº 1, octubre de 1984.
- Cardoza, P. “Miguel Covarrubias (El de la danza)”, *UnomásUno*, 28 de febrero de 1987.
- Carpenter, Bruce W. *W.o.j. Nieuwenkamp: First European Artist in Bali*. Abcoude: Uniepers, 1997.
- Carter, Dagny. *Four Thousand Years of China's Art*. Nueva York, Ronald Press Co, 1951.
- Caso, Alfonso, “El mapa de Covarrubias”, *El Universal*, 25 de mayo de 1957.
- Cedraschi, Rafaella. “Hilando la memoria. La colección de Oceanía en el Museo Nacional de las Culturas” en Mondragón, Carlos (ed.), *Moana: culturas de las islas del Pacífico*. México D.F., INAH, 2010. pp. 101-108.
- Chadourne, Marc, *La Cina oggi*. Milán, V. Bompiani, 1932.

- Chao Romero, Robert, *The Chinese in Mexico, 1882-1940*. Tucson, University of Arizona Press, 2011.
- Chaves, José Ricardo, “La Bhagavad Gita según San Madero.”, *Mexicana*, 2012, v. 23, n°1, p. 76 et ss.
- Chegaray, Jaques. *Bonheur à Bali, île des tabous*. París. Amiot Dumont, 1953.
- *Chinese Folk Art: Paper Cuts*. Pekín, Central Art College, 1952.
- *Chinese frescos of northern sung*. Nueva York, C. T. Loo, 1949.
- Cocteau, Jean. “Food por the Gods” en Gocher, Jill. *Secret Bali: Behind the Tourist Facade*. Kuta, Now! Bali Publications, 2012, p. 81.
- Collier, Donald. “My Life with Exhibits at the Field Museum, 1941-1976” en Nash, Stephen E. y Feinman, Gary M. (eds.), *Curators, Collections, and Contexts: Anthropology at the Field Museum, 1893-2002*. Chicago, Fieldiana, 2003, p. 209.
- Comisarenco, Mirkin D. *Codo a Codo: Parejas de artistas en México*. México D.F., Universidad Iberoamericana, 2013.
- Contreras, Carlos, y Dahlhaus, Dolores, *Miguel Covarrubias en México y San Francisco*. México, Instituto Nacional De Arqueología e Historia y Museo Nacional de Antropología, 2007.
- Cook, James, *A voyage towards the South Pole, and round the World: Performed in His Majesty's Ships the resolution and adventure, in the years 1772, 1773, 1774, and 1775*, Londres, W. Strahan y T. Cadell, 1777.
- Cortés Navarro, Luz María. “Artistas gráficos mexicanos y sus impresos: el caso de Miguel Covarrubias y Ernesto García Cabral”, Tesis de Maestría de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Cosío, Daniel, “Nuevo estilo de caricaturas del señor Miguel Covarrubias”, *El Mundo*, n° 402, 19 de mayo de 1923.
- Covarrubias, Miguel Rubín de la Borbolla, Daniel y d’Harmoncourt. Rene. *El Arte Indígena de Norteamérica: Exposición celebrada en el Museo Nacional de Antropología del XX de marzo al XX de abril de 1945*. México D.F., INAH, 1945.
- Covarrubias, Miguel. *Indian Art of Mexico and Central America*. Nueva York, Alfred Knopf, 1957.
- Covarrubias, Miguel. *Mexico South: the Itsmus of Tehuantepec*. Nueva York, A. Knopf, 1946.
- Covarrubias, Miguel. *The Prince of Wales and Other Famous Americans*, Nueva York, A.A. Knopf, 1925.
- Covarrubias, Rosa, *The China I Knew*. San Francisco, Protean Press, 2005.
- Cox, Beverly J. y Anderson, Denna Jones. *Miguel Covarrubias Caricatures*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1984.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan, “Miguel Covarrubias”, *Novedades*, 24 de marzo de 1957.
- Criswell, Amber Lucero, “Enter, the New Negro”: Illustrations of African Americans by Miguel Covarrubias, 1924-1929”, Tesis Doctoral de la University of Cincinnati, 2002.
- Crochan, Merry Alice, “When Harlem was in Vanity Fair: the Harlem Renaissance in the Mainstream American Press, 1920-1929”, Tesis Doctoral de la University of Victoria, 1999.
- Dallal, Alberto. *La danza contra la muerte*. México D.F., Universidad Autónoma de México, 1979.
- Dávalos Hurtado, Eusebio y Gurría Lacroix, Jorge. *Guía Oficial de Museo Nacional de Antropología*. México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1956.

- David, Bob. "Biography of an Island Set in the South Seas", *The New York Sun*, 20 de noviembre de 1937, p. 14.
- Davison, Julian, *Introduction to Balinese Architecture*. Singapur, Periplus, 2003.
- de Jasper, J. E. y Pirngadie, Mas. *De Inlandsche Kunstnijverheid in Nederlandsch Indië*. La Haya, Mouton & Co, 1912.
- de la Cueva, Almudena y Márquez Padorno, Margarita. *Mujeres en Vanguardia: La Residencia de Señoritas en su centenario: 1915-1936*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015.
- de la Torre Villar, Ernesto, *Ilustradores de libros: guion biobibliográfico*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma De México, 1999, pp. 147-164.
- de Lorm, A.J. "Over vederschilden van den Keram in "Territory of New-Guinea", *Naturar en mens*, n° 9, septiembre de 1937.
- de Marval, Gaspard. *Ukiran: Essai de classification des poignées de kris de l'archipel indonésien*. Chalet-à-Gobet, G. de Marval, 1993.
- de Neuvillate, Antonio, "Arte: la universidad de Miguel Covarrubias", *Novedades*, 15 de julio de 1987.
- de Zoete, Beryl. "An Episode in Kandyan dance-noblesse oblige", *Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques: revue de la Société Suisse-Asie*, n° 8, 1954, pp. 178- 183.
- del Valle, Rafael Heliodoro. "Covarrubias y su mundo artístico", *Novedades*, 1958.
- del Valle, Rafael Heliodoro. "Diálogo con Miguel Covarrubias", *Revista de la Universidad de México*, n.º 10059, 1947, pp. 6-8.
- del Valle, Rafael Heliodoro. "En breves palabras", *El Nacional*, 7 de febrero de 1957.
- Destenay, Paul. "Zhang Guangyu, Caricaturiste et imagier", *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 8, 1986, pp. 11-29.
- Díaz del Castillo, Bernal. *The Discovery and Conquest of Mexico, 1517-1521*. Nueva York, Limited Editions Club, 1942.
- Dodge, Ernest Stanley. *The New Zealand Maori collection in the Peabody Museum of Salem*. Salem, Peabody Museum, 1941.
- Dong, Madeleine Y. "Who Is Afraid of the Chinese Modern Girl?" en V.V.A.A. *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization*. Durham, Duke University Press, 2008, pp. 194-219.
- Douglas, Lucille, "A Frenchman's China", *The Saturday Review*, 11 de junio de 1932. p. 780.
- Driben, L., "Muestra antológica para un cincuentenario" *UnomásUno*, suplemento *Sábado*, 23 de marzo de 1985.
- Dumont D'Urville, Jules Sébastien César y Jaquinot, Charles Héctor. *Voyage au Pole Sud et dans L'océ anie sur les corvettes L'astrolabe et La Zé lé e: Exé cuté par ordre du Roi pendant les anné es 1837-1838-1839-1840*. París, Gide, 1841.
- Duncan, David D., "Yap meets the Yanks," *The National Geographic Magazine*, vol. 89, marzo de 1946, pp. 364-372.
- *El Museo De Las Culturas, 1865-1866, 1965-1966*. México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967.
- Elder, Tamara Liegerot. *Lumhee Holot-tee: The Art and Life of Acee Blue Eagle*. Edmond, Medicine Wheel Press, 2006.
- Elwin, Verrier. *Myths of middle India*. Oxford, Oxford University Press, 1949.
- Emerich, L. C., "Alrededor del sello de Miguel Covarrubias", *Novedades*, 17 de marzo de 1987.
- Espinoza, José Ángel. *El Ejemplo De Sonora*. Ciudad de México, s.n., 1932.

- Espinoza, José Ángel. *El Problema Chino En México*. Ciudad de México, s.n., 1931.
- *Estampas de Año Nuevo*. Madrid, Cooperación Editorial, 2011.
- Evangelista, Susan. *Carlos Bulosan and His Poetry: A Biography and Anthology*. Seattle, University of Washington Press, 1985.
- *Exploring the Pacific: readings suggested in connection with club programs. Pacific House Bibliographies 2*. San Francisco, Department of the Pacific Area, 1939.
- Fell, Claude. *José Vasconcelos: Los Años Del Águila: (1920-1925); Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Feng, Doreen Y. H. *The Joy of Chinese Cooking*. Londres, Faber and Faber, 1952.
- Jones, E., “A Chinese Way With Duck”, *Sports illustrated*, 30 de mayo de 1960, pp. 56-57.
- Feng, Hsueh-Feng y Yung-yu Huang. *Fables*. Pekín, Foreign Languages Press, 1953.
- Fernández Bustamante, Adolfo “Miguel Covarrubias el gran caricaturista mexicano”, *Nuestro México*, n° 6, agosto de 1932.
- Fernández Bustamante, Adolfo. “Miguel Covarrubias, el gran caricaturista mexicano”, *Nuestro México*, n° 6, agosto de 1932, pp. 9-13.
- Fischer, Otto. *Arte De India, China Y Japón: Cambodge, Siam, Java, Ceilán, Corea, Tibet, Turquestán, Afghanistan*. Barcelona, Labor, 1933.
- Fitzgerald, C., “Intersections Between Cartoon and National Art: Ye Qianyu’s Search for the Sinicized Cartoon”, *Fragmenting Modernisms: Chinese Wartime Literature, Art, and Film, 1937-49*. Leiden, Brill, 2013, pp. 79-124.
- Flores Guerrero, R., “La danza contemporánea”, *Artes de México*, marzo-agosto de 1955.
- *Folk arts of New China*. Pekín, Foreign Languages Press, 1954.
- Ford, Corey. *John Riddell Murder Case, a Philo Vance Parody*. Nueva York, C. Scribner's Sons, 1930.
- Ford, Corey. *Meaning No Offense; Being Some of the Life, Adventures and Opinions of Trader Riddell, an Old Book R*. Nueva York, John Day Company, 1928.
- *Friendship for peace*. Pekín, Foreign Languages Press, 1953.
- Fritz, Chester y Rylance, Dan, *Ever Westward to the Far East: The Story of Chester Fritz*. Grand Forks, University of North Dakota, 1982.
- Galindo Villavicencio, Maria Xochitl. “La influencia del arte tarasco en el estilo de Tenochtitlan, según las apreciaciones de Miguel Covarrubias”, Tesis de Licenciatura de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Gannett, Lewis. “Books and Things”, *The New York Herald Tribune*, 19 de noviembre de 1937.
- García-Noriega y Nieto, Lucía (coord). *Miguel Covarrubias: homenaje*. México D.F., Centro Cultural/Arte Contemporáneo, 1987.
- Garduño, Ana. *El Poder del coleccionismo de Arte: Alvar Carrillo Gil*. México D.F., UNAM, 2009.
- Garrido, J. S., “Buenos días, mis amigos”, *Novedades*, 4 de febrero de 1958.
- Garza Usabiaga, Daniel, “Anthropology as Science, Anthropology as Politics: The Lessons of Franz Boas in Wolfgang Paalen’s Amerindian Number of DYN”, *Anales Del Instituto de Investigaciones Estéticas XXXIII*, n.98, 2011, pp. 175-200.
- Geertz, Clifford. *Negara*. Princeton, Princeton University Press, 1980.
- Gervais, Albert, *Une fille de H’an*. París, B. Grasset, 1928.
- Gilbert, Elizabeth. *Come, reza ama*. Doral, Aguilar, 2007.

- Gilliland, Cora Lee C., *The Stone Money of Yap: A Numismatic Survey*. Washington D.C., Smithsonian Institution, 1975.
- Gilmore, Cecile. "Gaiety of Bali Woos Jaded Gothamites. Covarrubias is the designer on new prints", *New York Post*, jueves 30 de diciembre de 1937.
- Gonsalves, Peter. *Clothing for Liberation: A Communication Analysis of Gandhi's Swadeshi Revolution*. Los Angeles, SAGE, 2010.
- González Rubio, Javier. *Forjadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1939-2009*. México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- González, Rita, *Cine experimental: 60 años de medios de vanguardia en México*. Santa Mónica, Smart Art Press, 1998.
- Gorer, Geoffrey. *Bali and Angkor: a 1930s pleasure trip looking at life and death*. Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Grana, Theresa C. "Miguel Covarrubias' Drawings and Caricatures of Harlem", Tesis doctoral de la George Washington University, 1985.
- Grau, Corazón, "Famous Mexican Caricaturist visits Manila", *The Tribune Magazine*, julio de 1930.
- Grimm, George. *The doctrine of the Buddha: the religion of reason*. Leipzig, Offizin W. Drugulin, 1926.
- *Guía de la Sala de los Mares del Sur*. Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Museo Nacional de Antropología, 1954.
- Gully, Patti. *Sisters of Heaven: China's Barnstorming Aviatrices: Modernity, Feminism, and Popular Imagination in Asia and the West*. San Francisco, Long River Press, 2008.
- Gutiérrez Montañés, María. "El coleccionismo de ningyô (muñecas tradicionales japonesas) en museos e instituciones, públicas y privadas, de Cataluña". Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Zaragoza, 2015.
- Handy, E S. Craighill, *The Native Culture in the Marquesas, Honolulu*, Bishop Museum Press, 1923.
- Handy, Willowdean Chatterson, *String Figures from the Marquesas and Society Islands*. Honolulu, Bishop Museum Press, 1925.
- Handy, Willowdean Chatterson, *Tattooing in the Marquesas*. Honolulu, Bishop Museum Press, 1922.
- Hedin, Sven. *The sino-swedish expedition: reports from the scientific expedition to the North Western provinces of China*. Estocolmo, Statens Etnografiska Museum, 1948.
- Heinzelman, Kurt y Mears, Peter. *The Covarrubias Circle: Nickolas Muray's Collection of Twentieth-century Mexican Art*. Austin, University of Texas Press, 2004.
- Henestrosa, Andrés, "El Chamaco Covarrubias", *Novedades*, 9 de febrero de 1957.
- Henestrosa, Andrés, "La nota cultural", *El Nacional*, 6 de febrero de 1957.
- Heyerdahl, Thor, *Aku-Aku, the Secret of Easter Island*. Chicago, Rand McNally, 1958.
- Hierro, G., "Paula Gómez Alonzo" en V.V.A.A. *Setenta años de la Facultad de Filosofía y Letras*, México D.F., Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1994. pp. 371-372.
- Hirschfeld, Al. *Harlem As Seen By Hirschfeld*. Nueva York, Hyperion Press, 1941.
- Hirschfeld, Al. *The World of Hirschfeld*. Nueva York, H.N. Abrams, 1969.

- Hsiao, Ch'ien y Chao-Ho Chiang. *How the tillers win back their land*. Pekín, Foreign Languages Press, 1951.
- Hudson, William Henry, *Green Mansions*. Nueva York, The Heritage Press, 1937.
- Hughes, Alice. "Our Beaches to Adopt Bali Modes", *New York Journal and American*, jueves 30 de diciembre de 1937.
- Hung, Chang-tai. "The Fuming Image: Cartoons and Public Opinion in Late Republican China. 1945 to 1949", *Comparative Studies in Society and History*, enero de 1994.
- Hung, Chang-tai., *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*. Berkeley, University of California Press, 1994.
- Hutchinson, George. *In Search of Nella Larsen: A Biography of the Color Line*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.
- Idalia, M., "Artistas mexicanos consagrados desde años atrás recibirán un homenaje", *Excelsior*, 5 de marzo de 1985.
- Iglesias Castellot, A., "Un artista mexicano vuelve a triunfar en los Estados Unidos", *El Universal*, 28 de diciembre de 1937.
- Inagaki, Shinichi y Kim, Edgardo G. *Ukiyo-e: Estampa japonesa*, México D.F., Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1993.
- *India*. Nueva York, Mead Dodd, 1876, p. 48.
- *India: a pictorial survey*. Nueva Delhi, Ministry of Information, 1950.
- Indyck-López, Anna. *Muralism without walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927 - 1940*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2009.
- Jacobson, Egbert y Chandler, Katherine. *Modern Art in Advertising: An Exhibition of Designs for Container Corporation of America*. Chicago, Art Institute of Chicago, 1945.
- Jewell, Edward Alden. "Covarrubias in the tropics", *The New York Times*, 21 de enero de 1932, pp. 10 et ss.
- Jones, Andrew F. "The Sing Song Girl and the Nation: Music and Media Culture in Republican Shanghai" en V.V.A.A., *Constructing Nationhood in Modern East Asia*. Michigan, University of Michigan Press, 2001, pp. 317 - 341.
- Juynboll, Hendrick Herman. *Kawi - Balineesch - Nederlandsch glossarium: op het oudjavaansche Ramayana*. La Haya, Martinus Nijhoff, 1902.
- Kaeppler, Adrienne L. *The Pacific Arts of Polynesia & Micronesia*. Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Kastner, Carolyn. "The Cosmopolitan Circles of Miguel Covarrubias", *American Art*, vol. 30, nº 1, primavera de 2016, pp. 11-15.
- Kastner, Carolyn. *Miguel Covarrubias: drawing a cosmopolitan line*. Georgia O'Keeffe Museum. Austin, University of Texas Press, 2014.
- Kirsten, Sven A. *The Book of Tiki*. Londres, Taschen, 2000.
- Kjellgren, Eric P. y Van Tilburg J. A. *Splendid Isolation: Art of Easter Island*. New Haven, Yale University Press, 2001.
- Kjellgren, Eric. *Oceania: Art of the Pacific Islands in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2007.
- Knott, Franklin Price. "Artist Adventures on the Island of Bali", *The National Geographic Magazine*, vol. 53, nº 3, marzo de 1928.
- Koentjaraningrat, *Villages in Indonesia*. Ithaca, Cornell University Press, 1967, pp. 357-359.

- Koke, Louise Garrett, *Our Hotel in Bali: How two young Americans made a dream come true: a story of the 1930s*, Wellington, January Books, 1987.
- Kraus, Bertram S. "An Outline of Japan's Prehistoric Cultures", *Memoirs of the Society for American Archaeology*, n° 9, 1953, pp. 12-16.
- Krause Gregor. *Bali: volk, land, tanze, feste, tempel*. Munich, Georg Muller Verlag, 1926.
- Krause, Gregor. *Bali: la population, le pays, les danses, les fetes, les temples, L'art*. París, Editions Duchartre et van Buggenhoudt, 1930.
- Kruzenshtern, Iván Fiódorovich, *Voyage round the World, in the years 1803, 1804, 1805 & 1806: By order of His Imperial Majesty Alexander the First, on board the Ships Nadeshda and Neva, Under the command of Captain A.j. Von Krusenstern*, Londres, J. Murray, 1813.
- *La Colección Rosa Y Miguel Covarrubias; the Rosa and Miguel Covarrubias Collection*, January 29 - April 23, 2000. San Francisco, The Mexican Museum of San Francisco, 2000.
- Lakowsky Valdés, Vera, *Tiempo, Historia y Enseñanza: acercamiento a la metodología del historiador y el estudio del este de Asia*. México D.F., UNAM, 2004.
- Langsdorff, Georg Heinrich. *Voyages and Travels in Various Parts of the World: During the Years 1803, 1804, 1805, 1806, and 1807*. Londres, H. Colburn, 1813.
- Latourette, Kenneth Scott. *A short history of the Far East*. Nueva York, Macmillan, 1947.
- Leach, Edmund Ronald, "The Yami of Koto-sho, a Japanese colonial experiment", *The Geographical Magazine*, vol. 5, n° 6, octubre de 1937, pp. 417-432.
- Leiva, R., "El águila, el jaguar y la serpiente", *El Nacional*, 1961.
- Lewis, Albert B. *The Melanesians. People of the South Pacific*. Chicago, Chicago Natural History Museum, 1932.
- Lindsey, Timothy. *The Romance of K'tut Tantri and Indonesia*. Sheffield, Equinox Publishing, 1997.
- Linton, Ralph, "Archaeology of the Marquesas Islands", *Bernice P. Bishop Museum bulletin*, vol. 10, n° 23, 1925.
- Linton, Ralph, "The material culture of the Marquesas Islands", *Bernice P. Bishop Museum bulletin*, vol. 8, n° 5, 1923.
- Linton, Ralph. "Life and Art in Bali", *Nation*, 11 de diciembre de 1937.
- Liu, Cary Y., Nylan, Michael y Barbieri-Low, Anthony, *Recarving China's Past: Art, Archaeology, and Architecture of the "Wu Family Shrines"*. Princeton / New Haven, Princeton University Art Museum; Yale University Press, 2005.
- López Bosch, "Homenaje a Miguel Covarrubias en México", *El Sol*, 15 de noviembre de 1987.
- Luna Velasco, Gabriela Anahí. "La Isla de Bali". Danza y etnografía bajo la mirada de Miguel Covarrubias.", Tesis de Licenciatura de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México, 2011.
- Luna Velasco, Gabriela Anahí. "Oceanía en México. El intercambio entre el Museo Field de Chicago y el Museo Nacional de Antropología (1948-1952)", Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Lutkehaus, Nancy C., "Miguel Covarrubias and the Pageant of the Pacific: The Golden Gate International Exposition and the Idea of the Transpacific, 1939-1940", en Hoskins, Janet y Nguyen, Truong T. *Transpacific Studies: Framing an Emerging Field*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2014.

- Magdaleno, V., “Desde los grandes caricaturistas del siglo pasado hasta los de la actualidad”, *El Día*, 30 de mayo de 1984.
- Makhali- Phal. *La favourite de dix ans*. París, Albin Michel, 1940
- Manning, Martin J., y Wyatt, Clarence R. *Encyclopedia of Media and Propaganda in Wartime America*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2011.
- Marán, René. *Batouala*. Nueva York, The Limited Editions Club, 1932.
- Marco Martínez, Consuelo y Wang-Tang, Lee Jen. “Sensualidad y simbolismo en la ópera china”, *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, n° 30, 1994. Pp. 149-155.
- *Mares del Sur. Sala de exposición permanente*. México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1983.
- Marquina, Ignacio, “Principales Actividades del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México en 1943-44.”, *Boletín Bibliográfico De Antropología Americana*, vol. 7 n° 1, pp. 45-51.
- Martínez, Marco Antonio. “Estéticas del desplazamiento: artistas mexicanos en Nueva York (1920-1940)”, Tesis Doctoral de la Universidad de Princeton, 2015.
- Masuoka, Susan N., “Crossing Borders: Miguel Covarrubias and the Representation of the Other”, Tesis Doctoral de la University of California, 1996.
- McIntosh, Jane. *The Ancient Indus Valley: New Perspectives*. Santa Bárbara, ABC-CLIO, 2008.
- McKie, Ronald. *Bali*. Sídney, Angus & Robertson, 1969.
- Mead, Margaret. *Coming of age in Samoa: a psychological study of primitive youth for western civilization*. Nueva York, Blue Ribbon Books, 1928.
- Medina, Andrés. “Miguel Covarrubias y el romanticismo en la antropología”, *Nueva Antropología*, v. I, n° 4, 1976. pp. 11-42.
- Medina, Andrés. *Recuentos y figuraciones: ensayos de antropología mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. pp. 203-218.
- Mellén Blanco, Francisco y Zamarrón, Carmen. *Catálogo de Armas y Artefactos de las Islas del Océano Pacífico Central y Australia*. Madrid, Museo Naval, 1993, pp. 62-63.
- Mérida, Carlos. *Modern Mexican Artists*. México D.F., Frances Toor Studios, 1937.
- Meyer, Anthony J. P. *Oceanic Art: Ozeanische Kunst: Art Océanien*. Colonia, Könemann, 2000.
- *Miguel Covarrubias and Bali*. Den Pasar, Museum Pasifika, 2013.
- Miner, Roy Waldo. *Diving in coral gardens. Guide Leaflet Series of The American Museum of Natural History 80*. Nueva York, The American Museum of Natural History, 1933.
- Molina, Carlos, “Fernando Gamboa y su particular versión de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXVII*, n.87, 2005. pp. 117-143.
- Monsiváis, Carlos y Williams, Adriana, *Rosa Covarrubias: una americana que amó México*. Barcelona y Puebla, Lunwerg y Universidad de las Américas, 2007.
- Monsiváis, Carlos, “Miguel Covarrubias: la caricatura de las celebridades, el retrato de los pueblos”, *Proceso*, n° 425, 24 de diciembre de 1984.
- Montelongo, José y Monroy, Manuel. *Miguel Covarrubias: Un Torbellino De Curiosidad*. México D.F., Ediciones SM, 2004.
- Moon, Krystyn R. ““There’s No Yellow in the Red, White, and Blue”: The Creation of Anti-Japanese Music during World War II”, *Pacific Historical Review*, vol. 72, 2003, pp. 333-52.

- Morrill, Penny C. *William Spratling and the Mexican Silver Renaissance: Maestros De Plata*. Nueva York, Harry N. Abrams, 2002.
- Morta, J. A., “Crónica cultural: un libro de Miguel Covarrubias”, *El Nacional*, 11 de febrero de 1948.
- Mowbray, Nicole, “In search of an exotic isle: Beyond de Eat, Pray, Love phenomenon in Beautiful Bali”, *The Mail On Sunday*, 21 de junio de 2012.
- Munro, Neil G. *Prehistoric Japan*. Yokohama, s.d., 1911.
- Nadell, Martha Jane, *Enter the New Negroes: Images of Race in American Culture*. Cambridge, Harvard University Press, 2004.
- Nagy-Zekmi, Silvia (coord.). *Moros en la costa: orientalismo en Latinoamérica*. Madrid, Iberoamericana, 2008.
- Navarette, Sylvia y Tovalín Ahumada, Alberto. *Miguel Covarrubias: retorno a los origenes = a return to origins*. Mexico D.F., Consejo Cultural UDLA Puebla / CONACULTA-INAH, 2004.
- Navarrete, Sylvia, “Entre la obra de Miguel Covarrubias”, *La Jornada Semanal*, 8 de febrero de 1987.
- Navarrete, Sylvia. *Miguel Covarrubias - artista y explorador*. México D.F., Ed. Era, 1993.
- Nehru, Jawaharlal. *Glimpses of world history: being further letters to his daughter written in prison, and containing a rambling account of history*. Nueva York, John Day Company, 1942.
- Nelken, Margarita, “Exposición homenaje a Miguel Covarrubias”, *Novedades*, marzo de 1957.
- *New China forges ahead: important documents of the third session of the First National Committee of the Chinese People’s Political Consultative Conference*. Pekín, Foreign Languages Press, 1952.
- Nicholls, Henry. *The Way of the Panda: The Curious History of China’s Political Animal*. Nueva York, Profile Books, 2010.
- Nieuwenkamp, W.O.J. *Bali En Lombok: zijnde verzameling geïllustreerde reisherinneringen en studies omtrent Land en Volk, Kunst en Kunstnijverheid*. Amsterdam, De Zwerver.
- Noble, Margaret Elizabeth, y Ananda Kentish Coomaraswamy. *Myths of the hindus & buddhists*. Londres, George G. Harrap & Company, 1920.
- O’Brien, Frederick. *White shadows in the South Seas*. Nueva York, The Century Co, 1920.
- O’Brien, Frederick, *Atolls of the Sun*. Nueva York, Century Co, 1922.
- Oltarzewski, Diane y Nguyen, Chi. “A Glimpse into the Universe of Jeanyee Wong”, *NewSoS*, vol. 26, n° 5, otoño de 2001, pp. 4-9.
- Orozco, José Clemente, y Charlot, Jean. *El artista en Nueva York: (cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos)*. México D.F., Siglo XXI, 1971.
- Orozco, Rebeca. *El Chamaco Covarrubias*. México D.F., Ediciones Tecolote, 2007.
- Osato, Sono. *Distant dances*. Nueva York, A. Knopf, 1980.
- Osnes, Beth. *The Shadow Puppet Theatre of Malaysia: A Study of Wayang Kulit with Performance Scripts and Puppet Designs*. Jefferson, McFarland & Co., Publishers, 2010.
- *Paintings, Water Colors, Drawings of Bali by Miguel Covarrubias*. Nueva York, Valentine Gallery, 1932.
- Pan, L. *Shanghai Style: Art and Design Between the Wars*. Long River Press, 2008.

- Peiró Márquez, Marisa y Lacasta Sevillano, David. “En ti se juntan España con China, Italia con Japón”: una perspectiva histórica sobre el orientalismo hispanoamericano y la presencia oriental en México (1565-1968)”, actas del III Congreso Virtual sobre Historia de la Caminería, Archivo Diocesano de Jaén, 2015, realizado este último durante el proceso de nuestra tesis doctoral.
- Peiró Márquez, Marisa. “Asia-Pacífico en la obra del artista mexicano Miguel Covarrubias (1904-1957): una introducción”, en Castán Chocharro, Alberto (coord.), *Jornadas de Investigadores Predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 311-318.
- Peiró Márquez, Marisa. “Colecciones y coleccionistas de arte asiático en la Ciudad de México (1910-1970): un panorama general”, II Jornadas de Investigadores Predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón. Sede de la Fundación Santa María, Albarracín (Teruel), 25 y 26 de noviembre de 2016. *En prensa*.
- Peiró Márquez, Marisa. “Japón: el enemigo. Imágenes propagandísticas en torno a la Segunda Guerra Mundial”, en Tirado Robles, Carmen (coord.), *Japón y Occidente: estudios comparados*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014, pp. 347-362.
- Peiró Márquez, Marisa. “La India para las masas: lo típico y lo tópicico en los murales de la Exposición Internacional del Golden Gate (1939-1940).”, *Indi@logs. Spanish Journal of India Studies*, vol. 2, 2015, pp. 93-113.
- Peiró Márquez, Marisa. “Miguel Covarrubias (1904-1957) y China: relaciones artísticas y culturales”. Trabajo Fin de Máster de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- Perckhammer, Heinz Von. *China and the Chinese. See by the camera 2*. Londres, G. Routledge & Sons, 1931.
- Pereira, Armando (coord.), *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones Coyoacán, 2004.
- Piño Sandoval, Jorge. “Balí, Covarrubias y el libro sin nombre”, ¿?, ¿1937? (ejemplar conservado en el AMC nº 21250).
- Pittman, Lilith. “Marc Chadourne: écrivain-voyageur (23 mai 1895 - 30 janvier 1975)”, *Cahiers Robert Margerit*, XIV, 2009. pp. 146-163.
- Pitz, Henry C., “Miguel Covarrubias of Mexico City”. *American Artist*, enero de 1948.
- Poniatowska, Elena, “Alfonso Caso, Harry Block y Diego Rivera hablan de Miguel Covarrubias”, *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 12 de mayo de 1957.
- Poniatowska, Elena, “Fernando Gamboa y Daniel Rubín de la Borbolla hablan de Miguel Covarrubias”, *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 5 de mayo de 1957.
- Poniatowska, Elena, “Homenaje a Miguel Covarrubias. Entrevistas a Octavio Barreda, Adolfo Best Maugard y Rosa Rolando”, *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 28 de abril de 1957.
- Poniatowska, Elena, “Raoul Fournier, Carlos Solórzano y Justino Fernández hablan de Miguel Covarrubias”, *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 19 de mayo de 1957.
- Poniatowska, Elena, *Miguel Covarrubias: vida y mundos*. México D.F., Ediciones Era, 2004.
- Poore, Charles. “Books of the Times”, *The New York Times*, sábado 20 de noviembre de 1937.
- Powell, Hickman, *The Last Paradise*. Nueva York, J. Cape and H. Smith, 1930.

- Prescott, William H., *A History of the Conquest of Mexico*. Nueva York, Heritage Press, 1949.
- Price, Willard, "Mysterious Micronesia: Yap, Map, and Other Islands under Japanese Mandate Are Museums of Primitive Man", *The National Geographic Magazine*, vol. 69, n° 4, abril de 1936, pp. 481-510.
- Pringle, Robert. *A short history of Bali*. Crows Nest, Allen & Unwin, 2004.
- Purrington, C., "Covarrubias y Bali", *Letras de México*, n° 25, 1 de marzo de 1938.
- Ramírez Bernal, Mónica Alejandra. "¿Qué hay de moderno en lo salvaje?: Miguel Covarrubias y la moderna experiencia de lo primitivo: estudio del mapa mural Geografía del arte popular mexicano". Tesis de Licenciatura de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Ramírez Bernal, Mónica Alejandra. "El Océano como Paisaje. Pageant of the Pacific: serie de mapas murales de Miguel Covarrubias", Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Ramos, S., "Ensayos estéticos: la caricatura", *Forma*, n° 1, octubre de 1926.
- Raven, H.C. "The Stone Images and Vats of Central Celebes", *Natural History*, vol. XXVI, n° 3, pp. 275-288.
- *Realisations économiques de la Chine Nouvelle 1949 - 1952*. Pekín, Editions in langues étrangères, 1953.
- Reaves, Wendy Wick, Lindauer, Margaret A. y Nadell, Martha Jane, *Miguel Covarrubias, caricaturista*. Austin, Humanities Texas, 2005.
- Reaves, Wendy Wick. *Celebrity Caricature in America*. New Haven, National portrait gallery / Smithsonian institution, 1998, pp. 3-4.
- Reilly Jr., Bernard F., "Homenaje en Nueva York, olvido en México", *UnomásUno*, suplemento *Sábado*, 9 de febrero de 1985.
- Richardson Hanks, Jane. "Arts of the South Seas by Ralph Linton and Paul S. Wingert", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 5, n° 4, junio de 1947, pp. 323-324.
- Riddell, John. *In the Worst Possible Taste*. Nueva York, C. Scribner's Sons, 1932
- Robinson, William Albert. *10,000 leagues over the sea*. Nueva York, Brewer, Warren & Putnam, 1932.
- Rodríguez, A., "La Universidad rescata importante obra de Covarrubias", *Gaceta de la Universidad*, 22 de enero de 1962.
- Rodríguez, Clementina, Campusano, María y Goldberg, Diana. *Parejas en el arte mexicano*. México D.F, MVS Editorial, 2011.
- Rolland, Phillipe, Y Gay, Julián Pascual, "La revista Dyn (1942-1944). Sus principales contenidos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXVI*, n° 84, 2004, pp. 53-92.
- Rubín de la Borbolla, Daniel. "Miguel Covarrubias: 1905-1957", *American Antiquity*, n° 23, 1957-1958.
- Rubin, Sydelle Iris, "Emigrants in Harlem: New Perspectives on Miguel Covarrubias and Winold Reiss", Tesis doctoral de la Boston University, 2002.
- Ruiz Gutiérrez, Ana. *El Tráfico Artístico Entre España Y Filipinas, 1565-1815*. Tesis Doctoral de la Universidad de Granada (Granada), 2005.
- Rydell, Robert W. *World of Fairs. The Century-of-Progress Expositions*. Chicago, The University of Chicago Press, 1993.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Madrid, Libertarias-Prodhufi, 1990.
- Salmony, Alfred. "La sculpture en pierre de la steppe eurasiatique occidentale", *Cahiers d'art*, n° 7, 1932, pp. 259-262.

- Salmony, Alfred. *Sino-Siberian Art in the Collection of C. T. Loo*. Paris, C. T. Loo, 1933.
- Sánchez Soler, M., y Coronel Rivera, Juan, *Rosa Rolanda (1898-1970): una orquídea tatuada y la danza en las manos*. México D.F., CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2011.
- Sánchez-Albornoz, Nicolás (comp), *El Destierro Español en América: un trasvase cultural*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1991.
- Sauer, Carl O. *The Morphology of Landscape*. Berkeley, University of California Press, 1938.
- Scherer García, Julio, “Primeras reparaciones en el Museo de Antropología”, *Excélsior*, 19 de mayo de 1957.
- Scott, Allan N. & Weld, Charles Richard. *Sketches in India; taken at Hyderabad and Secunderabad, in the Madras Presidency*. Londres, Lovell Reeve, 1862.
- Seeger, Elizabeth. *The pageant of Chinese history*. Londres, Longmans, Green and Co, 1934.
- Seligmann, C. G. & Seligmann, Brenda Z. *The Veddas*. Cambridge, Cambridge University Press, 1911.
- Sesín, S., “Sentó Miguel Covarrubias bases para que se tome en cuenta en la arqueología el criterio artístico”, *UnomásUno*, 14 de febrero de 1987.
- Sheppard, W. Anthony. “An Exotic Enemy: Anti-Japanese Musical Propaganda in World War II Hollywood”. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 54, n.º 2, 2001, pp. 303-357.
- Shi, Na'ian. *All Men Are Brothers*. Nueva York, John Day Co., 1933. 2 V.
- Shi, Nai'an, Jin, Shengtan. 繪圖增像五才子書 : 70 回 (Hui tu zeng xiang wu cai zi shu : 70 hui. Shanghái, Shanghai tong wen shu ju, Guangxu ding hai, 1887.
- Sierra de la Calle, Blas. *Filipinas. Obras selectas del Museo Oriental*. Valladolid, Museo Oriental, 2004.
- Sitompul, Jojor Rio. *Visual and Textual Images of Women: 1930s Representations of Colonial Bali As Produced by Men and Women Travellers*. Tesis doctoral de la Universidad de Warwick, 2008.
- Skeat, Walter W. *Malay Magic: Being an Introduction to the Folklore and Popular Religion of the Malay Peninsula*. Londres, Macmillan, 1900.
- Sociedad Mexicana de Antropología. *Mayas y olmecas: Segunda reunión de Mesa Redonda sobre problemas antropológicos de México Y Centro América ... Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 27 de abril a 1º de mayo de 1942*. México D.F., Editorial Stylo, 1942.
- Spies, Walter y de Zoete, Beryl. *Dance and Drama in Bali*. Londres, Faber and Faber, 1938.
- Sternberg, Leo. *The Inau Cult of the Ainu*. Nueva York, New Era, 1906.
- Sullivan, Michael, *Modern Chinese Artists: a Biographical Dictionary*. Berkeley, University of California Press, 2006.
- Sze, Mai Mai. *Echo of a cry: a story which began in China*. Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1945.
- Sze, Mai Mai. *Silent Children*. Nueva York, Harcourt, Brace and Co., 1948.
- Sze, Mai-Mai. *The Way of Chinese Painting: Its ideas and technique; with selections from the seventeenth century "Mustard Seed Garden manual of painting"*. Nueva York, Random House, 1959.
- Tablada, José Juan, *Cartas a Genaro Estrada, 1921-1931*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma De México, 2001.

- Tablada, José Juan, *Obras, vol. IV, Diario (1900-1944)*. México D.F., Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, 1992.
- Tablada, José Juan. "New York de día y de noche: Miguel Covarrubias; el hombre que descubrió a los negros en los Estados Unidos; La belleza en donde nadie la había visto." *El Universal*, 30 de noviembre de 1924.
- Tablada, José Juan. "Nueva York de día y de noche: Mexicanos en Nueva York.- La Metamorfosis de Tata Nacho.- Best Maugard.- Tata Nacho y Covarrubias.- El Rancho Mexicano." *El Universal*, 31 de mayo de 1925.
- Tablada, José Juan. "El arte criollo en Nueva York", *Social*, 1926.
- Taboada, H. G. H., "Oriente y mundo clásico en José Vasconcelos", *Acuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, v. 24, 2007, pp. 103-119.
- Tannenbaum, Frank. *Peace by Revolution; an Interpretation of Mexico*. Nueva York, Columbia University Press, 1933.
- Tantri, K'tut. *Revolt in Paradise*. Nueva York, Harper, 1960.
- Tapley, Roberts. "China, by Marc Chadourne", *The Bookman*, junio de 1932, p. 300.
- *The cutting-vernay Tibetan exhibition: showing the collection of temple banners, embroideries, and the domestic material collected by the Cutting-Vernay Expedition for the American Museum of Natural History*. Nueva York, American Museum of Natural History, 1936.
- Theran, Susan. *Leonard's Price Index of Latin American Art at Auction*. Newton, Auction Index Inc., 1999, p. 207.
- Tibol Raquel, "Las lecciones de Miguel Covarrubias", *Universidad de México*, n. 436, mayo de 1987.
- Timperley, Harold John. *Japan: a world problem*. Nueva York, John Day Co, 1942.
- Topinard, Paul. *L'anthropologie*. París, C. Reinwald, 1884; Lowie, Robert Harry. *An introduction to cultural anthropology*. Nueva York, Farrar & Rinehart, 1940; Count, Earl Wendel. *This is race: an anthology selected from the international literature on*. Nueva York, Henry Schumann, 1950.
- Tortajada Quiroz, Margarita, "Bailar la patria y la Revolución", *Casa del Tiempo*, agosto de 2004, pp. 56-65.
- Tortajada, Margarita, Ángel Rodríguez, María de Jesús y Lynton, Anadel Lynton. *Lazos y ecos de la obra de Miguel Covarrubias: Arriaga, Castro, Sagaón: homenaje una vida en la danza*. México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, CONACULTA, 2013.
- Toussaint, Manuel. "Veinte siglos de arte mexicano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1940, pp. 5-10.
- Tsieh, Ping-Ying. *Autobiografía de una muchacha china*. Madrid, Mayfe, 1949.
- Tuñón, Enriqueta. *¡Por fin...ya podemos elegir y ser electas!: el sufragio femenino en México, 1935-1953*. México D.F., Plaza y Valdés, 2002, pp. 171-173.
- Upham, Edward. *The Mahávansi, the Rájá-Ratnácari, and the Rájá-Vali, forming the Sacred and historical books of Ceylon*. Londres, Parbury, Allen & Co., 1833.
- V.V.A.A. *Paul Colin et les spectacles*. Nancy, Musée des Beaux Arts, 1994.
- Valdiosera, R., "Un gran estudioso de la arqueología mexicana", *Impacto*, 27 de mayo de 1959.
- Valencia, R., "Miguel Covarrubias", *El Mundo* (Tampico), 31 de mayo de 1960.
- Valliant, George, "The Island of Bali: With and album of photographs by Rose Covarrubias", *Natural History*, febrero de 1938.
- Van Vechten, Carl y Kellner, Bruce, *The Splendid Drunken Twenties: Selections from the Daybooks, 1922-1930*, Urbana, University of Illinois Press, 2003.

- Vasconcelos, José, *Estudios Indostánicos*, Madrid, Saturnino Calleja, 1920.
- Vasconcelos, José, *Ulises Criollo: La Vida Del Autor Escrita Por Él Mismo*, Ciudad de México, Ediciones Botas, 1935.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Madrid, Aguilar, 1967.
- Velázquez Chávez, Agustín. *Contemporary Mexican Artists*. Nueva York, Covici Friede, 1937.
- Vickers, Adrian. *Bali: Paradise Created*. Penguin Books, 1989.
- Vickers, Adrian. *Balinese Art: Paintings and Drawings of Bali, 1800-2010*. Tokio, Tuttle Publishing, 2012.
- Villaurrutia, Xavier, "Un cuadro de la pintura mexicana actual", *Ulises: Revista de curiosidad y crítica*, nº 6, febrero de 1928, pp. 5-12.
- Von den Steinen, Karl, *Die Marquesaner Und Ihre Kunst: Studien Ü ber Die Entwicklung Primitiver Sü dseeornamentik Nach Eigenen Reiseergebnissen Und Dem Material Der Museen*. Berlin, Dietrich Reimer, 1925.
- Waldman, Milton. *The omnibus book of travellers' tales: being the history of exploration told by the explorers*. Londres, Leonard Stein, 1931.
- Wallace, Alfred Russel. *The Malay Archipelago: the land of the orang-utan and the bird of paradise: a narrative of travel with studies of man and nature*. Londres, Nueva York, Macmillan and Co, 1894.
- Wang, Yiyou. "The Louvre from China: A Critical Study of C. T. Loo and the Framing of Chinese Art in the United States, 1915-1950", Tesis Doctoral de la Universidad de Ohio, 2007.
- Watson, J., Forbes, Kaye, William, John y Taylor, Meadows. *The people of India: a series of photographic illustrations, with descriptive letterpress, of the races and tribes of Hindustan: originally prepared under the authority of the Government of India, and reproduced by order of the secretary of state for India in council*. Londres, India Museum, 1868-1875, 7 volúmenes.
- Weiss, Alexandra Davis. "The artist-as-celebrity: Picturing artistic fame in "Vanity Fair", "Vogue", and "Harper's Bazaar" magazines, 1921—1951", Tesis doctoral de la University of Pennsylvania, 2012.
- Wheeler, P. M., "Disillusionment", *The Saturday Review*, 5 de junio de 1926, p. 839.
- White, William C. *Bone Culture of Ancient China: An Archaeological Study of Bone Material from Northern Honan, Dating About the Twelfth Century, B.c.* Toronto, The University of Toronto Press, 1945.
- Williams, Adriana y Carpenter, Bruce W., *Miguel Covarrubias: Sketches: Bali – Shanghai*. Yakarta, Red & White Publishing with Island Arts, 2012.
- Williams, Adriana y Chong, Yu-chee. *Covarrubias in Bali*. Singapur, Editions Didier Millet, 2006.
- Williams, Adriana. "Mexican painter Miguel Covarrubias in Bali", *Arts of Asia*, vol. 37, nº 5, 2007, p. 129.
- Williams, Adriana. "Miguel Covarrubias y la cultura de las estrellas", *Americas*, agosto de 2007, pp. 38-43.
- Williams, Adriana. *Covarrubias*. Austin, University of Texas Press, 1994.
- Williams, Eric y Ivory, Carol S., *Adorning the World: Art of the Marquesas Islands*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2005.
- *Women of China*. Pekín, Foreign Languages Press, 1953.
- *Young builders of China*. Pekín, Foreign Languages Press, 1953.
- Yule, Paul. *Metalwork of the Bronze Age in India*. Munich, Beck, 1985.

- Zamarripa, A., “Covarrubias, caricaturista mexicano, triunfó en el extranjero, pero no aquí”, *Excélsior*, 31 de enero de 1985.
- "The Art of Calligraphic Mapmaking", *Step-by-Step Graphics*, noviembre - diciembre de 1987, p. 70.
- “A compact guide to Cuba”, *Vanity Fair*, noviembre de 1928, pp. 20-21.
- “A Gay Novel. Java-Java, by Byron Steel”, *The Saturday Review*, 11 de Agosto de 1928, p. 39.
- “A Gifted Mexican in Bali. Miguel Covarrubias Shows Paintings From the Dutch East Indies”, *The New York Sun*, 23 de enero de 1932.
- “A Tour of Northern Africa. A Sketch-Book of Desert Days and Ways – Some Good Ideas for the Beaux-Art Ball”, *Vanity Fair*, febrero de 1928, pp. 56-57.
- “Amplia conjura es el trueque arqueológico”, *El Universal*, 8 de febrero de 1951.
- “An Inclusive Tour of New York’s Restaurants. A Round of Our Popular Eating Places and some good customers”, *Vanity Fair*, julio de 1929, pp. 82-83
- “ART”, *Time*, 6 de marzo de 1939, p. 24.
- “Arte Moderno de México”, *Novedades*, 5 de junio de 1949.
- “Arts of the South Seas by RALPH LINTON, PAUL S. WINGERT”, *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 56, nº 1, marzo de 1947, p. 122.
- “At Mrs Chester Fritz's”, *The North China Daily News*, 7 de octubre de 1933, p. 14.
- “Bali Prints by Covarrubias - Exclusive with us”, *The New Yorker*, 8 de enero de 1938, p. 5.
- “Bali Prints by Covarrubias”, *Women’s Wear Daily*, 4 de enero de 1938.
- “Bali. Artists’ Island”, *TIME*, 23 de noviembre de 1937, pp. 21-22.
- “Bali” Cotton Prints in Gay Windows At Franklin Simon”, *Women’s Wear Daily*, 3 de enero de 1938.
- “Balinese Prints Lend an Exotic Note to Cruise Fashions”, *New York World-Telegram*, martes 4 de enero de 1938.
- “Campaña de ayuda alimenticia a los refugiados españoles en Francia”. *España Popular*, Año VI Número 252, 3 de agosto de 1945. p. 7.
- “Caricaturas de famosos estadounidenses, de Miguel Covarrubias, en Washington”, *Excélsior*, 12 de diciembre de 1984.
- “Caricaturist Covarrubias’ First Impression of Change in China is the Split Skirt”, *The China Press*, 3 de octubre de 1933, pp. 9, 11.
- “Carlos Bulosan” en Zia, Helen y Gall, Susan B. (eds.), *Asian American Biography*. Detroit, International Thomson Publishing Co., 1995, vol.1, pp. 24-27.
- “Carmen” to “Carmen Jones: 1875-1944”, *Life*, 8 de mayo de 1944, pp. 70-74.
- “CHINE. Par Marc Chadourne. Plon, éditeur, 15 francs.”, *L’Archer*, diciembre de 1931, pp. 579-580.
- “Conferencia de emergencia contra el terror franquista”. *España Popular*, Año V, Número 230, 23 de febrero de 1945, p. 3.
- “Covarrubias Here”, *The North China Daily News*, 30 de septiembre de 1933, p. 19.
- “Covarrubias, Miguel”, *Novedades*, 23 de mayo de 1949.
- “Current books”, *The Outlook*, 2 de junio de 1926, p. 186.
- “Declaraciones de don Luis Covarrubias”, *Impacto*, 1 de junio de 1959.
- “Del Museo de Historia partirá el sepelio de Miguel Covarrubias hoy”, *Novedades*, 5 de febrero de 1957.
- “Dutch East Indies. Its vast riches temps Japan”, *Time*, fecha sin identificar (pre 1942), p. 55 y “Foreign News. Indonesia”, *Time*, 28 de octubre de 1946, p. 18.

- “Editor’s Uneasy Chair”, *Vanity Fair*, enero de 1933, p. 11.
- “El “Chamaco” Covarrubias, Genio Precoz”, *Más*, n°1, 15 de marzo, sin fecha, p. 42.
- “El bello arte de los pueblos primitivos, en una exhibición”, *Excélsior*, noviembre de 1958.
- “El tesoro de Covarrubias, expuesto en el Museo; la viuda lo reclama”, *Excélsior*, 22 de noviembre de 1958.
- “Enorme colección de dibujos y grabados”, *Excélsior*, 18 de septiembre de 1971.
- “Envío de víveres y ropa a los refugiados españoles en Francia”, *España Popular*, Año VI, Número 246, 22 de junio de 1945, p. 2
- “Every gesture tells a story”, *Vanity Fair*, noviembre de 1928, pp. 36-37.
- “Exposición en memoria del célebre Miguel Covarrubias”, *Excélsior*, 13 de diciembre de 1984.
- “Falleció ayer el famoso pintor y caricaturista Miguel Covarrubias”, *Excélsior*, 5 de febrero de 1957.
- “Falleció el gran dibujante Miguel Covarrubias”, *El Nacional*, 5 de febrero de 1957.
- “Famed Mexican Caricaturist Enthusiastic over Peiping”, *Peiping Chronicle*, 13 de octubre de 1933.
- “Franklin Simon Promotes Balinese Prints in Tie-Up With Covarrubias”, *Women’s Wear Daily*, Viernes 29 de diciembre de 1937.
- “Going Native” in the Philippines; HEAT. By Isa Glenn. 317 pp. New York: Alfred A. Knopf. \$2”, *The New York Times*, abril de 1926, s.p.
- “INAH dedica homenaje a Sergio Montero”, *El Universal*, sec. Cultura, 18 de noviembre de 2010.
- “Island of Bali. By Miguel Covarrubias”, *The Listener*, 29 de diciembre de 1937, p. 1438.
- “JAVA-JAVA. By Byron Steel. (Knopf. 7s. 6d.)”, *The spectator*, 10 de agosto de 1928, p. 23.
- “Jeanyee Wong”, *Publishers’ Weekly*, vol. 56, 5 de noviembre de 1949.
- “La “Tercera Bienal Hispanoamericana de Arte. LOS ARTISTAS MEXICANOS DENUNCIAN UN ARDID DEL FRANQUISMO”, *España Democrática: Por la paz, por la democracia, por la independencia de España*, Año XIX, Número 798, 1 de septiembre de 1955, p. 4.
- “La exposición de dibujantes”, *El Universal Ilustrado*, 7 de mayo de 1925.
- “Lady of China”, *The Saturday Review*, 21 de agosto de 1937, p. 7.
- “Memorial Entregado al C. Adolfo Ruiz Cortines Pdte. de la República”, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular*, suplemento, 21 de enero de 1954.
- “Mexican Artist Visitor – Mr. M. Covarrubias on Trip to East – Bound Eventually for Magic Bali”, *The North China Daily News*, 2 de octubre de 1933, p. 18.
- “Miguel Covarrubias Duclaud fue sepultado en el Francés”, *Excélsior*, 6 de febrero de 1957.
- “Miguel Covarrubias: Caricature and Modernism in Vanity Fair” en Reaves, Wendy Wick, *Celebrity Caricature in America*. New Haven, National Portrait Gallery y Smithsonian Institution, 1998, pp. 158-180.
- “New French Book oh Chine”, *The North-China Herald*, 13 de mayo de 1930, p. 267.
- “New View of Mexican Art”, *The New York Times*, 12 de enero de 1932.
- “Palabras del Manifiesto de los Intelectuales Mexicanos”. *Facetas de la Actualidad Española*, n° 5, agosto de 1937, p. 24.

- “Rarísimo resulta el interés por Polinesia”, *El Universal*, 7 de febrero de 1951.
- “Recent Activities in Mexican Art”, *Parnassus*, vol.2, nº 4, abril de 1930, pp. 16-18,48.
- “Reúnen por primera vez la obra integral de Covarrubias” (2ª parte), *La Jornada*, 11 de febrero de 1987.
- “Televisa y Arte Contemporáneo editan libro sobre Covarrubias”, *La Jornada*, 21 de abril de 1987.
- “The Montly Letter of The Limited Editions Club”, number 75, agosto de 1935. Ejemplar conservado en el AMC, nº 26516-26519.
- “The New Masses”, *The Workers Monthly: a communist Magazine*, abril de 1926.
- “Tourist Florida. It's warm, sunny and swollen with money”, *Life*, 4 de febrero de 1946, pp.48-54.
- “Un acontecimiento editorial. México rescata a Miguel Covarrubias traduciéndolo por primera vez al español”, *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 15 de octubre de 1961.
- “XXXVI Aniversario de la Revolución de Octubre. HOMENAJE DEL PUEBLO MEXICANO.”, *España Popular*, Año XIV Número 686, 20 de noviembre de 1953, p. 5.

Webgrafía

- “Art Directors Club / Hall of Fame/ Charles Coiner”. Disponible en línea en: <http://www.adcglobal.org/archive/hof/1973/?id=290> [último acceso el 14/03/2017].
- “How the Lion Flag Evolved”, *Sunday Observer*, 30 de octubre de 2005. Disponible en línea en: <http://www.sundayobserver.lk/2005/10/30/juniorob07.html> [ultimo acceso el 20/09/2017]
- “Lot 340: Miguel Covarrubias - Portrait of Mao Tse-Tung”. *E-catálogo de Sotheby's.* Disponible en línea en: <http://www.sothebys.com/es/catalogues/ecatalogue.html/2012/sea-modern-ctmp-paintings-hk0383#/r=/es/ecat.fhtml.HK0383.html+r.m=/es/ecat.lot.HK0383.html/340/>. [último acceso el 07/09/2017].
- “Xavier Guerrero / El misticismo laico con vigor creativo”, *El Siglo de Torreón*, sec. Nosotros, 10 de septiembre de 2002. Disponible en línea en: <http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1667.xavier-guerrero-el-misticismo-laico-con-vigor-creativo.html>. [último acceso el 07/09/2017]
- "Wu Family Shrines" pictorial stones, Princeton University Art Museum, Far Eastern Seminar Collection, 2002-307.1-.50. Disponible en línea en <http://etcweb.princeton.edu/asianart/selectionsdetail.jsp?ctry&pd&id=1124952> [último acceso el 09/03/2017]
- Cheney, A., “Master Calligrapher Jeanyee Wong on Her Personal Art Form”, *The Wall Street Journal*, 23 de julio de 2010, sec. Arts & Entertainment / Speakeasy. Disponible en línea en: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2010/07/23/master-calligrapher-jeanyee-wong-on-her-personal-art-form/> [último acceso el 16/10/2017]
- Coe, Michael D., “The Olmec Notebooks of Miguel Covarrubias”, *Mesoweb*, 2012. Disponible en línea en: <http://www.mesoweb.com/olmec/publications/Covarrubias.pdf> [último acceso el 09/10/2017]

- Crespi, John A., “China’s Modern Sketch. The Golden Era of Cartoon Art, 1934-1937”, 2011. Disponible en línea en: http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/modern_sketch/index.html [último acceso el 31-08-2017].
- Field, Andrew David. “Dancing in the Maelstrom of Chinese Modernity: Jazz-Age Shanghai Cabarets as Sexual Contact Zones in Fact and Fiction”, *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, v. 31, diciembre de 2012. Disponible en línea en: <http://intersections.anu.edu.au/issue31/field.htm> [último acceso el 28/04/2017].
- Fuentes, Carlos, “Cien años con Fernando Benítez”, *El País*, 24 de diciembre de 2011. Disponible en línea en: http://elpais.com/diario/2011/12/24/opinion/1324681212_850215.html [último acceso el 07/09/2017]
- Hahn, Emily, “The China Boom”. *T’ien Hsia Monthly*, v. 6, 1938. pp. 191-206, disponible en línea en: http://www.chinaheritagequarterly.org/tien-hsia.php?searchterm=022_boom.inc&issue=022 [ultimo acceso el 10/05/2017].
- Hutt, Jonathan, “Monstre Sacré: The Decadent World of Sinmay Zau 邵洵美”, *China Heritage Quarterly*, nº 22, junio-septiembre de 2010. Disponible en línea en: http://www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=022_monstre.inc&issue=022. [último acceso el 13/09/16].
- Jay, Alex. *Jeanyee Wong. Calligrapher, Cartographer, Designer, Illustrator, Letterer & Teacher*. 2012-2016. Disponible en línea en: <http://jeanyee Wong.blogspot.com.es/> [último acceso el 02/06/2016].
- Johnston Laing, Ellen, “Shanghai manhua, the Neo-Sensationist School of Literature, and Scenes of Urban Life.”, *MCLC Resource Center*, octubre de 2010. Disponible en: <http://mclc.osu.edu/rc/pubs/laing.htm> [último acceso el 31-08-2017].
- Lindenberger Wellen, Laura A., “Picturing Uncle Toms Cabin from Harlem 1938”, *Religion and Culture Web Forum*, marzo de 2010. Disponible en: <http://divinity.uchicago.edu/martycenter/publications/webforum/032010/Picturing%20Uncle%20Toms%20Cabin%20from%20Harlem%201938.pdf> [ultimo acceso el 02/10/2017].
- Maksel, Rebecca., “China’s First Lady of Flight”, *Air and Space magazine*, 24 de julio de 2008. Disponible en línea en: http://www.airspacemag.com/history-of-flight/Chinas_First_Lady_of_Flight.html [último acceso el 28/07/2017].
- *Miguel Covarrubias: A Certain Clairvoyance* del Harry Ransom Center de Austin, texto de la exposición celebrada entre octubre de 2004 y abril de 2005, disponible en línea en: http://www.hrc.utexas.edu/pressphotos/2004/covarrubias/pdf/Covarrubias_Exhibition_Labels.pdf [último acceso el 07/02/2017]
- Miles, Hannah. “WWII Propaganda: The Influence of Racism”, *Artifacts- A Journal of Undergraduate Writing*., marzo de 2012. Disponible en línea en: <http://artifactsjournal.missouri.edu/2012/03/wwii-propaganda-the-influence-of-racism/> [último acceso el 24-04-2014].
- Nero, Karen L., “Culture of Palau”. Recurso en línea, disponible en: <http://www.everyculture.com/No-Sa/Palau.html#ixzz4Gklt46yZ> [último acceso el 22/08/2016].
- Nilsonn, Jan-Erick. “Marks on Later Chinese Porcelain”. Gotheborg.com [sitio en línea]. 2000-2008. Disponible en línea en:

<http://gotheborg.com/marks/20thcenturychina.shtml> [accedido por última vez el 14/06/2015]

- Oja, Carol J., “The Original Miss Turnstiles: Sono Osato Starred on Broadway While Her Japanese Father Was Interned”, *HUMANITIES*, vol. 35, n° 1, enero/febrero de 2015, disponible en línea en: <https://www.neh.gov/humanities/2015/januaryfebruary/feature/the-original-miss-turnstiles> [último acceso el 12/04/2017].
- Peiró Márquez, Marisa. “Lujo, calma y voluptuosidad: Charles T. Coiner y la vanguardia en la Hawaiian Pineapple Company”, *Ecos de Asia: revista de divulgación sobre cultura asiática*, marzo de 2014, disponible en línea en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/lujo-calma-y-voluptuosidad-charles-t-coiner-y-la-vanguardia-en-la-hawaiian-pineapple-company/> [último acceso el 11/04/2017]
- Peiró Márquez, Marisa. “La revista Asia y el orientalismo norteamericano”, *Ecos de Asia: revista de divulgación sobre cultura asiática*, abril de 2014, disponible en línea en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/la-revista-asia-y-el-orientalismo-norteamericano/> [último acceso el 11/04/2017]
- Peiró Márquez, Marisa. “Orientando” la política en el México post-revolucionario I”, *Ecos de Asia: revista de divulgación sobre cultura asiática*, octubre de 2015, disponible en línea en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/orientando-la-politica-en-el-mexico-post-revolucionario-i/> [último acceso el 11/04/2017]
- Qian, Suoqiao, “Gentlemen of The Critic. English Speaking Liberal Intellectuals in Republican China”, *China Heritage Quarterly* N° 30/31, junio-septiembre de 2012. Disponible en línea en: http://www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=030_league.inc&iss ue=030. [último acceso el 13/09/16]
- Tíbol, Raquel, “Algo sobre Fanny Rabel”. *La Jornada Semanal*, 20 de mayo de 2007. Disponible en línea en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/20/sem-raquel.html> [último acceso el 08/09/2017].
- Vargas Lozano, Gabriel, “Esbozo histórico de la filosofía mexicana del siglo XX” en Teodoro Ramírez, Mario, *Filosofía de la cultura en México*. México, Editorial Plaza y Valdés, 1997. Disponible en línea en: <http://www.ensayistas.org/critica/mexico/vargas/> [último acceso el 07/09/2017].

Archivos consultados

- Archivo de la Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán, Casa Luis Barragán (México D.F.)
- Archivo de la Fundación Ortega-Marañón (Madrid).
- Archivo de la Fundación Universitaria Española (Madrid).
- Archivo de pasajeros de la Ellis Island Foundation (Nueva York)
- Archivo del Museo Nacional de las Culturas (México D.F.).
- Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (Madrid).
- Archivo Miguel Covarrubias, Sala de Colecciones Especial de la Universidad de las Américas de Puebla (Cholula).
- Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes (Madrid).
- Fondos del Centro-Museo ABC (Madrid).
- Hemeroteca Municipal de Madrid (Madrid).