



El
Zemí
de algodón taíno

7

«DIOSES... DECORADOS CON LA AGUJA DEL BORDADOR»: LOS MATERIALES, LA CONFECCIÓN Y EL SIGNIFICADO DE UN RELICARIO TAÍNO DE ALGODÓN*

JOANNA OSTAPKOWICZ Y LEE NEWSOM

*Reproducción autorizada por la Society for American Archaeology, publicada originalmente en *Latin American Antiquity* 23, 3 (2012): 300-326. Traducción del inglés Dra. Rosario Flores Paz.

Un relicario taíno de algodón, el único en su género conocido hasta la fecha, nos permite una mirada sin precedentes dentro de las complejas ceremonias y rituales del Caribe prehispánico. El presente ensayo explora el contexto cultural asociado al relicario a través de los registros realizados por los primeros cronistas y misioneros españoles y franceses, quienes fueron testigos de los usos y creencias que rodearon a estos objetos tanto en las Antillas Mayores como en las Menores. Este trabajo presenta también la primera datación de radiocarbono en base al Acelerador de Espectrometría de Masa (AMS), ubicándolo dentro de un contexto histórico consistente; asimismo, examina con cierto detalle la estructura de la escultura tejida, analizando el proceso de confección y brindando un estudio pormenorizado de los materiales –algodón, pelo animal, lianas, calabaza, resinas y conchas– utilizados para su creación. Desde la envoltura en algodón de importantes cemíes (representación de espíritus) hasta la inclusión dentro de elaborados tejidos de restos de esqueletos provenientes de ancestros venerados, el algodón tuvo un valor intrínseco como material que «envolvió» y unió a los ancestros con los vivos y a los vivos entre sí.

[...] y las imágenes de los dioses que eran adornadas con la aguja del bordador representaban a aquellos hombres, más las formas dibujadas con la aguja del bordador, eran de aquellos hombres que píos y justos habían vivido con algún mérito testificado entre el pueblo, y habían sido contados entre los santos por común exaltación de los sacerdotes y del pueblo. Y los dientes que se salen de la boca, penden de un cráneo humano, que se oculta bajo un bordado. También esas efigies de los santos referidos, proferían oráculos conocidos del pueblo los cuales, a la llegada de nuestro Dios, enmudecieron totalmente¹.

Junto con esta carta, el primer obispo de Santo Domingo envió al Papa, como regalo, varios ejemplares de figuras de algodón o cemíes (representaciones de ancestros, espíritus o deidades), sugiriéndole que sean mostrados en el vestíbulo de la basílica de San Pedro. Esta no es la primera mención a tales esculturas en documentos del período inicial del contacto europeo, pero es la más esclarecedora ya que no solo describe con exactitud la presencia de cráneos dentro de los tejidos «bordados», sino también porque distingue dichas figuras de otros tipos de cemíes taínos existentes bajo una amplia variedad de formas. Geraldini identifica explícitamente tales cemíes como representaciones –y contenedores de los restos de– *behiques* (shamanes) u hombres o mujeres notables, ancestros que habían tenido roles importantes durante su vida y un papel visible y tangible después de la muerte. Claramente ellos fueron vistos como seres venerables que se convirtieron en intermediarios o mediadores en nombre de los vivos –de manera análoga a los santos, como señala Geraldini. Los europeos, con su particular y larga historia de relicarios, rápidamente captaron el poder detrás de esas figuras de algodón y las usaron como propaganda del poder de la Iglesia cristiana para «silenciar» las creencias del mundo que acababan de descubrir (ver también Vallejo 1913: 45).

Para los taínos la manifestación física de los ancestros bajo estas formas hacía visible y accesible el pasado, ya que consultándolos a través de un ritual regulado aseguraba que los antepasados continuaran a tener un impacto sobre las vidas de los vivos. De acuerdo al padre Ramón Pané (1999: 34-35), el fraile jerónimo que

1. Carta del obispo Alejandro Geraldino (1455-1524), al papa León X, ca.1519 o 1520 [traducción en español tomada de Roberto María Tisnés Jiménez], *Alejandro Geraldini: primer obispo residente de Santo Domingo en la Española: amigo y defensor de Colón*. Santo Domingo: Arzobispado de Santo Domingo, 1987, 161.

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”

vivió entre los taínos alrededor de 1494-1498, los relicarios eran una de las muchas categorías de *cemí*:

Todos, o la mayor parte de los de la isla Española, tienen muchos *cemíes* de diversas suertes. Unos contienen los huesos de su padre, y de su madre, y parientes, y de sus antepasados [...] algunos que hablan, y otros que hacen nacer las cosas que comen, y otros que hacen llover, y otros que hacen soplar los vientos.

De acuerdo a Las Casas (1967: I:633) se decía que ciertos relicarios contenían los huesos de los caciques y que eran nombrados en su honor. Según parece estas esculturas fueron una elaboración de la práctica más común entre los taínos de conservar los restos de los ancestros en canastas o calabazas suspendidas de las vigas de sus casas comunales (Colón 1992: 75), y tal hábito pudo haber emergido a medida que el poder de los caciques fue creciendo después del 600 d. C. (Curet y Oliver 1998; Ostapkowicz, *et al* 2011). Estos relicarios más grandes eran consultados como oráculos y se mantenían en lugares aislados, como casas de caciques apartadas de la aldea o en cuevas; el acceso a ellos estaba restringido aunque sus pronunciamientos fuesen, en gran medida, en favor de la comunidad. Algunos cronistas creían que los caciques utilizaban relicarios a su ventaja manipulando sus «palabras» en beneficio propio (Las Casas 1967: I:633; Oviedo 1992: I:112). Sin considerar las políticas que pueden haber menoscabado su uso, los relicarios claramente jugaron un rol importante en mantener las historias genealógicas y las conexiones entre los vivos y los ancestros (Oliver 2009: 251); por ello, es improbable que hayan sido entregados de forma voluntaria a los españoles, como fue el caso de muchos otros objetos preciosos que los taínos dieron en los intercambios iniciales. A diferencia de estos últimos, los relicarios habrían poseído características inalienables que los vinculaban íntimamente a sus comunidades.

Este ensayo explora el contexto y significado de los relicarios tejidos en base a una revisión de la documentación de los cronistas y de un examen del único ejemplar de algodón sobreviviente conservado en la colección del Museo de Antropología y Etnología de Turín, Italia (de ahora en adelante MAET) (Ver figura 1). El énfasis está puesto en cómo fueron usados los materiales para crear la forma final y cómo cada uno de ellos ofrece conocimientos no solo del considerable trabajo invertido en la creación del *cemí*, sino también sobre su valor y significados.



Figura 1. El cemí de algodón de Turín, datado para el período 1439-1624 d. C. (95.4%) y con mucha probabilidad (76.7%) para los años entre 1439-1522 d. C. Altura máxima de pie: 55 cm; ancho: 35.5 cm. *Gossypium sp.*, parte anterior de un cráneo humano (incluye mandíbula), esqueleto en varillas de bejuco para las piernas y brazos, y con soporte central de madera tallada y base de piedra, resinas, conchas, calabazas, pigmentos (?). Se puede apreciar parte del soporte que sostiene al cemí colocado en la base de su columna, en la imagen a la derecha (Cortesía del MAET, Universidad de Turín, Italia).

Cemies de algodón: la documentación de los cronistas

Hay varios recuentos iniciales que describen relicarios de algodón, incluyendo la breve mención de Andrés Bernáldez respecto a figuras de algodón que el mismo Cristóbal Colón llevó a su despacho en 1496, poco tiempo después de su regreso del segundo viaje (Loven 1979: 585). Bernáldez notaba:

Trajo entonces el Almirante muchas cosas de allá de las del uso de los indios: coronas, carátulas, cintos, collares y otras muchas cosas entretrejidas de algodón y en todas figurado el diablo [...] otras peores figuras de ellas entalladas en madero de ellas hechas de bulto del mesmo algodón ó de lo que era la alhaja.

Las repetidas referencias al algodón ponen en claro la importancia de este valioso material que servía para confeccionar no solo objetos de prestigio como cinturones sino también esculturas, frente a las cuales los españoles reaccionaron con una mezcla de curiosidad y repulsión.

Pasado el siglo XVI, Mártir de Anglería (1970: 167) envió cuatro imágenes al cardenal Ludovico de Aragón, las cuales «adoran en público [...] Con algodón que rellenan fabrican efigies humanas sentadas». El italiano identificó dichas figuras como *cemies* (o *zemies/zemes*), un término que entendió incluía distintos tipos de representaciones, notando que los taínos «creen que son los enviados de un ser único, infinito, omnipotente e invisible. Cada cacique tiene un zeme diferente al que rinde culto» (Mártir de Anglería 1970: 167).

La circulación de esas figuras en las cortes europeas más influyentes continuó hasta mediados del siglo XVII. Solo quedan indicios de esos intercambios en registros sobrevivientes de algunos archivos. Fray Francisco Ruiz, uno de los primeros franciscanos enviados a la Española, regresó a España alrededor de 1501-1502 cargado de «curiosidades» que incluían «ídolos de diversa forma» suficientes para llenar uno o dos baúles que entregó al arzobispo de Toledo, cardenal Francisco Jiménez de Cisneros (1517) (Vallejo 1913: 45; ver también Alegría 1981: 60; Royo Guardia 1947: 151). Entre esas figuras estaban «de formas espantables de los espíritus

malignos, hechos los ojos y dientes de los huesos de pescados, y los cuerpos como de contezicas o faldas de jazarán [...] y los pies y orejas de algodón, todo hecho de sus manos» (Vallejo 1913: 45). Se dice que esta colección de ídolos estaba guardada en la Universidad de Alcalá todavía en 1547 (Alegría 1980: 434), pero algún tiempo después se diseminó y al menos una pieza llegó a la famosa colección del Munich *Kunstammer*. Esta, en gran parte amasada por Alberto V, duque de Baviera (1150-1579), al ser inventariada en 1598 enlistaba un cemí con «pequeños anillos blancos y rojos entrelazados [...] y [...] grandes ojos de vidrio azul» al cual se le vinculaba con las colecciones del cardenal Cisneros (Feest 1991: 581). En 1626 apareció una ilustración del cemí en *Imagini de gli dei Indiani* de Lorenzo Pignoria, donde se menciona que el diseño estaba acompañado de testimonios españoles referidos al mismo (Pignoria 1626: 563-564), y se repite la descripción de piezas similares hechas un siglo antes por Geraldini. El uso de vidrio azul demuestra la temprana incorporación de bienes europeos en los objetos taínos tradicionales, lo que trae a colación las cuentas de vidrio azul incluidas en el tejido del cemí de algodón de la colección del Museo Pigorini en Roma (Taylor, *et al* 1997)².

Los taínos experimentaron casi una completa disolución de su sociedad hacia la mitad del siglo XVI debido a la difusión de enfermedades epidémicas, esclavitud, guerra y violencia resultantes de la invasión europea y la colonización de las Antillas Mayores; en ese momento, cesó la confección de tales figuras. Sin embargo, sus vecinos caribes/kalinango de las Antillas Menores continuaron, sin demasiado trastorno, sus prácticas tradicionales hasta el siglo XVII, que incluían el uso de figuras de algodón similares que

2. Kerchache (1994: 162) considera como un relicario al elaborado cemí con cuentas de la colección del Museo Pigorini de Roma (número de acceso 4190), pero no hay pruebas que indiquen que se utilizaba de esa manera: no contiene ningún resto humano y su construcción tampoco sugiere que fue un artefacto fabricado específicamente para contener huesos, como es el caso del cemí de Turín. En cambio, el cemí Pigorini se compone de dos elementos de algodón separados –un cinturón de tamaño natural en la base (Biscione 1997: 158) y una escultura zemí en la parte superior–, ambas partes clavadas a una base de madera torneada, esta última probablemente –fue un soporte de muestra histórico–.

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”

se decía pronunciaban «oráculos» (Rochefort 1666: 280). Charles de Rochefort (1605-1683; 1666: 284) notaba que «ellos esperan [...] el juicio de su vida o muerte de esos oráculos detestables, que reciben a través de esos muñecos de algodón, en los cuales envuelven los huesos comidos por los gusanos de algunos infelices cuerpos tomados de la tumba». Esos oráculos eran apaciguados con numerosas celebraciones: «ellos no solo les consagran las primeras de sus frutas, sino también les dedican las mesas más suntuosas de sus fiestas; los cubren con las más delicadas de sus carnes y las más deliciosas de sus bebidas; les consultan en sus asuntos de gran importancia y son gobernados por sus malvados consejos» (Rochefort 1666: 284). La reverencia mostrada hacia esas figuras por los caribes/kalinago y sus importantes roles en la vida diaria son comparables a lo documentado para los taínos un siglo antes. Rochefort y muchos de sus contemporáneos desconocían esta situación, y registraron las prácticas que rodeaban a estos relicarios a través del prisma de una perspectiva eurocéntrica.

Uno de los más detallados recuentos proviene de un contemporáneo de Rochefort, Jean-Baptiste du Tertre (1619-1687), un misionario que trabajó en Guadalupe y Martinica. Du Tertre notaba que «los demonios también se introducen en los huesos de los muertos que se sacan del sepulcro, los cuales están envueltos en algodón, y dan los oráculos desde estos huesos cuando se les pregunta, diciendo que es el alma del muerto quien habla» (du Tertre 1667: 369). Esos relicarios fueron usados en varias formas de adivinación, que incluyeron una ceremonia que involucraba su inmersión en agua: de acuerdo a du Tertre (1667: 369) los arrojaban en el mar y si se hundían, eso vaticinaba tormentas y peligro; si flotaban, habría buen clima y tiempos favorables. Su poder podría ser manipulado contra los «enemigos»:

se sirven de estos huesos parlantes para hechizar a todos contra los que tienen algún rencor, lo que hacen de esta manera. Toman lo que queda de la comida o bebida de su enemigo, o algún otro objeto que le pertenece, y cuando lo han envuelto con este hueso, se ve inmediatamente que pierde su vigor común, una fiebre lenta lo invade, se hace la tisis, y muere de consunción sin que se le pueda dar nada para la recuperación

de su salud. Du Tertre 1667: 369. [Traducción tomada de Ricardo Alegría ed., *Crónicas francesas de los indios caribes*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1981: 220].

Du Tertre (1667: 369) continúa con el relato de un caso específico de Guadalupe en el que una familia de un hombre muerto buscaba venganza: «tiñendo algodón con la sangre de la víctima y poniéndolo con los huesos del muerto, e inmediatamente fuimos testigos de que el perpetrador se desgastaba y después de languidecer por dos años, murió».

A un cierto punto entre 1637 y 1658, du Tertre (1667: 369-370) reporta «varios ídolos de algodón de forma humana, que tenían granos de jabón [*grains de savonettes*, posiblemente semillas de *soapberry*, *Sapindaceae*, Vega 1987: 6] en el lugar de los ojos y una especie de casco hecho de algodón sobre la cabeza» fueron encontrados en cavernas de Martinica por dos caribes/kalinago. Estos creían que eran «dioses de los Ygneris, a quienes masacraron» y temblaban de miedo cuando se acercaron a tales objetos. Se dieron órdenes de coleccionar las figuras, pero los caribe/kalinago rehusaron a entrar de nuevo en la cueva; Du Tertre (1666: 370) escribe que lo hicieron más tarde en secreto, sin su conocimiento. Las figuras fueron después colocadas en una caja y enviadas a Francia como regalo para el duque de Orleans. En un giro del destino, la fragata que las llevaba fue capturada por los españoles quienes al encontrar las imágenes, acusaron al capitán de idolatría y lo llevaron ante la inquisición. Aunque el capitán fue absuelto de cargos, es poco probable que las figuras sobreviviesen.

El cemí de algodón de Turín: proveniencia e historia

Los cemíes de algodón enviados a Europa entre el siglo XV y el XVII terminaron por deteriorarse o fueron destruidos de otros modos ya que no han quedado más registros referentes a ellos. En la actualidad el único ejemplo conocido existente de relicario de algodón se encuentra en el MAET (figura 1). Se supone que fue encontrado en una cueva al oeste de Santo Domingo, República Dominicana, en un momento antes de 1891 (Cronau 1892: I:263);

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”

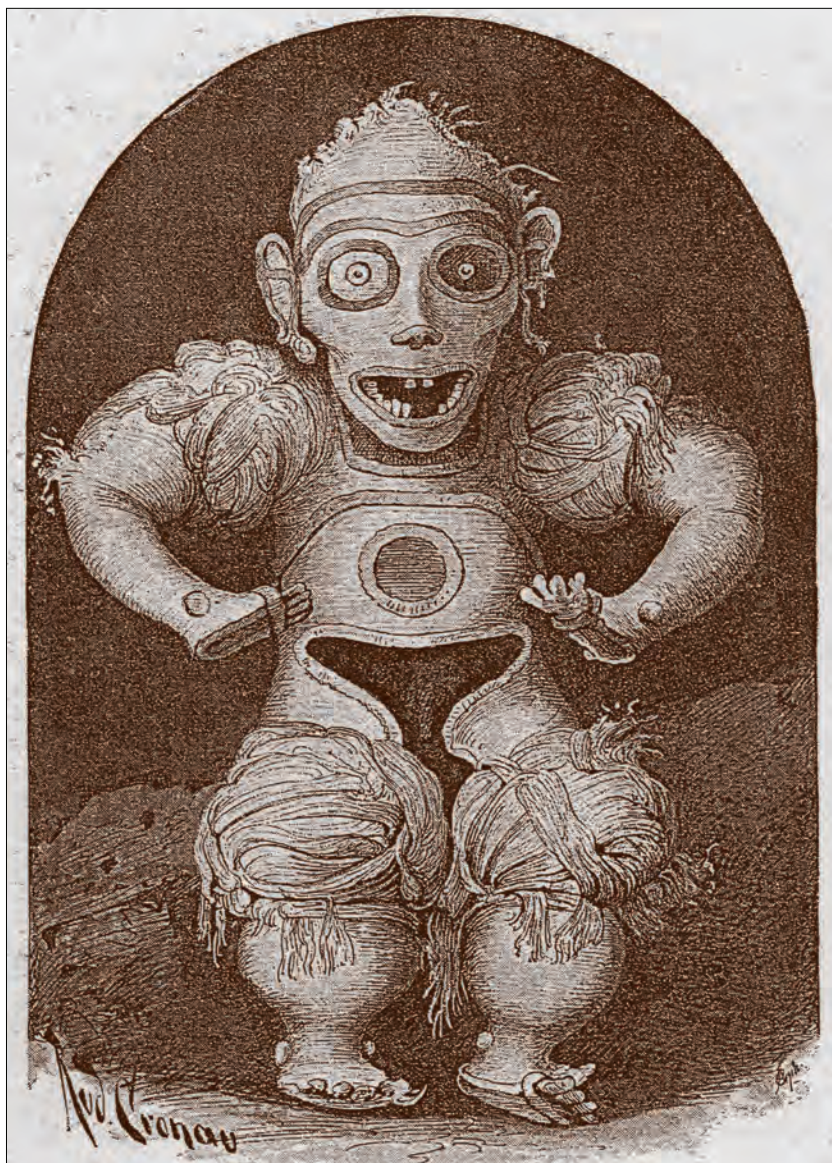


Figura 2. Una de las primeras imágenes publicadas del cemí de algodón se encuentra en *Amerika* de Rudolf Cronau (1892:I:263); ver también Fewkes 1891 y Seelye 1892:133. Nótese la ausencia de la banda en la frente y las fibras sueltas en la parte superior de la cabeza, lo que sugiere que el daño en la parte posterior de su cabeza fue hecho antes de esa publicación. El daño también aparece en la ilustración de la publicación de Fewkes de 1891 (© British Library Board 9551.1.6).

Fewkes 1891: 174; Vega 1987: 1). Su preservación en una cueva por más de tres siglos al inicio parece algo sorprendente, sin embargo coincide con relatos previos referidos a dónde se encontraban este tipo de objetos (Du Tertre 1666: 370); además, en general, tales ambientes secos ofrecen una preservación orgánica excepcional. De acuerdo a las notas personales de Jesse Walter Fewkes (1903: 6:45a), el cemí fue encontrado por un hombre que cazaba cerdos salvajes, quien quedó tan impresionado por lo que vio, que lo arremetió con un machete, aunque después regresó con ayuda para removerlo de la cueva. El objeto terminaría por llegar a la colección del señor Cambiaso y es posible que cuando era ya parte de esta, Rudolf Cronau hizo un boceto de él para incluirlo en su libro *Amerika* (Cronau 1892: I:263) (figura 2). El capitán Natahan Appleton, un hombre de Boston bien relacionado, también adquirió una ilustración del cemí de un señor A. Rodríguez y la envió a Fewkes del Smithsonian (Fewkes 1891); ver también Seelye 1892: 133).

En 1903, cuando Fewkes viajó a Santo Domingo para estudiar el cemí, se enteró por la familia de que Cambiaso lo había enviado a Italia –a Génova– (Vega 1987: 4). En su revisión de la pieza, Fewkes (1907: 214) notaba:

hay que lamentar que nuestro conocimiento de esta figura, el cual podría aportar mucha luz sobre los ritos mortuorios y de adoración de los antillanos prehistóricos, sea tan imperfecto. Se dijo al autor que ahora está en algún lugar de Italia, pero no se puede saber si ha sido perdido para la ciencia definitivamente.

El cemí desapareció del conocimiento público hasta 1970, cuando Bernardo Vega descubrió una fotografía en el archivo del British Museum (figura 3) y pudo seguir el rastro del relicario hasta el Museo de la Universidad de Turín (Vega 1987: 1). Esta fotografía, que aparentemente data de inicios del siglo XX –si no de algo antes– muestra el relicario junto al cemí con el dosel de madera (también en el MAET), lo que sugiere que la historia de las dos piezas estuvo hasta cierto punto entrelazada (Fewkes ilustra ambos en su publicación de 1891, así como lo hace también Seelye [1892: 132-133]. Vega [1987: 12] sugiere que es probable ambas

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”



Figura 3. Fotografía de archivo de los cemíes de madera y de algodón (de fines del siglo XIX o principios del XX). Nótese que la banda del cemí de algodón se encontraba posicionada, en ese momento, detrás del segundo cordoncillo de la frente (cortesía de *Trustees of the British Museum*).

piezas fueron encontradas juntas). Curiosamente, una pequeña etiqueta en la mano derecha del cemí lleva el nombre «Hamilton Prints, Lot 39[¿?]2», pudiera ser la etiqueta de una subasta (Dan Bruce, comunicación personal 2009), lo que sugiere una historia más complicada de la posesión del cemí en colecciones privadas hasta su adquisición por el Museo. Hasta la fecha no está claro cuándo las esculturas llegaron al MAET: el registro más temprano –un artículo del periódico *Stampa Sera* del 2 de marzo de 1940– indica que Ernesto Schiaparelli, director del Museo Egipcio de Turín donó el cemí a Giovanni Marro, el fundador y primer director de MAET en algún momento antes de 1928 (Rosa Boano, comunicación personal 2011). El MAET abrió en 1926, pero la primera mención al cemí de algodón en sus registros es una entrada del catálogo tentativamente fechada para la década de 1950 en la que se enlista bajo el número 1676 un «ídolo antropomorfo peruano [sic] hecho de fibra vegetal entrelazada, que contiene un cráneo y que muestra un ojo oscuro y otro claro» (Masali y Pia 1991: 86). Por lo que, entonces, hay un vacío entre 1903, cuando Fewkes señala que el cemí fue enviado a Italia, y en torno a 1928, cuando Schiaparelli lo dio a Marro. Es necesaria una mayor investigación de archivos para aclarar su historia del siglo XX.

Vega (1987 [1971]) inició el primer estudio importante de esta pieza y su historia, incluyendo las primeras radiografías de su estructura interna. Ellas muestran claramente el cráneo humano encasado en la trama de algodón, así como una maciza sustancia opaca al centro de la figura, que según Vega podía ser una piedra. Su trabajo fue seguido por una cantidad creciente de investigaciones sobre el cemí (AMT ca. 1975; Girotti y Meaglia 2001; Guidi y Appendino 1973; Masali y Pia 1991; Meaglia y Girotti 2001; Ripley 1980).

Más recientemente el estudio CT del 2010 de Martina *et al* sacó a relucir la estructura interna del cemí con magnífico detalle (figura 4). El presente trabajo, iniciado por Ostapkowicz en el 2005, se basa en las investigaciones anteriores y se centra en la edad radiocarbónica del cemí, los materiales de construcción empleados y el proceso de manufactura seguido.

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”

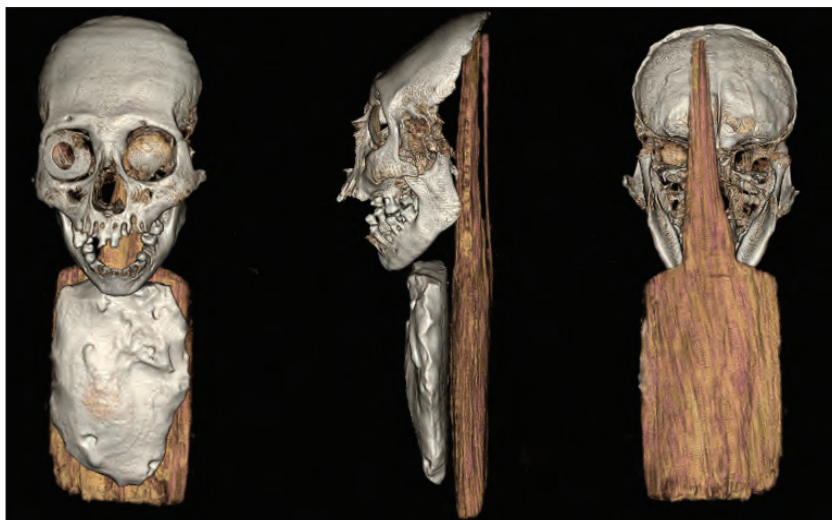


Figura 4. Tres vistas TC del interior del cemí que muestran los soportes contorneados de piedra y madera (cortesía de la Dra. Maria Cristina Martina, *Istituto di Radiologia Diagnostica ed Interventistica*, Universidad de Turín [Director Prof. Giovanni Gandini], San Giovanni Batista, Hospital Molinette, Universidad de Turín, Italia; ajustados en Photoshop por Ostapkowicz.

Resultados radiocarbónicos

Los conservadores del MAET extrajeron una muestra de 75 mg de algodón de dos áreas separadas del cemí: de la solapa del lado izquierdo en la parte posterior de la cabeza y de la rodilla derecha. La primera, la más larga de las dos muestras, fue sometida a la datación por radiocarbono. Mientras la más pequeña, proveniente del área de la rodilla, fue analizada por Newson para una identificación de materiales.

El resultado de radiocarbono de 395 ± 27 BP (OxA-15359; $13C = -22.40/00$) apunta, con un porcentaje de confianza de 95.4%, a 1439-1522 d. C (76.7%); a 1574-1584 (1.6%) y a 1590-1624 (17.1%); entre estos, la probabilidad mayor resta en el período 1439-1522. Mientras los estilos de vida taínos tradicionales continuaron por algunas décadas después del contacto, resulta extremadamente improbable que este objeto hubiera sido elaborado en el tardío período de 1575-1624: como se discutirá más adelante, estas esculturas requerían de un

intacto sistema sociopolítico indígena para tener significado y relevancia y, debido al declive poblacional y la aculturación forzada, tal estructura fundamental se desintegró antes de mediados del siglo XVI. Es más, la pieza no presenta ningún material poscontacto como se aprecia en otras importantes esculturas de algodón, como es el caso de las cuentas de vidrio azules de los cemíes Pignorini y Cisneros, este último ya en Europa alrededor de 1502. Lo que sugeriría que el algodón para el cemí fue recolectado, posiblemente hilado y tejido, algunas décadas antes o muy poco después del contacto con los europeos. Las fibras de algodón (técnicamente pelos de semillas o pelusa) son producidas por la planta anualmente y por ello representan un año de crecimiento; se cosechan con regularidad, de modo que son un excelente material para la datación radiocarbónica ya que no están sujetas a una edad acumulada. A pesar de que el algodón en bruto y el hilado se guardaban en «almacenes» de los caciques, así como en casas de la gente, es poco probable que fuesen conservados por largos períodos de tiempo dada la constante demanda por productos de algodón tales como hamacas, naguas (faldas) y ornamentos corporales. De aquí que la datación proporciona una buena indicación de cuándo se confeccionó el cemí.

Análisis de fibras

La muestra del área de la rodilla del cemí consistía en cuatro pequeños segmentos de cuerda (designados TC 1-4) que fueron analizados para ver el contenido de la fibra. La masa de fibra primaria es invariable en las cuatro muestras, cada una compuesta predominantemente por fibras de algodón luminiscente (especie *Gossypium*, Malvaceae) con torsión Z de cerca de 20-25 μ m de diámetro, con lúmenes y paredes de células limpias, puntas afiladas, torsiones regulares y muy regulares en cuanto a su dirección o retorcido, y que varían de color, desde ámbar a blanco o a gris pálido azulado (figura 5). También se encontraron pelos estrellados de los involucros originales de las cápsulas de algodón. En general, la morfología de la fibra y la variación de color –con la notable excepción de una teñida a rojo intenso– se comparan bien con fibra de algodón no cultivado (naturalizado o silvestre) del Caribe y del sur de Florida (figura 5).

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”



Figura 5. Fibra de algodón del cemí de Turín. Fila superior: izq., cuerda de algodón completa (TC2) que muestra la variación del color (30x); centro, pelo estrellado (TC2) (400x); der., variación en ámbar que muestra el torcido clásico, las pareces de la célula y lumen (400x). Fila central: izq., variación de color natural (TC3) (100x); der., variación natural de color en muestra moderna de referencia del *Big Mound Key*, Charlotte County, Florida. Fila inferior: fibra de algodón teñida a rojo (TC2); izq., (100x); der., (200x). (Fotografías de Lee Newsom).

La posición original de la fibra roja en la cuerda de algodón es incierta, habiendo sido observada por primera vez bajo gran magnificación, es decir, después de haber extraído y colocado una masa de fibras de la superficie sobre una placa de vidrio para su análisis minucioso. Si no es intrusa, la fibra de algodón rojo posiblemente representa el uso delibrado de pigmentos y tintes naturales como tradicionalmente se acostumbraba en el Caribe (por ejemplo, achiote o *Bixa Orellana*, que es la presunta fuente de la pintura corporal roja; Newson y Wing 2004).

Además de las fibras de algodón, se distinguieron varios tipos de pelo animal entre las muestras de cuerdas; los detalles esenciales son resumidos en la tabla 1. Los pelos de mamíferos son en general de dos tipos básicos –el pelo pegado a la piel y el más exterior también llamado pelo «guarda», que es el más útil para identificación taxonómica– cuyas respectivas características anatómicas y morfológicas varían no solo por la longitud del pelo, sino también por factores como la edad y otros (Petraço y Kubic 2004; Teerink 1991).

Las muestras en cuestión, siendo en su mayoría pequeños fragmentos de pelo, son difíciles de clasificar taxonómicamente; sin embargo, las identificaciones se hicieron, con la mayor precisión posible, basándose en las características preservadas de cada muestra. Se sabe que la fauna caribeña presenta escasas categorías de mamíferos (Hedges 2001), situación que fue modificada de alguna manera por las introducción humana en la prehistoria de ciertos individuos (Wing 2010); de modo que podemos examinar pelos representativos de una muestra proporcionalmente amplia de esa biodiversidad³.

3. Las asignaciones de pelo animal se hicieron utilizando datos publicados y especímenes comparativos obtenidos en préstamo de las colecciones del Museo de Historia Natural de Florida, que incluyeron primates (*Saimuri sciureus*, UF#398), felinos (*Felis wiedii*, UF#6789; *Lynx rufus*, UF#24401), hutia (*Capromys pilorides*, UF#26758; *Geocaprumys brownii*, UF#15249; *Plagiodontia aedium*, UF#22399), agouti (*Dasyprocta aguti*, UF#13304), cuyes (*Cavia parcellus*, UF#9170; *Curia sp.*, UF#9172) y murciélago (*Artibeus jamaicensis*, UF#2165; *Brachyphylla nana*, UF#20704; *Eptesicus fuscus*, UF#20706; *Molossus major*, UF#6549; *Monophyllus redmani*, UF#31422; *Mormoops blainvillei*, UF#13683; *Noctilio leporinus*, UF#63°; *Pteronotus quadridens*, UF#13687; *Tadarida brasiliensis*, UF#19185). Muestras comparativas adicionales utilizadas en este análisis y tratadas en el laboratorio de Newson incluyen perro doméstico (*Canis familiaris*), gato doméstico (*Felis catus*), oveja doméstica (*Ovis aries*), venado de cola blanca (*Odocoileus virginianus*) y conejo de cola de algodón (*Sylvilagus sp.*).

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”

Tabla 1
PELO ANIMAL ASOCIADO CON LAS MUESTRAS TOMADAS
DEL CEMÍ DE ALGODÓN DE TURÍN

TIPO	MUESTRA	COLOR	DIÁMETRO (MICRONES)	MÉDULA	CUTÍCULA	EXTREMOS	ASIGNACIÓN
1	TC1	Bronceado (corteza de roble)	8.5-10	Ausente	Coronal/ petaloideal	Romo	Murciélago
2	TC4	Azulado-negro	10	Ausente	Coronal/ petaloideal	Romo	Murciélago
3	TC4	Marrón rojizo	34-35	Unicelular, regular; escalonada uniserial	Petaloideal imbricada o mosaico	Cortado	Primate (cf.)
4	TC2	Marrón	24-29	Oscura	Mosaico-irregular	Romo; deshilachado	Mamífero no-humano
5	TC3	Rosado	30-36	Oscura	Mosaico-irregular	Raído; ¿cortado?	Mamífero no-humano
6	TC4	Marrón amarillento	25-29	Oscura	Mosaico-irregular	Cortado	Mamífero no-humano

Los tipos de pelo 1 y 2 son de murciélago (orden Chiroptera; cada uno de un espécimen; figura 6). El segundo estaba bien integrado con las capas superficiales de la cuerda de algodón, pero resulta incierto si uno o los dos fueron incorporados deliberadamente. Es más probable que sean pelos de muda que accidentalmente se asociaron al cemí durante su permanencia en la cueva o, tal vez, al

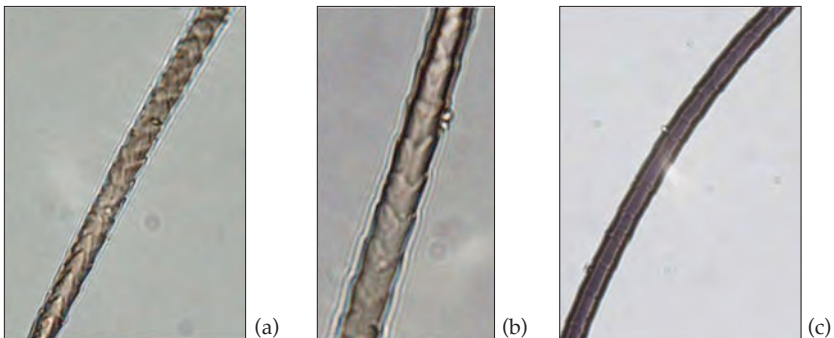


Figura 6. Pelo de murciélago (*Chiroptera*) en el cemí de Turín: (a) tipo 1 (400x), (b) (600x) y (c) tipo 2 (600x). (Fotografías de Lee Newsom).

algodón en bruto cuando este era conservado en las casas o almacenes, donde quizás los murciélagos se habían establecido. Pero la posibilidad, muy sugerente, que el pelo del murciélago haya sido incorporado intencionalmente merece más investigación, en especial si se considera la profunda importancia simbólica del murciélago en la iconografía y mitología taínas, incluyendo sus supuestos vínculos con la muerte y *opias* (espíritus) (García Arévalo 1997). Existen otros casos de su uso en textiles: se ha señalado que pelo de murciélago fue incorporado en los más finos textiles peruanos, reservados para la élite inca (Murra 1962: 719).

Cuatro tipos adicionales de pelo animal fueron observados en asociación con la fibra de algodón. Uno de ellos estaba bien integrado en el hilo de algodón, el cual tuvo que ser destorcido para removerlo y poder revisarlo mejor; parece que sus dos extremos fueron cortados. A otro de los pelos se le dio el color rojo de modo artificial, lo que recuerda la fibra de algodón teñida a rojo descrita más arriba. Este fue observado primero enrollando y envolviendo holgadamente la cuerda de algodón, prologándose hacia afuera desde uno de sus extremos. Esta disposición puede sugerir una asociación real ya que el pelo ha sido parcialmente movido y aflojado, y presenta muescas a lo largo de toda su extensión, lo que sugiere una incorporación en una cuerda o tejido simple de 2 cabos (figura 7). Los dos últimos tipos de pelo eran en su mayor parte externos a la cuerda torcida y estaban solo parcialmente integrados a las capas superficiales de la fibra de algodón; que ambos extremos de uno de ellos aparezcan cortados, puede sugerir una incorporación deliberada. Las asignaciones taxonómicas precisas para estos cuatro tipos de pelos adicionales están en proceso de investigación adicional, incluyendo análisis de ADN, para esclarecer sus orígenes.

Construcción: etapas preparatorias

El cemí es un logro remarcable de la habilidad de un tejedor o tejedora, de transformar lo que esencialmente es un textil bidimensional en un objeto tridimensional. El esfuerzo de reunir los materiales –desde la recolección de los cápsulas de algodón hasta el hilado– fue considerable, como Stark, *et al* resaltan (1998: 10):

7. "Dioses... decorados con la aguja del bordador"

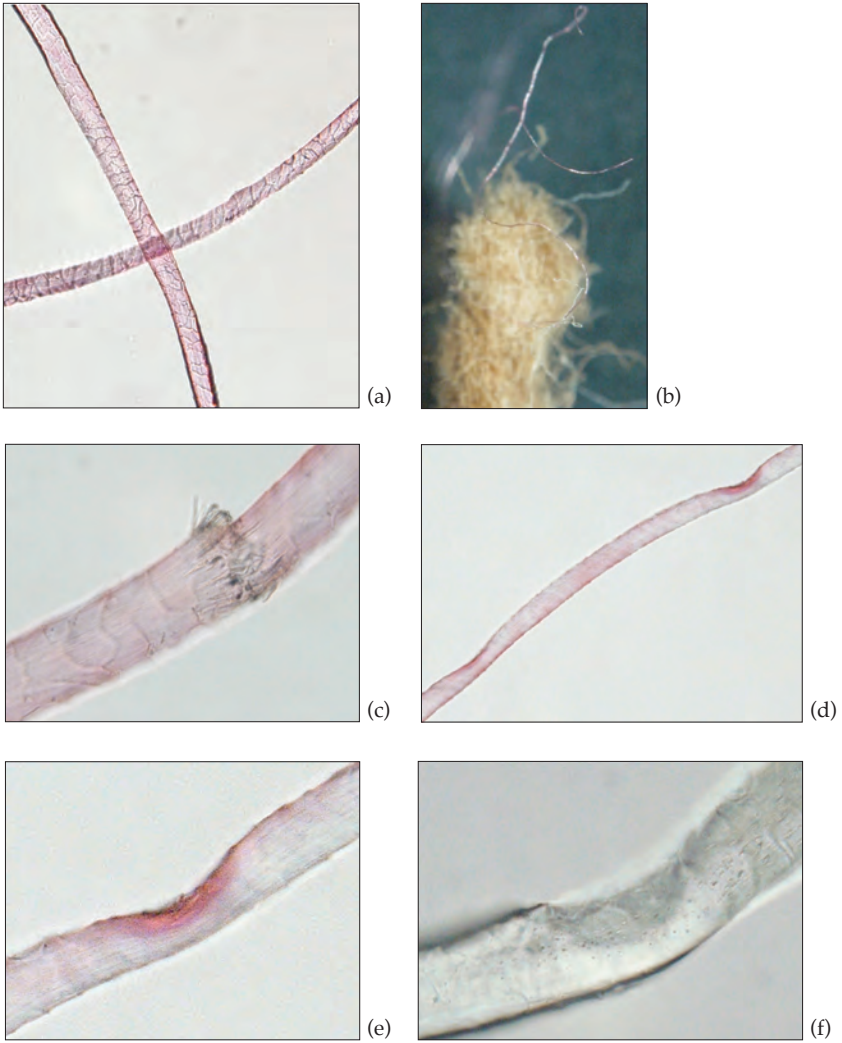


Figura 7. Pelo con coloración rosácea (TC3): (a) enlazado y entrecruzado con sí mismo (200x), (b) en posición original (40x), (c) ruptura (400x), (d) dos muescas (200x) y vista cercana de una de ellas (e), (f) muesca referente a una muestra de pelo de lana de merino de una muestra de tejido (600x). (Fotografías de Lee Newsom).

«cultivar, recoger, desmotar, cardar e hilar el algodón representan una parte sustancial del trabajo invertido en los tejidos de algodón [...] estos pasos más el teñido y el tejido [...] forman parte de una secuencia intensiva de trabajo que añade continuamente valor». Es probable que los taínos cosechasen plantas de algodón que crecían de modo silvestre (Colón 1992: 70; Oviedo 1992: II:14), además de cultivar algodón en sus conucos y jardines de casa (Cosa en Olazagasti 1997: 136; Newsom 2008; Sauer 1992: 56). De modo que la cosecha dependía de la recolección de las cápsulas de algodón en áreas y períodos diferentes durante la estación de crecimiento ya que no todas ellas maduran al mismo tiempo (Langer y Hill 1991; Rehm y Espig 1991), especialmente las provenientes de plantas crecidas como escapes del cultivo. Se requería, entonces, de conocimientos respecto al crecimiento de algodón en varias áreas y una inversión de tiempo para visitar las plantas regularmente durante la estación de cosecha, con el fin de lograr un buen abastecimiento de algodón. Una vez recolectada una cantidad suficiente, el procesamiento comenzaría limpiando el algodón de hojas y detritos, y extrayendo con la mano la semilla de la fibra, un proceso laborioso que tenía que hacerse bien o, de lo contrario, la calidad del hilo se vería afectada: un algodón pobremente preparado da por resultado un hilo nudoso que se rompe fácilmente, a la vez que el ritmo del hilado en parte depende de la calidad de la fibra y del trabajo invertido en la preparación de la misma (Vreeland en Tideman y Jakes 2006: 301-302).

En esta etapa es posible que se hayan añadido materiales adicionales, ya sea para aumentar la resistencia o apariencia del hilo o tal vez para resaltar su simbolismo. En el caso del cemí de algodón parece que se incluyeron pelos de animal, algunos de los cuales fueron teñidos. El teñir fibras o pelos fue otro paso que requería su propio proceso de preparación, el mismo que era, a su vez, dedicado y laborioso en las etapas de la recolección, limpieza, teñido y secado. Los cronistas solo dejaron algunas breves referencias del uso de materiales teñidos entre los taínos, tales como el uso de «bejucos flexibles de colores diversos entretejidos con una maravillosa habilidad» para cubrir las vigas de las casas cercanas a Puerto Real,

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”

Haití (Trevisan [1504] en Symcox 2002: 90). Muchas otras referencias conciernen a las Antillas Menores, pero conviene incluirlas aquí para propósitos de comparación. Breton (1997: 9) hace referencia a un tinte usado para colorear la «corteza de sauce» la cual «ellos fatigosamente y con gran habilidad dividían [...] en bandas extremadamente angostas [...], luego las remojaban [...] en tintes rojo y negro, de modo que producían una variedad de diseños [tejiendo] las tiras como tela». Se teñía también el algodón: Rochefort (1666: 258) nota que los hombres usaban collares de conchas, huesos de animales y posiblemente de seres humanos «sujetados juntos con una fina cuerda de algodón de un color violeta o rojo». Es probable que, hasta cierto grado, la práctica de teñir algodón y otras fibras también prevaleciera entre los taínos, aunque parece que hubo una preferencia por acabados de algodón natural al menos entre la élite: en la Española, las treinta esposas del cacique Behechchio usaban naguas blancas tejidas con gran elaboración, mientras en Cuba se reporta que un grupo de hombres usaban largas túnicas blancas (Bernaldez 1967: 142; Colón 1992: 139; Las Casas 1952: I:1441; Angelo Trevisan [1504] en Symcox 2002: 3).

Una vez procesados, el pelo y los otros materiales podían combinarse con el algodón para hacer fibras suaves y maleables (Mastache 2005: 86). Hilar el material era una etapa crítica ya que la calidad y resistencia del tejido se basan en las características de la fibra (Mastache 2005: 86). En este proceso se emplearon husos de espiral; algunos ejemplos de husos de cerámica y, en menor medida, de conchas han sido encontrados en sitios arqueológicos que datan del período Saladoide tardío (ca. 500 d. C.); los primeros fueron a menudo pequeños, bicónicos y decorados con pigmentos rojos y/o incisos con diseños (Boomert 2000: 300; Rouse 1992: 129). El tamaño del huso regulaba el grosor de la fibra hilada, mientras más pequeño el espiral, más fina la fibra. La rotación daba a la fibra un giro característico («S» o «Z»): en el caso del cemí de algodón muchos de los hilos de hebra única son hilados con torsión «Z». Hebras únicas se ven predominante en las rodillas acolchadas y en las envolturas de los brazos, donde se han perdido las superficies externas más decorativas (figura 8).

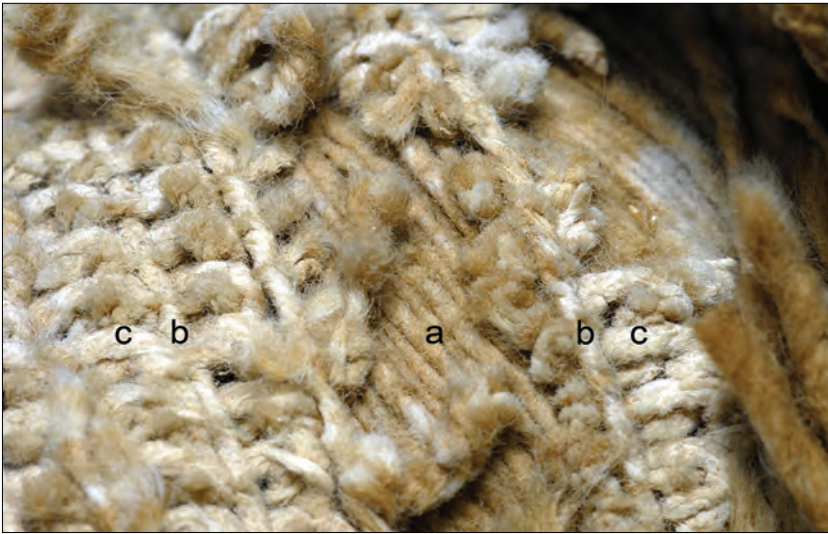


Figura 8. Un área dañada en el hombro derecho revela tres estratos de algodón: el más interior (a), presenta un manojo de cuerdas únicas con torsión “Z”, que está envuelto por cuerdas regularmente espaciadas con torsión “S”, compuestas de hilos de dos hebras hilados con torsión “Z” (en posición vertical) (b); este sirve como envoltura para la urdimbre “bordada” más elaborada (a lo horizontal) (c), que crea así la “piel” del cemí.

Estas hebras alcanzan un rango en grosor de 0.50 mm a 2 mm, lo que sugiere el empleo de husos de diverso tamaño o variaciones naturales dentro del relativamente rápido hilado de las hebras únicas. Estos hilos necesitaron ser hechos en cantidad ya que no solo se colocaron varios de ellos en ciertos lugares bajo los tejidos más decorativos, sino que fueron acoplados a otros para hacer las cuerdas más resistentes que componen la gran parte del tejido de la superficie, incluyendo la «piel» con textura del cemí, elaborada con cuerdas de torsión «S» a partir de hilos de 2 hebras con torsión «Z».

Aunque la parte externa del cemí está hecha de algodón, en su construcción interna se usó una diversidad de materiales. Las tomografías computarizadas (o escáneres TC) del cemí revelan que se usaron cordones de fibra vegetal para sujetar con firmeza la estructura interna, amarrando entrecruzadamente las cañas unidas que for-

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”

man el armazón de las piernas y los brazos, creando así un sostén sólido para el tejido de algodón que la recubre. Las cuerdas de fibras también fueron utilizadas para asegurar la «piel» tejida al cráneo humano –como se ve en los ribetes alrededor de la mandíbula y el maxilar, y dentro de las cavidades de los ojos (figuras 9, 10 y 19). El origen botánico de las fibras de cuerda, que son de dos hebras con torsión «Z» y bastante delgadas en grosor (cerca de 0.50 mm), aún tiene que ser esclarecido: aunque una gran variedad de materiales se usaban como cuerdas, los cronistas notan el uso de la cabuya (Oviedo 1992:I: p.117; ¿*Furcraea* sp? [Moscoso en Tejera 1977: 243]) u otras plantas de la familia del agave (Scillacio [1494] en Symcox 2002: 45). La resistencia de las cuerdas es claramente crítica en algunas áreas: la boca fue deliberadamente tejida abierta para revelar los dientes, cada uno de los cuales ha sido asegurado con cuerdas (figura 9), lo que sugiere que el acabado y durabilidad de esta área era crucial para la apariencia final del cemí de acuerdo a los cánones del estilo taíno, que enfatizaban la boca y los dientes.



Figura 9. Cuerdas de fibra vegetal usadas para amarrar la mandíbula a la “piel” bordada y asegurar los dientes en su lugar (nótese la presencia de monofilamento moderno resultado de un tratamiento de conservación reciente).



Figura 10. La órbita inferior del ojo presenta cuerdas de fibras apenas visibles en el receso interior que sirven para asegurar el bordado externo (ver flechas). Hay una distancia notable entre la “pupila” de concha negra y el marco exterior del ojo, lo que sugiere que quizás hubo otro estrato de concha que representaba la esclerótica del ojo.

El proceso de manufactura

Una vez que los variados materiales habían sido procesados en cantidades suficientes, la construcción podía empezar [figura 11]. No queda claro qué protocolos regulaban la creación de esas figuras, si el trabajo era hecho en aislamiento, a través de métodos ritualmente regulados, o solo por ciertos individuos (por ejemplo, behiques). No obstante, la habilidad de juntar todos estos materiales en una confección que ha perdurado por siglos, a pesar de estar hecha de varios componentes delicados y perecibles, sugeriría el trabajo de un artesano experto, bien versado tanto en técnicas de tejer como en composición arquitectónica. La construcción fue indudablemente planeada con anticipación. Esto se aprecia, sobre todo, en la colocación de los «pesos» puestos dentro de la cavidad del cuerpo del cemí que, según revelan las tomografías, son de dos materiales diversos –una piedra grande colocada al frente (ombli-go y pecho) y una pieza de madera en forma de palanca puesta en la espalda, con su delgada punta extendiéndose dentro del cuello y la cabeza (figura 4) (Martina, *et al.* 2010: figuras 4 y 5; Vega 1987).

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”

Estos dos elementos dan balance y soporte cuando el cemí está sentado en una posición recta: la postura aparece perfectamente centrada cuando sus nalgas están ligeramente levantadas sobre un soporte –esto alinea mejor el cuerpo, llevando la cabeza hacia delante y poniendo el cuerpo derecho (en contraste, ver Kernache, 1994: 160-161, cuando el cemí está posado sobre una superficie plana lo que resulta en una inclinación inestable hacia atrás). La pose –con rodillas plegadas y espalda derecha– combinada con la orientación específica del peso de la piedra sugiere que la posición sentada y recta del cemí fue probablemente intencional, con otro objeto –como un asiento ceremonial o dúho– que lo sostenía cuando estaba en exhibición o en «uso».

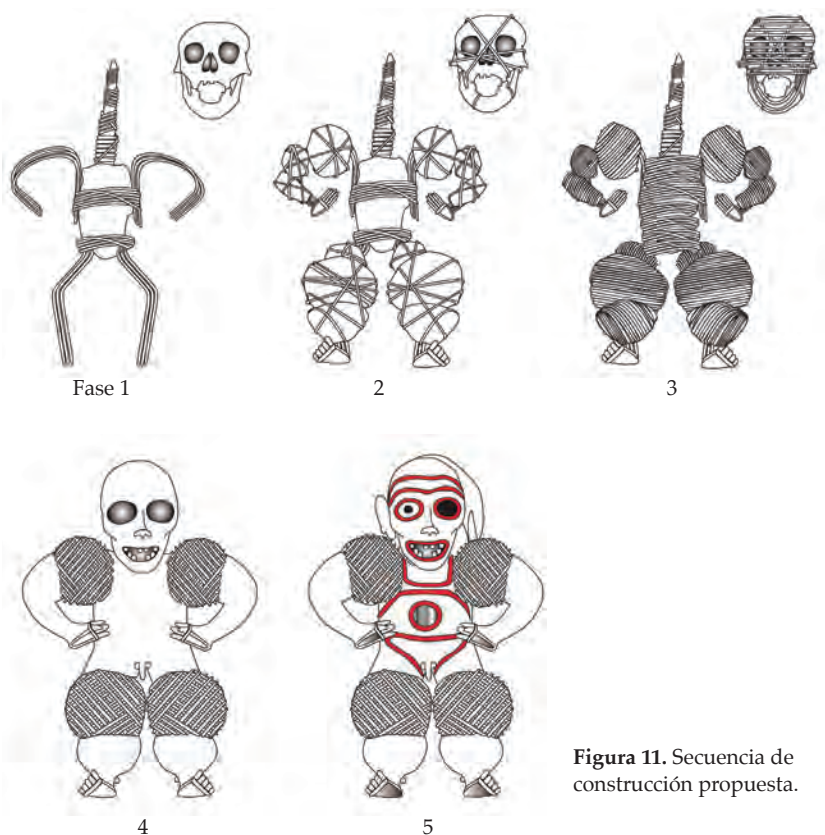


Figura 11. Secuencia de construcción propuesta.

El armado de la escultura fue construido sobre este sostén de piedra y madera: manojos de largas lianas o bejucos fueron atados a los lados para conformar la base de brazos y piernas [figura 11.1]. Estos múltiples ramales recorren la longitud de las extremidades reforzándose uno al otro, pero también otorgando cierta flexibilidad. Algunos bejucos fueron separados en las manos y los pies para convertirse en la base de los dedos (figura 12), y las vistas mediante escaner revelan la presencia de estructuras de madera en los pies para proporcionar la forma plana de las plantas (Martina *et al.* 2010: figura 7). En varios puntos, a lo largo del cuerpo, gruesas cuerdas vegetales enlazan fuertemente las partes del cuerpo, creando así un armazón interno sólido. El cuerpo y las extremidades fueron luego rellenas con algodón no procesado o hilado flojamente (figura 11.2), y una resistente cuerda de algodón torcida de una sola hebra asegura los varios elementos en su lugar y sirve también como la urdimbre para el tejido «bordado» de la «piel» del cemí (figura 8). Después, se añadieron fibras de algodón que sirven como la trama y el tejido se ajustó considerablemente (figura 11.3). No está aún claro qué herramientas fueron usadas en este proceso, aunque de los registros arqueológicos se conocen agujas (Allsworth-Jones 2008: 182) y leznas. A medida que la construcción progresó, el tejido se expandió o se contrajo alrededor de las curvas del cuerpo, análogamente a una técnica de tejido con telar (o *sprang weaving*, Collingwood 1974). Conforme a la tradición taína de amarrar ajustadamente la parte superior de los brazos y rodillas⁴, estas áreas fueron mantenidas bastante delgadas en el cuerpo del zemí, tejidas solo con un relleno interno mínimo, a diferencia de las áreas más «carnosas». Estas áreas comprimidas fueron después realizadas con capas adicionales de algodón hilado; la capa interior consistía en fibra poco hilada de algodón de una sola hebra, sobre la cual se pusieron cuerdas más resistentes de dos hebras que siguen un patrón a diamante (figura 13, figura 11.4).

4. «Estas mujeres llevan las piernas fajadas desde la pantorrilla hasta la rodilla con algodón hilado, para que parezcan gruesas, a cuyo adorno llaman *coiro*, y lo tienen por gran gentileza; y se lo aprietan de tal manera que si por algún motivo se les afloja, aquella parte de la pierna parece muy delgada. Esto mismo acostumbra en Jamaica los hombres y las mujeres, y aun se fajan los brazos hasta el sobaco, a guisa de brazaletes, que antiguamente se usaban entre nosotros» (Colón 1992:170).

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”



Figura 12. En las puntas del tercer y quinto dedo de la mano izquierda se pueden apreciar soportes internos de varillas.



Figura 13. Motivo decorativo a rombos entrecruzados de la rodilla izquierda constituido por cuerdas con torsión “S”, conformadas por hilos de dos hebras con torsión “Z”.



Figura 14. Un área dañada en una de las costillas derechas revela la varilla interna usada para crear la imagen de esqueleto de la superficie del cerní (por ejemplo, las costillas, caderas, etc.).

Entre los toques finales, se agregaron bejucos flexibles a la superficie para delinear las órbitas de los ojos, orejas, labios, costillas, caderas, articulaciones, ombligo y pecho, algunas de las cuales enfatizan elementos claves del esqueleto que aparecen repetidamente en la iconografía taína (figura 14, figura 11.5). Las costuras



Figura 15. Vista posterior del cemí, en la cual se aprecia un acabado de costura deshilachado que se sobrepone al cuello, lo que sugiere que la cabeza fue tejida por separado. La banda emerge en medio de los omóplatos; su parte central se encuentra ahora pegada a la parte superior de la cabeza, tal vez en un esfuerzo por encubrir y asegurar el área dañada, la cual expone un grupo de paneles de calabaza.

deshilachadas en el medio de la parte posterior del cuello (figura 15) sugieren probablemente que la cabeza fue tejida por separado y fue añadida al cuerpo en las etapas finales de la confección. Esto tiene sentido dado el necesario acceso al cráneo para tejer su entorno en redondo. Una serie de cuerdas de algodón gruesas, ahora rotas, se extendían desde la parte posterior de la mandíbula alrededor del cuello para fijar la cabeza al cuello de modo más firme. La estructura interior del relicario puede ser vista debajo de la gran franja tejida en la parte trasera de la cabeza, incluyendo los huesos parietales y la presencia de lo que parecen ser delgados paneles de calabaza (posiblemente *Crescentia cujete*) (figura 15). Gran parte de la parte posterior del cráneo ha sido removida aparentemente porque era demasiado grande o era vista como innecesaria para los fines de la escultura. La inclusión de fragmentos de calabaza puede haber

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”

funcionado para ayudar a mantener una apariencia redondeada en la parte trasera de la cabeza y, tal vez, también actuaba como una referencia simbólica de la práctica más común de poner cráneos en calabazas (Colón 1992: 75 y 114-116).

La franja tejida, que está ahora atada a la punta de la cabeza, originalmente estaba suelta y caía detrás del cemí (tal vez para asegurarlo o suspenderlo), y sus extremos estaban fijados en los hombros, entre los omóplatos (imágenes tempranas –tales como Cronau 1892: 133– muestran la parte superior de la cabeza libre de dicha tira). Su ubicación actual, amarrada a la cabeza por una cuerda reciente, parece ser el resultado de un tratamiento moderno de conservación para proteger el área dañada que expone el cráneo y las calabazas sueltas. Este daño es antiguo, quizás resultado de intentos anteriores (pre-1891; ver Fewkes 1891: figura 7) para ver que estaba dentro de la figura, además el uso de la franja para cubrir esta área tiene una larga historia. Ella aparece primero en el extremo inferior de la frente en la fotografía del British Museum [figura 3] y a través de los años parece que ha sido movida a distintas posiciones en la frente (por ejemplo ver Vega 1987: Figura A-B, quien lo llama «turbante»).

El objeto entero pudo haber sido teñido selectivamente para resaltar ciertos rasgos –ya que hay áreas claras y oscuras en la superficie (figura 11.5; Ripley 1980: 117; Vega 1987: 16). Por ejemplo, algunos de los «manojos» de algodones de varias hebras añadidos a los costados de las piernas y a las bandas de los hombros están teñidos de oscuro en la parte frontal (posiblemente con resinas) y a blanco en la posterior (figura 16). Hay otras variaciones de color visibles –desde blanco hasta un amarillo-marrón– aunque en este momento no es claro si algunas de ellas son resultado de un daño incidental (por ejemplo, la orina de murciélago y la descomposición por hongos puede decolorar el algodón); de teñido intencional o de una combinación de ambos. Una mancha amarillo ocre aparece en franjas realizadas a nivel del ombligo, pecho, frente y orejas, posiblemente como resultado de un teñido particular de estas áreas. Colorantes naturales tales como el rojo ocre usado en el contexto de entierros en el Caribe desde el Arcaico (ver, por



Figura 16. Manejo de algodón cortado en el hombro derecho, cubierto con pigmento o resina negro en la parte delantera, con material blanco que cubre la parte trasera (largo 22.45 mm; ancho: 18.56 mm).



Figura 17. Sustancia negra densa puesta en ambas palmas y en el ombligo, lo que sugiere que esas áreas pudieron haber tenido incrustaciones.

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”

ejemplo, Schaffer, *et al.* 2010) y las semillas de *Bixa orellana*, mencionadas más arriba, producen un pigmento rojo vibrante que puede decolorar en marrón amarillento con el tiempo (Yde 1965: 64). Futuros análisis darán luz sobre este particular.

El zemí presenta áreas cubiertas con una sustancia densa y oscura, notablemente alrededor de la entrepierna, ombligo, palmas y, en menor grado, en ciertos lugares de la parte superior del cuerpo, aunque no es claro si todas ellas son del mismo material. Una gruesa capa dentro del ombligo y palmas sugiere que puede haber servido para adherir incrustaciones (figura 17). Se pudo apreciar una pequeña cantidad de este material (1.2 mg) en la muestra de algodón que fue tomada de la rodilla y separada para su análisis, el cual reveló una composición lípida junto a *Protium* o la resina triterpenoidea del género *Bursera* (Erika Ribechini, comunicación personal 2010); en otras esculturas taínas también se han encontrado adhesivos (Ostapkowicz, *et al.* 2012: 2245). En el Caribe, la resina de *Bursera* ha sido usada para una gran variedad de fines desde medicinas hasta pegamento (Gibney y White en Nicholls 2006: 17; Litle y Wadworth 1964: 236; Timyan 1996: 210). Parece que hay otras sustancias más claras –tal vez también resinosas– alojadas en las grietas más profundas de la escultura, aunque todavía requieren ser identificadas.

Hay también resinas en los ojos y la boca. El ojo derecho consiste en una gran concha blanca perforada y puesta en su lugar por resinas semejantes a granos de ámbar (figura 18); procedimiento que contrasta fuertemente con el ojo izquierdo, hecho de una concha grande no perforada colocada entre resinas oscuras. Ha habido mucha especulación en relación al significado detrás de la yuxtaposición de materiales claros y oscuros (por ejemplo, ver Royo Guardia 1947: 150, quien sugiere que era un símbolo de la visión diurna/nocturna del cemí). Sin embargo, hay razones para sugerir que el ojo izquierdo sufrió algún daño, presentado en la forma de una rendija entre la estructura tejida y la concha negra, como si ahí hubiese estado ubicada alguna otra capa (ver figura 10). Hay también presentes pequeños gránulos resinosos adheridos a la superficie de la concha negra, pero ausentes de su centro realzado a modo de pupila. En conjunto



Figura 18. El ojo derecho del cemí (que se aprecia en esta imagen a la izquierda) presenta gránulos de resina de ámbar (posiblemente como resultado de deterioro) cubiertos por una concha blanca perforada, mientras la concha negra en el ojo izquierdo (visto en la imagen a la derecha) está fijado en su lugar por una resina negra, su superficie exterior también está recubierta por adhesiones resinosas, lo que sugiere que pudo haber tenido otra capa, ahora perdida.

todo esto sugiere que pudo haber habido una capa de materiales en cada ojo, con una resina suave colocada primero en la cavidad para rellenar el área y para incrustar la concha oscura, a la cual se adhirió, con más resina, una concha clara perforada, de modo que cada ojo habría tenido una pupila oscura y una esclerótica o parte blanca del ojo. De otro lado, no hay ninguna concha negra en el ojo derecho, si es que alguna vez la hubo. De modo que la apariencia original de los ojos es incierta. Una cobertura oscura semejante a resina también cubre el paladar superior (figura 19), lo que sugiere que el interno de la boca estaba destinado a no ser visto, resaltando de esta manera la blancura de los dientes.

Las adiciones mencionadas arriba al exterior del cemí –pigmentos, resinas y conchas– son todas restos de lo que originalmente fue un objeto adornado con materiales de colores contrastantes y texturas en contraposición a su «piel» tejida de algodón. Los lóbulos de

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”

las orejas, por ejemplo, fueron tejidos como aros (ahora rotos) para portar orejeras talladas de madera, piedra o concha, o manojos de plumas. Una gran concha o tal vez guanín (una aleación de oro y cobre) pudo haber estado en el ombligo, mientras la presencia inusual de resinas en las palmas sugiere que estas áreas estaban también resaltadas con incrustaciones, lo que las hacía visual y simbólicamente importantes. Tanto el ombligo como las manos eran áreas focales dentro de la escultura taína: palmas levantadas se repiten en objetos ceremoniales, incluyendo los soportes de cohoba (por ejemplo, en esculturas de madera, figura 3) y espátulas vomitivas, y es posible que su posición tuviera un significado ritual. El ombligo es un rasgo importante en las tallas antropomórficas, a menudo alargado como efecto.

De acuerdo a Pané (1999: 18-19) el ombligo indicaba que el individuo estaba vivo, en contraste con los muertos (*operito*), quienes no tenían ombligos. Su presencia en una escultura que contenía los huesos de los ancestros pudo haber servido para subrayar su todavía vital participación en el mundo de los vivos.



Figura 19. Vista interior de la boca que muestra un material negro resinoso que recubre el paladar superior; además se aprecian las cuerdas de fibras que sostienen los dientes en su sitio.

Discusión: creando un ancestro

Esta secuencia de producción –desde la recolección del algodón hasta la última incrustación– aparentemente parece directa, sin embargo no se trata de un objeto simple. Los materiales se combinan para crear un «ser» notable –una representación física de un ancestro. El tejido de algodón se vuelve una metáfora de su piel; el peso de la piedra, de sus vísceras; las lianas, los huesos y tendones, de sus brazos y piernas; la madera, su columna. Su forma humana está reconstituida, restablecida otra vez en las manos del tejedor o tejedora quien se convierte en este proceso en un «creador», con el poder de juntar materias inanimadas que darán cuerpo y serán animadas por una fuerza ancestral. Si el tejedor hubiese sido una mujer –lo que es posible de acuerdo a los relatos de los cronistas de mujeres tejiendo (Las Casas en Báez Díaz 1977: 12; Oviedo 1992: I:117; para las Antillas Menores ver Rocherfort 1666: 295; para una discusión general ver Sued-Badillo 1993: 36-39; Ostapkowicz 1998: 527-533)– esto añadiría a la idea el simbolismo reproductivo del acto: de una gestación simbólica y un renacimiento en el reino ancestral. El proceso físico de creación, de construir y adornar el cuerpo, debió haber tenido un significado ahora difícil de establecer. Lo que parece, al menos superficialmente, diferir del tallado de un cemí de madera, el cual es un proceso de sustracción que es entendido para desatar –o hacer realidad– las fuerzas del numen inherentes al material (Pané 1999: 25-26). En contraste, crear un relicario de algodón era un tarea «aditiva», en esencia construir sobre un soporte de hueso y otros materiales –para unir las fuerzas internas. Pudo haber implicado un significado más profundo dado que la obra estaba basada –literal y metafóricamente– sobre los restos físicos de un individuo conocido. Dichos restos estaban trabajados en algo que trascendía lo familiar para devenir en un vínculo directo con lo divino. ¿Cuándo y cómo esta transición tomó lugar? ¿Se realizaron ceremonias para «invertir» el cemí, como se hicieron para los cemíes de madera? (Pané 1999: 25-26), o ¿esta esencia divina ya se encontraba en los restos? ¿A qué punto en el proceso la figura se «cemificaba»? Nosotros ahora solo podemos tentativamente

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”

atisbar los significados, sin lugar a dudas muy ricos, detrás de tal creación y compenetrarnos con la naturaleza de lo que pudo haber significado «crear» o dar una forma física a un ancestro.

A un nivel básico, hay numerosas referencias en los primeros cronistas para sugerir que envolver y empastar con textiles era algo culturalmente significativo, al separar o proteger de este modo al individuo u objeto. Pané, por ejemplo, nota que los cemíes de piedras estaban envueltos en algodón; «ellos los cuidaban bien, los envolvían en algodón, los colocaban en pequeñas canastas y les ponían comida delante; hacían lo mismo con los cemíes que tenían en sus casas» (en Colón 1992: 160, ver Walker 1993: 47-48). Otros cemíes más grandes habrían sido envueltos de diversas maneras, incluían ornamentos de algodón suspendidos de sus orejas perforadas y envolturas en torno a sus piernas y brazos. Sustancias, tales como el guanín u otros metales preciosos estaban también envueltas en algodón –como en el caso de un gran disco cubierto con cuatro capas de tejido que fue excavado del sitio de El Chorro de Maita, Cuba (Guarch Delmonte en Oliver 2000: 201). El envolver estos cemíes importantes en materiales protectores funcionaba para separarlos, marcándolos como objetos preciosos. Pero no se envolvían solo objetos en algodón: Oviedo (1992: 119) menciona un entierro en el cual se pusieron varias vendas de algodón en torno al muerto antes de su sepultura. Hay una amplia evidencia arqueológica de la práctica de envolver restos humanos que abarca gran parte de la región del Caribe –desde el sitio Salaloide en Punta Candeleiro, Puerto Rico, donde se reporta que el 80% de los enterrados fueron amarrados con fibras vegetales o hamacas y sepultados en posición de cuclillas (Rodríguez 1997: 82), hasta los sitios taínos satélites como Kelby’s Ridge, Saba, donde se sugiere que las cremaciones involucraron muertos sepultados envueltos en telas (Hoogland y Hofman 1993: 170). Debió haber una serie de prácticas que implicaban el despliegue de tejidos de algodón, desde entierros de miembros de la élite con ricos tejidos hasta entierros más modestos de gente común, en los que los individuos solo portaban consigo sus vendas de algodón en el brazo o la pierna. De modo que el algodón parece que fue mucho más que una mercancía, al adornar a los vivos tanto como

a los muertos. En contextos específicos, puede que hubiese sido un material transformativo, que marcaba las transiciones de la vida. Los regalos de tela de algodón tal vez se daban durante las etapas vitales más importantes: nacimiento, iniciación y matrimonio, y al mismo tiempo pudieron ser también el último regalo de despedida para los muertos (cf. Murra 1962).

¿Y quién era el individuo envuelto en la piel de algodón del cemí de Torino? Probablemente el cráneo es de un hombre adulto, basándonos en la morfología de la protuberancia supraorbital y de la mandíbula (Martina, *et al.* 2010: 1994). Los dientes están mínimamente gastados, con las únicas manchas visibles de dentina presentes en el primer molar mandibular; los terceros molares están ausentes congénitamente, como se muestra en una de las tomografías (Martina, *et al.* 2010: figura 2a). Mientras que dos dientes maxilares (el primer molar y el segundo premolar derecho) fueron perdidos antes de la muerte. La impresión general es que se tratase de un adulto joven (Rick Schulting, comunicación personal 2007), en particular debido a que la población precolombina caribeña experimentaba un fuerte desgaste dental debido a la arena y otras presencias abrasivas de la dieta (Crespo-Torres 2010: 202). El cráneo exhibe evidencia de modificación craneal, la que habría sido hecha durante la infancia del individuo (Martin *et al.* 2010: 1995, 1998). La modificación craneal entre los taínos parece que fue una práctica bastante común y quizás pudo haber sido una marca de identidad grupal antes que un estatus social (Crespo-Torres 2001: 206), aunque estas distinciones todavía no han sido esclarecidas.

El hecho de que el cráneo de este sujeto haya sido incorporado a un cemí tan elaborado sugiere que él tenía alguna posición en la comunidad. Se piensa que los caciques eran los receptores de dicho trato (Las Casas 1997: 176; Loven 1979: 596; Vega 1987: 13). Como la cita de Geraldini que abre este ensayo pone en claro, solo aquellos que eran «religiosos y justos y [...] daban algún beneficio a la gente» eran tan honorados. En contraste, hubo una amplia variedad de estilos de enterramientos en el Caribe, incluyendo los secundarios, donde varios elementos de esqueletos eran vueltos a enterrar.

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”

Las tumbas eran abiertas y las partes de esqueleto –a menudo el cráneo, pero algunas veces el fémur u otros huesos largos– eran removidos; esta práctica es conocida arqueológicamente a través de muchas partes del Caribe, desde Trinidad y Tobago (Boomert 2000: 398-400) a Eleuthera, Bahamas (Schaffer, *et al.* 2010), y mencionadas con cierta frecuencia en los relatos de los cronistas desde Cuba a Guadalupe (Colón 1992: 75, 114-116; Las Casas 1967: I:246). En algunos instancias fragmentos de cráneos y huesos largos eran tallados con imágenes y convertidos en pectorales u ornamentos, aunque es todavía oscuro si este tratamiento era reservado a los restos de los enemigos o los ancestros (Roe 1989). En el sitio de Paso del Indio, Puerto Rico, adonde se encontraron 138 enterramientos, muchas sepulturas primarias estaban directamente asociadas con entierros secundarios (Walker 2005: 73). Destacan en particular tres de estos: cada uno contiene un entierro primario de un hombre adulto sosteniendo en sus brazos un cráneo secundario de otro hombre. La naturaleza íntima de su pose –con los cráneos sostenidos contra su pecho– sugiere a Walker (2005: 74) que fueron «atesorados y queridos»: tal vez se trataba de restos ancestrales, antes que de trofeos de adversarios ultimados (ver también Olivier 2009: 146-147).

El cemí de algodón ofrece una rara ventana también en otra práctica funeraria: la elaborada naturaleza de la figura supone que fue hecha para ser vista –a una audiencia restringida o a la comunidad en su conjunto– y, dada su recia construcción, se esperaba que tuviese una larga «vida». El trabajo invertido en su creación va mucho más allá de envolver huesos en un tejido de algodón y, en vez de ello, confecciona un cuerpo entero que podía sentarse derecho y con extremidades que, hasta cierto grado, eran movibles. El ancestro fue así «reconstituido» –creado de nuevo a través de estratos de materiales. Esta forma tangible retuvo viva la historia de las acciones de un individuo específico en la mente de las personas vivientes, reforzando lo que los relatos orales transmitían de generación en generación. A través de sus acciones previas y su trascendencia en un estado liminal –del mundo de los espíritus, pero reconstituido en una apariencia anterior– estos seres venerables habían amasado el

conocimiento para guiar acciones. Los recuentos etnográficos ponen en claro que estas figuras eran oráculos, ofrecían consejo y exhortación –en este sentido, tal vez, podemos empezar a entender por qué le fue puesta especial atención a la boca de la figura y por qué fue tejida abierta, como si hablase. Y es este esfuerzo de utilizar lo divino –de buscar asistencia y guía o invocar los poderes potentes de quienes realizaron hazañas legendarias– lo que resalta el propósito de los *cemíes*. Ellos fueron vistos como agentes activos con el poder de cambiar el curso de los eventos –agentes que indudablemente requerían de ser apaciguados con el fin de asegurar su buena voluntad. Tales fuerzas eran tratadas con gran respeto, sus nombres y acciones relatados, su presencia era central en ciertas ceremonias, quizás fueron «alimentados» simbólicamente y atendidos de otros modos para mantener el flujo benéfico de las cosas. En esencia, todo ello los hacía centrales en los eventos y los envolvía en la vida de sus descendientes y de la comunidad; su «muerte» puede haber sido vista simplemente como «otro rito de pasaje en la siguiente etapa de su ciclo de vida/muerte/renacimiento. Tales ancestros permanecían importantes para los vivos y se preocupaban de ellos y los protegían, y entre ellos se los pasaban como reliquias heredables» (Roe 1989: 859). El uso de este tipo de intermediarios parece que fue una práctica universal, tanto en culturas tradicionales como en las principales religiones actuales. Como Holsbeke (1996: 15) señala:

Al dar a los seres intangibles una forma material, se localiza su poder sobrenatural, se le controla mejor. Al mismo tiempo, el creyente puede sacar de la estatua la energía espiritual, la cual lo pone en contacto visual y táctil directo con los seres representados. Ella funciona como un puente hacia lo sobrenatural, y como una ventana a través de la cual el creyente puede ver el otro mundo, mientras al mismo tiempo puede ser visto desde el otro lado.

Y la conexión crítica entre los *cemíes* ancestrales y los descendientes los hace únicos entre la multitud de otros *cemíes* taínos. De acuerdo a Pané (1999), otros *cemíes* eran agentes activos, madera y piedra animada a voluntad, sin ninguna conexión directa con su custodio fortuito. Ellos eran fuerzas caprichosas; algunas

7. “Dioses... decorados con la aguja del bordador”

eligieron escapar del servicio de quienes no los podían aplacar o apaciguar (Pané 1999: 25-26). En contraste, los cemíes relicarios de algodón estaban conectados a un lugar y comunidad a través de sus descendientes. Estos no solo estaban vinculados con los vivos, sino también con otros parientes fallecidos que habían sido «cemificados», todos conectados en «una red de parentesco y descendencia» –en oposición a la relación de confianza que existía en las otras formas de «posesión» de cemíes (Oliver 2009: 62). Como Oliver (2009: 141) nota, el cemí de algodón «como un ancestro cemificado define las relaciones (deberes, obligaciones, modos de conducta social) entre los sobrevivientes, los descendientes vivos... [y] tiene la potencia de afectar la producción y reproducción de los descendientes y de la comunidad más amplia». Con semejantes vínculos tan íntimos entre los ancestros y los vivos, estos cemíes, a diferencia de otros, no circularían en los intercambios y, probablemente, permanecían dentro del grupo de descendientes (Oliver 2009: 250).

En tanto «tesoros», conservados y salvaguardados cuidadosamente, acumulaban mayor potencia con cada «acto» beneficioso, esperándose que tales cemíes tuviesen una larga vida de actividad participativa y ceremonial. Cuanto más viejos se hacían, más grande era su prestigio entre los descendientes. Es muy posible que la creencia en su eficacia abarcara generaciones. Cuando no era sacado afuera para los rituales y consultas, las cuales posiblemente incluían el uso de cohoba (la ingestión de drogas alucinógenas), tal tipo de cemí habría sido salvaguardado en el bohío de un cacique o en algún otro lugar seguro, como las cuevas. Como tales, sus historias y reputaciones pudieron haber sido construidas a través de los siglos. La fecha de 1439-1522 d. C. para el cemí de Torino, sin embargo, sugeriría que su «vida después de la vida» fue truncada debido al arribo de los españoles.

Reconocimientos

El estudio del cemí de Turín fue posible gracias al auspicio del Leverhulme Trust y la Getty Foundation, así como del NERC/ORADS que apoyó la datación radiocarbónica. Agradecemos a

la Prof. Emma Rabino Massa y la Dra. Rosa Boano, Directora y Directora Asistente del Museo de Antropología y Etnografía de Turín respectivamente, por la generosa asistencia brindada a Ostapkowicz durante las visitas que realizó a las colecciones del museo en los años 2005 y 2007.

Nuestra gratitud va también a: Rick Schulting, por sus observaciones sobre los restos esqueléticos visibles y por sus comentarios a versiones previas de este ensayo; Candace McCaffery, del Museo de Historia Natural de Florida, por facilitarnos el préstamo de muestras de pelo animal de las colecciones del museo; Fiona Brock y Tom Higham, del Laboratorio Radiocarbónico de Oxford para la Arqueología y la Historia del Arte; Erika Ribechini, de la Universidad de Pisa, por los resultados del análisis GC/MS de resinas; Sarah Mallet por la ayuda con la traducción del texto de Du Tertre sobre asesinatos de venganza (las otras traducciones fueron hechas por Ostapkowicz); Donatella Minaldi y Raphaella Bianucci por asistirnos en momentos previos; la Doctora Maria Cristina Martina por los permisos para reproducir la figura 4 y por las conversaciones sobre las imágenes TC del foramen infraorbital; Colin McEwan por el permiso a usar la figura 3 y Dan Bruce y Lynda Miller por su apoyo y observaciones sobre esta fotografía de archivo; y a José Oliver y dos revisores anónimos por sus comentarios. Todas las fotografías e ilustraciones son de Ostapkowicz, a menos que se señale lo contrario, y son cortesía del Museo de Antropología y Etnografía de Turín.

Asimismo, agradecemos al Lic. Bernardo Vega por invitarnos a participar en este libro sobre el cemí de algodón taíno, a la Dra. Rosario Flores Paz por su estupenda labor de traducción de este artículo del inglés al español y al Dr. Roberto Valcárcel por su ayuda con la traducción.

Referencias

- Alegría, Ricardo E. «Etnografía taina y los conquistadores». *Proceedings of the 8 International Congress for the Study of Pre-Columbian Cultures of the Lesser Antilles*, edited by Suzanne Lewenstein. Anthropological Research Papers No. 22. Arizona State University, 1980, 430-446.
- . *El uso de la incrustación en la escultura de los indios antillanos*. Barcelona: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe y Fundación García Arévalo, 1981.
- Allsworth-Jones, Phillip. *Pre-Columbian Jamaica. Caribbean Archaeology and Ethnohistory*, L. Antonio Curet, Ed. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2008.
- AMT (Amici del Museo di Torino). *Gli Zemí delle Antille*. Torino: Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino Torino, 1975.
- Báez Díaz, Tomas. *La mujer aborigen y la mujer en la Colonia: su participación en la etapa histórica que termina en el 1795*. Santo Domingo: Premio Shell, 1977.
- Berzildez, Andrés. «History of the Catholic Sovereigns Don Ferdinand and Doña Isabella». *Select Documents Illustrating the Four Voyages of Columbus*, edited by Cecil Jane. New York: Hakluyt Society. Kraus Reprint, Millwood, 1967, 114-168.
- Biscione, Marco. «Epilogue: The Beaded Zemí in the Pigorini Museum: History and Problems of Interpretation». *Taíno: Pre-Columbian Art and Culture from the Caribbean*. Fatima Bercht, Estrellita Brodsky, John Alan Farmer y Dicey Taylor, ed. New York: The Monacelli Press, 1997, 158-163.
- Boomert, Arie. *Trinidad, Tobago and the Lower Orinoco Interaction Sphere: An Archaeological, Ethnohistorical Study*. Leiden: Universiteit Leiden, 2000.
- Breton, Adrien Le. *Historic Account of Saint Vincent, the Indian Youroumajn, the Island of the Karaijbes. (1662-1736)*. Kingstown, St. Vincent and the Grenadines: The Mayreau Environmental Development Organization, 1997.
- Collingwood, Peter. *The Techniques of Sprang: Plaiting on Stretched Threads*. London: Faber and Faber, 1974.

- Colón, Fernando. *The Life of the Admiral Christopher Columbus by his Son Ferdinand*. Trad. Benjamin Keen [1959]. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1992 [1538?]
- Crespo-Torres, Edwin F. «Ancient Bones Tell Stories: Osteobiography of Human Remains from Tibes». En *Tibes: People, Power, and Ritual at the Center of the Cosmos*, ed. Antonio Curet y Lisa M. Stringer. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2010, 191-208.
- Cronau, Rudolf. *Amerika. Die Geschichte seiner Entdeckung von der ältesten bis auf die neueste Zeit*. Leipzig: Abel and Mueller, 1892.
- Curet, Antonio, y José R. Oliver. «Mortuary Practices. Social Development and Ideology in Pre-Columbian Puerto Rico». *Latin American Antiquity* 9 (1998): 217-239.
- Du Tertre, R. P. Jean-Baptiste. *Histoire Générale des Antilles Habitées par les François, Tomo II: Contenant L'Histoire Naturelle*. Paris: Thomas Lolly, 1667.
- Feest, Christian. «Zemes Idolum Diabolicum». *Archiv für Volkerkunde*, 40 (1986): 181-198.
- . *Beaded Belt. Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, ed. Jay A. Levenson. Washington. D.C.: National Gallery of Art, 1991, 580-581.
- Fewkes, Jesse Walter. «On Zemes from Santo Domingo». *American Anthropologist* 4 (1891): 167-176.
- . *Diary of Archaeological notes and drawings*. Puerto Rico and Santo Domingo. Washington, D.C.: Ms. on file at the National Anthropology Archives, Smithsonian Institution, 1903. Ms. 4408 (45a).
- . «The Aborigines of Porto Rico and Neighboring Islands». *25th Annual Report of the Bureau of American Ethnology*. 1903-04. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1907.
- García Arévalo. Manuel A. «The Bat and the Owl: Nocturnal Images of Death». *Taíno: Pre-Columbian Art and Culture from the Caribbean*, ed. Fatima Brecht, Estrellita Brodsky, John Alan Farmer, y Dicey Taylor. New York: The Monacelli Press y El Museo del Barrio, 1997, 112-23.
- Girotti, Marilena, y Donatella Meaglia. «Zemí in cotone del Museo di Antropologia di Torino: Storia del ritrovamento e descrizione». *Zemí a Torino*. Torino: Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino, 2001.

7. "Dioses... decorados con la aguja del bordador"

- Guidi, Annalena, y M. Grazia Appendino. «I Taíno ed I loro zemí». *Rivista di Etnografia*, XXVII (1973): 3-11.
- Hedges, S. Blair. «Caribbean Biogeography: An Overview». *Biogeography of the West Indies: Patterns and Perspectives*, ed. Charles. A. Woods y Florence. E. Sergile. Boca Raton, Florida: ICRC Press, 2001, 15-34.
- Holsbeke, Mireille ed. *The Object as Mediator: On Transcendental Meaning of Art in Traditional Cultures*. Antwerp: Etnografisch Museum Antwerp, 1996.
- Hoogland, Menno L. P. y Corinne L. Hofman. «A 14 Century Taíno Settlement on Saba, NetherlandsAntilles». *Analecta Praehistorica Leidensia* 26 (1993): 63-181.
- Kerchache, Jacques ed. *L'Art Taíno: L'Art des Sculpteurs Taínos Chefs-D'oeuvre des Grandes Antilles Precolombiennes*. Paris: Musees de la Ville de Prais. Musée du Petit Palais, 1994.
- Langer, Reinhart Hug Michael, y George D. Hill. *Agricultural Plants*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Las Casas. Fray Bartolomé de. *Historia de las Indias*. Biblioteca Americana, Cronistas de Indias series, 3 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- . *Apologética historia sumaria*. Universidad Nacional Autónoma de México. México: Instituto de Investigaciones Históricas D. F., 1967.
- . «Concerning the idols worshipped by the Indians of the Island of Hispaniola». *Taíno: Pre-Columbian Art and Culture from the Caribbean*. Ed. Fatima Brecht, Estrellita Brodsky, John Alan Farmer y Dicey Taylor, Trad. Susan C. Griswold. New York: The Monacelli Press and El Museo del Barrio, 1997, 112-23.
- Little, Elbert L. y Frank H. Wadsworth. «Common Trees of Puerto Rico and the Virgin Islands». *Agricultural Handbook* No. 249. U. S. Washington: Department of Agriculture, 1964.
- Loven, Sven. *Origins of Tainan Culture, West Indies*. 2nd ed. New York: AMS Press, 1979.
- Martina, Maria Cristina, Federico Cesarani, Rosa Boano, Emma Rabinovitch, Claudio Carlo Venturi, y Giovanni Gandini. «Scénes from the Past: Multidetector CT of an Antillean Zemí Idol». *Radiographics* 30 (2010): 1993-1999.

- Masali, Melchiorre, y Gabriella Erica Pia. «I materiali taíno del Museo di Antropologia di Torino: lo Zemí di cotone». *Gli Indios di Hispaniola prima della colonizzazione europea. L'Universo. supp.* al No. 1 (1991): 85-90.
- Mastache, Guadalupe. «Weaving in Ancient Mexico». *Arqueología Mexicana. Edición Especial*, 2005. Vol 19.
- Martyr D'Anghera, Peter. *De Orbe Nova: The Eight Decades of Peter Martyr D'Anghera*. Trad. Francis Augustus Mac-Nutt. 2 vols. New York: Burt Franklin, 1970 [1530].
- Meaglia, Donatella, y Marilena Girotti. *Zemí a Torino*. Torino: Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università di Torino. 2001.
- Murra, John V. «Cloth and Its Functions in the Inca State». *American Anthropologist* 64 (1962): 710-728.
- Newsom, Lee Ann. «Caribbean Paleoethnobotany: Present Status and New Horizons (Understanding the Evolution of art Indigenous Ethnobotany)». *Crossing the Borders: New Methods and Techniques in the Study of Material Culture in the Caribbean*, ed. Corrine L. Hofman. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2008, 173-194.
- Newsom, Lee Ann, y Elisabeth S. Wing. *On Land and Sea: Native American Uses of Biotic Resources in the West Indies*. Tuscaloosa: University of Alabama Press. Tuscaloosa, 2004.
- Nicholls, Robert W. *Remarkable Big Trees in the U. S. Virgin Islands*. University of the Virgin Islands and the Urban and Community Forestry Assistance Program, VI. St Thomas: Department of Agriculture, 2006.
- Olazagasti, Ignacio. «The Material Culture of the Taino Indians». *The Indigenous People of the Caribbean*, ed. Samuel Wilson, Gainesville: University Press of Florida, 1997, 131-139.
- Oliver, José R. «Gold Symbolism among Caribbean Chiefdoms: Of Feathers, Cibas and Guanin Power among Taíno Elites». *Precolumbian Gold: Technology. Style and Iconography* ed. London: Colin McEwan, British Museum Press, 2000, 196-219.
- . *Caciques and Zemí Idols. The Web Spun by Taíno Rulers between Hispaniola and Puerto Rico*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2009.

7. "Dioses... decorados con la aguja del bordador"

- Ostapkowicz, Joanna. «Taíno Wooden Sculpture: Duhos, Rulership and the Visual Arts in the 12th-16th Century Caribbean». Disertación doctoral, Norwich: University of East Anglia, 1998.
- Ostapkowicz, Joanna, Christopher Bronk Ramsey, Fiona Brock, Tom Higham, Alex C. Wiedenhoeft, Erika Rjbechini, Jeannette J. Lucejko y Samuel Wilson. «Chronologies in Wood and Resin: AMS 14C Dating of pre-Hispanic Caribbean Wood Sculpture». *Journal of Archaeological Science* 39 (2012): 2238-2251.
- Ostapkowicz, Joanna, Alex Wiedenhoeft, Christopher Bronk Ramsey, Erika Ribechini, Samuel Wilson, Fiona Brock y Tom Higham. «Treasures... of Black Wood, Brilliantly Polished: Five Examples of Guaiacum Sculpture from the Tenth to Sixteenth Century Caribbean». *Antiquity* 85 (2011): 942-959.
- Oviedo y Valdés, Gonzalo Fernández de. *Historia general y natural de las Indias*. 5 vols. Madrid: Ediciones Atlas. 1992 [1535-49].
- Pané, Fray Ramon. *An Account of the Antiquities of the Indians*. Ed. José Juan Arrom. Trad. Susan C. Griswold. London: Duke University Press, 1999.
- Petraco, Nicholas, y Thomas Kubic. *Color Atlas and Manual of Microscopy for Criminalists, Chemists, and Conservators*. Florida: CRC Press, Boca Raton, 2004.
- Pignoria, Lorenzo. «Immagini de gli dei Indiani». *Seconda Novissima Edie delle Imagini de gli dei delli Antichi*, ed. Vincenzo Canari, Padova: Stamparia di Pietro Paolo Tozzi, 1626, 545-589.
- Rehm, Sigmund, y Gustav Espig. *The Cultivated Plants of the Tropics and Subtropics: Cultivation, Economic Value, Utilization*. Weikersheim: Verlag Josef Margraf, 1991.
- Ripley, Geo. «El zemí taíno de algodón». *Boletín del Museo del Hombre Dominicano* 13 (1980): 1, 15-124.
- Rocheftort, Charles de. *The History of the Caribbean Islands, Viz. Barbados, St. Christopher, St. Vincents, Martinica, Dominicana, Barbouthos, Monserrat, Mevis, Antego &c... in two books. The first containing the natural; the second the moral history of those Islands*. Trad. John Davis. London: Thomas Dring and John Starkey, 1666.

- Rodríguez, Miguel. «Religious Beliefs of the Saladoid People». *The Indigenous People of the Caribbean*. Ed. Samuel M. Wilson. Gainesville: University Press of Florida, 1997, 80-87.
- Roe, Peter G. «The Best Enemy is a Defunct, Drilled and Decorative Enemy: Human Corporeal Art (Frontal Bone Pectorals Belt Ornaments, Carved Humeri and Pierced Teeth) in Precolumbian Puerto Rico». Curacao: *Proceedings of the Thirteenth International Congress of Caribbean Archaeology*, 1989, 854-873.
- Rouse, Irving. *The Taínos: Rise and Decline of the People Who Greeted Columbus*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Royo Guardia, Fernando. «El culto de cráneos y los zemíes de algodón entre antillanos precolombinos». *Revista de Arqueología y Etnología I-II* (1974): 4-5.
- Sauer, Carl Ortwin. *The Early Spanish Main*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Schaffer, William C., Robert S. Carr, Jane S. Day, y Michael P. Pateman. «Lucayan-Taíno burials from Preacher's Cave, Eleuthera, Bahamas». *International Journal of Osteoarchaeology* 22 (2010): 45-69.
- Seelye, Elizabeth Eggleston. *The Story of Columbus*. New York: D. Appleton and Co., 1892.
- Stark, Barbara L., Lynette Heller y Michael A. Ohnerson. «People with Cloth: Mesoamerican Economic Change from the Perspective of Cotton in South-central Veracruz». *Latin American Antiquity* 9 (1998): 1-30.
- Sued-Badillo, Jalil. *La mujer indígena y su sociedad*. San Juan: Editorial Cultural, 1993.
- Symcox, Geoffrey. *Repertorium Columbianum: Volume XII: Italian Reports on America, 1493-1522: Accounts by Contemporary Observers*. Turnhout: Brepols Publishers, 2002.
- Taylor, Dicey, Marco Biscione y Peter G. Roe. «Epilogue: The Beaded Zemí in the Pigorini Museum». *Taino: Pre-Columbian Art and Culture from the Caribbean*. Ed. Fatima Bereht, Estrellita Brodsky, John Alan Farmer y Dicey Taylor. New York: The Monacelli Press, 1997, 158-168.
- Teerink, B. J. *Atlas and Identification Key: Hair of West-European Mammals*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

7. "Dioses... decorados con la aguja del bordador"

- Tejera, Emilio. *Indigenismos*. Santo Domingo: Editora de Santo Domingo, 1977.
- Timyan, Joel. *Bwa yo: Important Trees of Haiti*. S. Washington: South-Eastern Consortium for International Development, 1966.
- Vallejo, Juan de. *Memorial de la vida de Fray Francisco Jiménez de Cisneros*. Madrid: Imprenta Baily-Bailliere, 1913.
- Vega, Bernardo J. «Descubrimiento de la actual localización del único zemí de algodón antillano existente». *Santos, Shamanes y Zemíes*. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana, 1987 [1971].
- Walker, Jeffrey B. «Stone Collars, Elbow Stones and Three-Pointers, and the Nature of Taino Ritual and Myth». PhD dissertation, Washington State University, 1993.
- _____. «The Paso del Indio Site, Vega Baja, Puerto Rico: A Progress Report». *Ancient Borinquen: Archaeology and Ethnohistory Of Native Puerto Rico*. Ed. Peter E. Siegel, 55-87. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2005, 55-87.
- Wing, Elizabeth. «Native American Use of Animals in the Caribbean». *Biogeography of the West Indies: Patterns and Perspectives*, ed. Charles A. Woods and Florence E. Sergile. Boca Raton, Florida: CRC Press, 2001, 481-518.
- Yde, Jens. *Material Culture of the Waiwái*. Copenhagen: National Museum of Copenhagen, 1965.

Esta obra ha sido concebida con el propósito de reunir en un solo volumen la saga de investigaciones realizadas en torno a una de las representaciones plásticas e iconográficas más relevantes del pensamiento mitológico, los ritos funerarios y las manifestaciones artísticas de los aborígenes antillanos: el zemí taíno tejido en algodón. Se recopilan siete contribuciones al tema, además de un apéndice con varios artículos publicados en la prensa nacional.

El trabajo que da inicio a la compilación, «Descubrimiento de la actual localización del único cemí de algodón antillano aun existente», es una extensa investigación de la autoría de Bernardo Vega, publicada en 1972. El segundo de los aportes incluidos en el libro, lo constituye «Los taínos y su cemí», de Annalena Guidi y M. Grazia Appendino, impreso originalmente en italiano, en 1973. La tercera de las contribuciones es de Melchoirre Masali y Gabriella Erica Pia, investigadores del Departamento de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Turín. La cuarta aportación, «Escenas del pasado. TC multidetector de un ídolo cemí antillano», corresponde a María Cristina Martina *et al.*, editada en 1997, donde se aborda las potencialidades de la tomografía computarizada multidetector o multicorte, para el examen y conservación de objetos arqueológicos. La quinta parte corresponde al informe de Donatella Meaglia y Marilena Girotti, «El cemí de algodón del museo de Antropología y Etnografía de Turín: historia de su descubrimiento y descripción», publicado en italiano, en el 2001. Otro trabajo de Gabriella Erica Pia es el sexto aporte de la serie, «El cemí de algodón y sus conexiones culturales con pueblos y culturas de Sudamérica. Finalmente, Joanna Ostapkowicz y Lee Newson, en «Dioses...decorados con la aguja del bordador. Los materiales, la confección y el significado de un relicario taíno de algodón», exploran el contexto etno-histórico asociado al ídolo, mediante diversos registros, realizados por los primeros cronistas, y misioneros españoles y franceses, durante el período de contacto indo-europeo.



ACADEMIA DOMINICANA DE LA HISTORIA
Volumen CXXII

