

DESDE LOS ESTUDIOS ÉTNICOS, CULTURALES, DE GÉNERO Y AMBIENTALES

Arqueología mesoamericana, copias y museos. Reflexiones sobre la circulación de calcos de Santa Lucía Cotzumalguapa

Mesoamerican Archaeology, Copies and Museums. Reflections on the Circulation of Santa Lucía Cotzumalguapa Casts

Arqueologia mesoamericana, cópias e museus. Reflexões sobre a circulação das moldagens em gesso de Santa Lucía Cotzumalguapa

Milena Gallipoli¹

 <https://orcid.org/0000-0002-7773-4892>

Centro de Investigaciones de Arte y Patrimonio (CIAP), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM-CONICET), Buenos Aires, Argentina

✉ mgallipoli@unsam.edu.ar

Recepción: 23 de noviembre de 2023

Aprobación: 2 de julio de 2024

Resumen. El presente artículo tiene como objetivo analizar la producción y exhibición de calcos de la arqueología mesoamericana tomando como caso el *Monumento 21* de Santa Lucía Cotzumalguapa con el fin de reflexionar sobre los vínculos geopolíticos históricos y actuales derivados de la circulación de originales y copias. Se abordan las conexiones y las historias paralelas de tres objetos: el original en el sitio de Bilbao, el molde que se confeccionó *in situ* y se trasladó a Berlín para que, desde los Staatlichen Museen, se confeccionara un modelo reproducible y, finalmente, un calco en yeso que fue adquirido para Buenos Aires. La exhibición en simultáneo del universo objetual del *Monumento 21* permite reflexionar acerca de los complejos exhibicionistas y sus reconfiguraciones en un panorama informado por debates sobre el pasado colonial.

Palabras clave: escultura, sitio arqueológico, museo especializado, Américas

Abstract. This paper analyzes the production and exhibition of casts of Mesoamerican archaeology based on the case of *Monument 21* of Santa Lucía Cotzumalguapa to reflect on the historical and current geopolitical relations derived from the circulation of originals and copies. The connections and parallel histories of, in principle, three objects are addressed: the original at the Bilbao site, the mold that was

¹ Doctora en Historia, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina.

made *in situ* and transferred to Berlin so that a reproducible model could be made from the Staatlichen Museen, and, finally, a plaster cast that was acquired for Buenos Aires. The simultaneous exhibition of the objectual universe of *Monument 21* allows us to reflect on the exhibition complexes and their reconfigurations in a panorama informed by debates on the colonial past.

Keywords: sculpture, archaeological sites, specialized museum, Americas

Resumo. O seguinte artigo pretende analisar a produção e a exposição de moldes de arqueologia mesoamericana a partir do caso do *Monumento 21* de Santa Lucía Cotzumalguapa, de modo a refletir sobre as ligações geopolíticas históricas e actuais derivadas da circulação de originais e cópias. São abordadas as ligações e histórias paralelas de, em princípio, três objetos: o original no sítio de Bilbao, o molde que foi feito *in situ* e levado para Berlim para que se pudesse fazer um modelo reproduzível a partir dos Staatlichen Museen e, finalmente, um molde de gesso que foi adquirido para Buenos Aires. A exposição simultânea do universo objectual do *Monumento 21* permite refletir sobre os complexos exibicionistas e as suas reconfigurações num panorama informado pelos debates sobre o passado colonial.

Palavras-chave: escultura, sítio arqueológico, museu especializado, Américas

1. Introducción

En la sala del Museo de la Cárcova (Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2023)², dedicada a exhibir calcos escultóricos en yeso de culturas precolombinas, el arqueólogo mexicano Carlos Navarrete Cáceres se encontraba ofreciendo una visita guiada sobre tradiciones escultóricas guatemaltecas³. En medio de sus explicaciones sobre iconografía, mitología y arte, se detuvo ante un calco, el del *Monumento 21* (Figura 1). Apuntó con su bastón y, parafraseando, afirmó: “Si alguien querría realmente estudiar el arte de Santa Lucía Cotzumalguapa debería venir a este museo, porque aquí se encuentra la mejor versión del bajorrelieve”. Entre las miradas absortas de los y las asistentes que se adentraron en las historias de aquellos personajes míticos, no dejaba de resultar curioso cómo llegó ese calco guatemalteco al museo argentino. ¿Cuál es su relevancia hoy en día?

En el marco de la confección del catálogo de la colección del Museo de la Cárcova, la investigación sobre la procedencia del calco del *Monumento 21* se convirtió en una labor que rápidamente desbordó

² El Museo de la Cárcova alberga la colección patrimonial de la antigua Escuela Superior de Bellas Artes, creada por decreto en 1921 y con la dirección del pintor Ernesto de la Cárcova. La institución tenía como fin principal el perfeccionamiento de artistas luego de su paso por otras instancias de formación. Sobre la historia institucional del museo, véase Gallipoli (2016, 2018).

³ Sobre la vida y obra de Navarrete, véase Del Carpio Penagos y colaboradores (2017).

los campos de la información técnica de la obra y abrió una red de conexiones de geografías y tiempos⁴. Se trata de una copia de yeso proveniente de Berlín en los primeros años del siglo XX, cuyo original permanece *in situ*, en Guatemala, donde fue descubierto, a fines del siglo XIX. El presente artículo tiene como objetivo analizar la producción y exhibición de calcos del *Monumento 21*, con el fin de reflexionar sobre los vínculos geopolíticos, pasados y presentes, derivados de la circulación de originales y copias de la arqueología precolombina.

Figura 1.

Gipsformerei, calco del *Monumento 21*. Bilbao, Santa Lucía Cotzumalguapa, 1911, yeso patinado, 370 x 350 cm



Fuente: Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, C.0067 ([Gipsformerei, 1911a](#)).

⁴ Este trabajo también se enmarca en una investigación posdoctoral sobre las redes de producción y consumo de calcos escultóricos en Argentina, durante el siglo XX, del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (2022-2025) de Argentina, bajo la dirección de Laura Malosetti Costa y Carolina Vanegas Carrasco. También ha sido financiado por una estancia de investigación posdoctoral en los Staatliche Museen zu Berlin, Alemania, para indagar sobre adquisiciones de calcos del *Gipsformerei* (2022). Agradezco a Miguel Helfrich, Veronika Tocha y Thomas Schelper del *Gipsformerei* por su asistencia y colaboración durante mi estadía en Berlín.

En principio, cabe preguntarse: ¿Por qué abordar copias arqueológicas? Como argumentan [Foster y Curtis \(2016\)](#), se tiende a descartar, rápidamente, el valor de la copia como inauténtico y de escasa importancia académica (p. 122); sin embargo, son objetos por sí mismos (*things in their own right*) cuya incorporación analítica aumenta las manifestaciones físicas de los significados cambiantes de las cosas a lo largo del tiempo ([Foster y Curtis, 2016, p. 131](#)). Explorar las biografías culturales ([Kopytoff, 2013](#)) de estos ejemplares, desde una perspectiva que aplique la vida social de los objetos ([Appadurai, 2013](#)) a la Arqueología ([Gosden y Marshall, 1999](#)), implica desplazar el interés sobre la datación, estilo y función del *Monumento 21* hacia la indagación de las formas en que originales y copias interactuaron socialmente y adquirieron diversos significados y valoraciones.

Al abordar derivaciones objetuales del *Monumento 21*, tales como su molde y su calco, se multiplican y ramifican los caminos de la circulación del objeto y se analizan trayectorias en simultáneo que articulan agentes, espacios y coordenadas geográficas específicas. Así, retomando a [Curtis y Foster \(2016\)](#), se puede convertir la separación entre original y copia en una “*biographical aid and virtue rather than an aspect that diminishes the value of the replica*” [ayuda biográfica y una virtud en vez de un aspecto que disminuye el valor de la réplica⁵] (p. 133).

Por otra parte, ¿por qué el *Monumento 21* es un caso de estudio de especial relevancia? En primer lugar, a pesar de que se ha investigado la formación de colecciones y los vínculos entre la arqueología mesoamericana, en Latinoamérica y Alemania ([Chinchilla Mazariegos, 1996a](#); [von Hanffstengel y Tercero Vasconcelos, 2003](#); [López Jáuregui, 2020](#)) se detecta un vacío historiográfico respecto al rol que jugó la copia en dicho entramado. En segundo lugar, el rastreo de fuentes permite reconstruir la historia del *Monumento 21* desde su primer molde hasta el registro de la compra de un ejemplar para Buenos Aires, acciones que rara vez se encuentran documentadas con tal nivel de detalle al estudiar calcos escultóricos. Producir moldes para el caso de piezas que no podían ser trasladadas o no eran vendidas era una práctica habitual y permite establecer una serie de reflexiones sobre la posesión y el derecho de reproducción. En el caso analizado, veremos que, si bien en Berlín no estaba el original, eran sus museos los que detentaban la capacidad de ganar dinero con la venta de las copias del *Monumento 21*, entre otros miles de ejemplares que ofertaban.

En tercer lugar, la obtención de un ejemplar para Buenos Aires introduce un agente que intermedia y complejiza la red de circulación, además de establecer un indicador que aporta al carácter extraordinario del caso: solamente se vendió un calco del *Monumento 21*. Retomando la anécdota de Navarrete, efectivamente se comprueba que el yeso del Museo de la Cárcova es único, carácter de suma rareza en el caso de colecciones de calcos escultóricos cuya modalidad de producción era serial.

Otra problemática que atraviesa el artículo como una constante es el legado colonial y el colonialismo implicado en el universo objetual y las relaciones sociales que se desarrollaron en torno a y a partir del *Monumento 21*. A pesar de que la red que se establece en este caso de estudio no responde a vínculos políticos coloniales estrictamente hablando, como argumenta [Penny \(2002\)](#), el colonialismo es el *sine qua non* de la etnografía (p. 28). Una noción de utilidad es la de colección colonial que propone [von Oswald \(2022\)](#), definida como colecciones que representan las historias coloniales e

⁵ Todas las traducciones son propias a no ser que se indique lo contrario.

imperiales que subyacen a su presencia en el museo (p. 51). Continúa con la afirmación de que “*colonial collecting allowed the coloniser to research, control, and disempower societies by means of seizing their material culture, both in the colonies and in imperial centres*” [el coleccionismo colonial permitió al colonizador investigar, controlar y desempoderar a las sociedades mediante la apropiación de su cultura material, tanto en las colonias como en los centros imperiales] (von Oswald, 2022, p. 52).

Sin embargo, las relaciones de poder que establecieron fueron lejos de ser lineales entre dominante-dominado, más aún en contextos en donde las naciones que intervinieron en la circulación del universo objetual del *Monumento 21* eran todas independientes e, inclusive, se encontraban configurando sus propios nacionalismos. Para el caso alemán, Penny (2002) señala la dificultad en atribuir los intereses alemanes por lo no-europeo como una mera “fantasía colonial” o un “ideal imperialista”, ya que “*the inspirations, motivations, and legitimacy for the creation of German ethnographic museums drew heavily on visions of a unitary humanity and the desire to sketch out a total, harmonic history of “mankind” along Humboldtian lines*” [las inspiraciones, motivaciones y legitimidades para la creación de los museos etnográficos alemanes se basaron en gran medida en visiones de una humanidad unitaria y en el deseo de esbozar una historia total y armónica de la “humanidad” siguiendo las líneas humboldtianas] (Penny, 2002, p. 14).

El período en el cual se produjeron las copias del *Monumento 21* responde a la articulación de estos objetos con instituciones-museo que aparecían como símbolos materiales de la cumbre de la civilización (Podgorny, 2009, p. 41). Un fuerte incentivo en la ampliación de colecciones arqueológicas americanas propició la toma de molde del *Monumento 21* para su registro y estudio, y la consecuente producción de calcos para que otros espacios pudiesen poseerlo en forma de copia.

Una vez en sus destinos institucionales en Buenos Aires y Berlín, cabe notar que la documentación disponible acerca de la exhibición de estos objetos a lo largo del siglo XX es prácticamente nula e, incluso, se puede argumentar que no fueron expuestos al público, sino que se mantuvieron en los depósitos u ocultos. Más aún, no ha quedado evidencia material del molde del *Monumento 21*. Sin embargo, seguido un traslado de los objetos a otras instituciones o la drástica transformación de los museos originales, en el siglo XXI, estos espacios se encuentran insertos en un contexto marcado por debates relativos al rol del museo, la decolonización de las colecciones y los reclamos de restituciones, entre otros.

En relación con esto, este artículo coteja estos espacios de exhibición a partir de la pregunta acerca del rol y los potenciales usos museales que las copias pueden adoptar a la luz de este escenario de conexiones geográficas e historias conectadas. Cada objeto se inserta en un particular “complejo exhibicionista” (sitio arqueológico, museo etnográfico y etnológico, museo de arte). Según Tony Bennett, en su ya clásico libro *The Birth of the Museum...*, entre los siglos XVIII y XIX, el museo (en sentido amplio y no solo de arte) funcionó como una “maquinaria narrativa” que se insertó en un “complejo exhibicionista”, cuya finalidad fue la instalación de un orden y una clasificación a ser aprehendidos por parte de públicos amplios y con nuevas posibilidades de acceso⁶.

⁶ Cabe mencionar que Bennett también construye una idea de espectador informada por el concepto foucaultiano de poder y conocimiento en pos de pensar cómo el “complejo exhibicionista” contribuyó a una regulación de los

La primera sección traza los tránsitos de una cadena de objetos que conforman el registro y la reproducción del *Monumento 21*. Se abordan las conexiones y las historias paralelas de, en principio, tres objetos: el original en el sitio de Bilbao, el molde que se confeccionó *in situ* y se trasladó a Berlín para que desde los *Staatlichen Museen* (en ese momento *Königliche Museen*) se confeccionara un modelo reproducible, y, finalmente, el calco escultórico que fue adquirido para Buenos Aires a principios de 1900.

Por otro lado, si las primeras dos secciones del artículo abordan el *Monumento 21* desde una perspectiva histórica, su molde y su calco, una tercera parte establece un salto temporal y se dedica a reflexionar sobre los destinos actuales de exhibición de los múltiples objetos que conforman el sitio de Santa Lucía Cotzumalguapa. El *Monumento 21* continúa en la finca Bilbao, ya que, dadas sus características materiales, no fue trasladado a Berlín, mientras que otro importante corpus de estelas de la cultura Cotzumalguapa ya había sido previamente adquirido por el *Museum für Völkerkunde* y se exhibe en el *Humboldt Forum*. En cambio, como ya se ha mencionado, el calco en yeso de Buenos Aires se encuentra desde 1993 en el Museo de la Cárcova.

2. Guatemala-Alemania: el original y su molde

Santa Lucía Cotzumalguapa, Escuintla, Guatemala, es una de las más importantes áreas arqueológicas y de arte mesoamericano del país. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, se realizaron una serie de trabajos de excavación e investigación a lo largo de una distribución de sitios determinados por fincas y terrenos de propiedad privada. Estos derivaron en el estudio y relevamiento de la gran ciudad de Santa Lucía Cotzumalguapa, desarrollada mayormente durante el período Clásico Tardío (650-950 d. C.). La cultura maya, en este período, gozó de una expansión territorial y Cotzumalguapa fue la ciudad más grande e influyente del sur de Guatemala (Chinchilla Mazariegos, 2015, p. 63). Según Chinchilla Mazariegos (2012b), el más importante investigador de la Arqueología de Cotzumalguapa⁷, la ciudad gozó de su apogeo durante el siglo IX y fue abandonada hacia 950: “el resultado fue una sociedad cosmopolita, que participó intensamente en la dinámica cultural de la época, y produjo un estilo artístico novedoso, pero estrechamente relaciones con otros estilos contemporáneos” (p. 19).

En una de esas fincas, la Bilbao, el relieve tallado, denominado *Monumento 21*, destaca por su gran tamaño de 3.7 x 3.5 metros. Chinchilla Mazariegos (2008) lo califica como “uno de los relieves más grandes y complejos, menos comprendidos y poco apreciados del arte prehispánico de

sujetos. Asimismo, el concepto no ha estado exento de críticas y revisiones, ya sea la propia ampliación de Bennett (2004) de su teorización en su libro *Pasts Beyond Memory*, o las acertadas observaciones de Kriegel (2006) sobre la excesiva abstracción y sobreutilización del concepto que puede embotar el análisis y convertirlo en afirmaciones predecibles.

⁷ Mientras que el grueso de la investigación de Chinchilla Mazariegos (1996b, 2008, 2012b) se ha concentrado en la Arqueología y estudio de las características de la cultura de Santa Lucía Cotzumalguapa, en algunos trabajos aborda la historia material y el recorrido de las esculturas de Santa Lucía a Berlín y el rol del *Museum für Völkerkunde* en la exploración de los sitios (Chinchilla Mazariegos, 1996a).

Guatemala” (p. 1210) y ha propuesto que representa una compleja iconografía del mundo florido mesoamericano, la música, el sacrificio y el espíritu de los muertos.

La principal campaña de exploración arqueológica y etnológica en la zona de Santa Lucía Cotzumalguapa fue llevada a cabo por el *Ethnologisches Museum* de Berlín (*Museum für Völkerkunde* en ese entonces)⁸ bajo la dirección de Adolf Bastian (1826-1905). Como afirma Penny (2002) en relación con los museos etnográficos alemanes: “the ethnographic project that initially shaped these museums grew out of a strong liberal-humanist tradition in the German cultural sciences and a more general desire among many Germans to connect with the non-European world” [el proyecto etnográfico que inicialmente dio forma a estos museos surgió de una fuerte tradición liberal-humanista en las ciencias culturales alemanas y de un deseo más general entre muchos alemanes de conectar con el mundo no europeo] (p. 2).

Esta etapa estuvo caracterizada por el esfuerzo de los directores por recolectar la mayor cantidad de objetos materiales para representar de la manera más completa posible la historia de la humanidad desde sus orígenes hasta el presente del momento. La etnología que se practicaba en ese entonces comenzaba con la posesión (Penny, 2002, p. 52), la cual se validaba en aras del conocimiento científico. Para cumplir con el objetivo de poseer grandes colecciones, se modeló una densa trama de intercambios y comunicaciones, y se desarrolló un mercado internacional de cultura material (Penny, 2002, p. 6), que también implicó la producción y circulación de copias.

A partir de 1876, la zona de Bilbao, específicamente la finca *Peor es nada*, de Pedro de Anda, fue explorada por Bastian, expedición que conllevó al traslado de un importante corpus de estelas y piezas de Cotzumalguapa a Berlín, las cuales actualmente se exhiben en el *Humboldt Forum*. Chinchilla Mazariegos (1996b) explica que, a pesar de que al momento de obtención de las piezas Guatemala no poseía una ley de antigüedades vigente⁹, hubo algunos problemas legales que debieron ser solucionados gracias a la intervención de la diplomacia alemana en el país (p. 34)¹⁰. A continuación,

⁸ Creado en 1873, abrió sus puertas en 1886 como *Königliches Museum für Völkerkunde* y su primer director fue el mismo Adolf Bastian entre los años 1873 y 1904. Sobre la historia de la institución en general y la gestión de Bastian, en particular, puede consultarse Penny (2002), Fischer y colaboradores (2007), König (2007) y von Oswald (2022).

⁹ La primera ley de antigüedades entró en vigencia en 1893. En México, la primera ley federal sobre monumentos arqueológicos es de 1897 (Sánchez Gaona, 2012). Un interesante caso respecto a las tensiones entre Estado y posesión privada de antigüedades en contextos de consolidación de marcos legales es el de Edward Herbert Thompson en Yucatán y sus exploraciones entre 1885 y 1930, y el traslado de descubrimientos al *Harvard's Peabody Museum* (Gallenkamp, 1959, pp. 186-201).

¹⁰ Manuel Herrera, dueño de la *Hacienda Pantaleón* y ministro de Fomento, se opuso a la cesión de las esculturas a Bastian y argumentó que los monumentos debían estar en el Museo Nacional de Guatemala, ante lo cual debió intervenir el embajador alemán Werner von Bergen.

entre 1884 y 1886, el grupo de estelas, relieves y esculturas viajó por tandas a Alemania bajo la supervisión de Albert Napp, quien optó por quebrar algunas de las piezas para facilitar su traslado¹¹.

El conjunto disfrutó de una relativa fama entre los círculos de arqueología americana. Se publicaron una serie de estudios sobre las esculturas de Santa Lucía (Habel, 1878; Bastian, 1887; Strebel, 1901), se continuaron las expediciones *in situ* e, inclusive, se produjeron calcos en yeso del conjunto, ya fuese como forma de intercambio, tal como sucedió con el *Smithsonian Institute* de Washington (Bastian, 1887, p. 286; Strebel, 1901, p. 549) o como envíos para exposiciones, como lo fue la Exposición Histórico-Americana de Madrid en 1892 (Seler, 1892).

El primer registro del *Monumento 21* se realizó con el viaje a México y Guatemala, a partir de 1895, de Cæcilie Seler-Sachs (1855-1935), quien, según Chinchilla Mazariegos (1996a), marcó el fin de la injerencia de la arqueología alemana en la zona (p. 313). Cabe destacar que Seler-Sachs representa una de las figuras más importantes de la época en relación con la etnografía americana, ya que, junto a su esposo Eduard Seler (1849-1922), sentaron las bases de los estudios americanistas.

La incidencia de los Seler ha sido ampliamente estudiada más allá de los aportes disciplinares de la pareja (von Hanffstengel y Tercero Vasconcelos, 2003). Algunos de los aspectos que han sido recientemente destacados en investigaciones, y que sirven de antecedentes fundamentales, han abordado el rol del coleccionismo (Solís, 2003; Sellen, 2007), el uso de la fotografía en Seler-Sachs (Dolinski et al., 1998; von Hanffstengel, 2003) y la práctica de Seler como copista de códices y sus técnicas de registro y estudio (Dürr y Mühlischlegel, 2022). Estos estudios son de suma importancia porque, por un lado, ponen el acento en lo objetual y la relación entre agentes, museos y colecciones, y, por otra parte, hacen hincapié en la importancia de las técnicas de registro y el rol de la práctica y su incidencia disciplinar.

Además de la afluencia de objetos originales, producto de excavaciones, transacciones e intercambios hacia Berlín, se sistematizaron técnicas de registro *in situ* con fotografías, dibujos y esquemas. También hubo otro tipo de producción objetual derivada de la práctica arqueológica en América: la confección de moldes de material arqueológico lítico. En principio, ante la imposibilidad de traslado o adquisición de piezas originales en sitios como Santa Lucía, pero también Quiriguá (Guatemala), Monte Albán (México) o Yaxchilán (México), se procedía a tomar un molde y así establecer la posibilidad de producir calcos del original. En general, se procuraba producir moldes de yeso, pero como el material era más costoso y su factura requería de mayor experticia técnica, se podía optar por la confección de un molde de papel (*Papierabdruck*) que era móvil y liviano.

La ventaja de la producción de moldes no solo radicaba en la generación de un registro y de documentación arqueológica confiable y con rigor científico, sino que también permitía el estudio de ejemplares a distancia y que los originales pudiesen permanecer en sus sitios arqueológicos de origen o en colecciones americanas. Más aún, el contacto directo y material al realizar el molde actuaba como

¹¹ En abril de 1884 se enviaron cinco piezas, otras veinte en abril de 1885, dos en junio de 1885 y un último envío en febrero de 1886 (Chinchilla Mazariegos, 1996a, p. 309). Actualmente, en exhibición en el *Humboldt Forum* y como parte de la colección del *Ethnologisches Museum*, ocho estelas conforman el conjunto más relevante de Santa Lucía (Inventarios IV Ca 7162, 7163, 7164, 7165, 7166, 7167, 7169 y 7195).

una garantía del vínculo entre original y copia. Como afirma [Tocha \(2019\)](#) en relación con algunos de los calcos antropológicos de las colecciones de Berlín: “The aura of authenticity and the quasi-scientific objectivity they extend held a special allure in the nineteenth century for those seeking to apply positivist methods of research in the natural sciences and humanities” [El aura de autenticidad y la objetividad casi científica que extienden ejercían un encanto especial en el siglo XIX para quienes pretendían aplicar métodos positivistas de investigación en las ciencias naturales y las humanidades] (p. 13).

Ahora bien, dentro de este entramado, este tipo de copias objetuales han sido relegadas a un lugar de registro casi transparente, cuya técnica, materialidad y función ha sido escasamente discutido. En este sentido, se puede proponer que fueron piezas clave que aportaron a lo que [Achim y Olmedo Vera \(2021\)](#) han clasificado como una “ciencia de lo auténtico” en relación con y en oposición a la proliferación de las falsificaciones¹². Como bien afirman [Achim y Olmedo Vera \(2021\)](#), los falsos se insertaron en un contexto donde “it is a question whose answers are intimately entangled with ideas about aesthetic and commercial value, proof making, scientific authority, expertise, and institutional credibility” [hay una pregunta cuyas respuestas están íntimamente ligadas a ideas sobre el valor estético y comercial, la elaboración de pruebas, la autoridad científica, la experiencia y la credibilidad institucional] (p. 58). De esta forma, en disciplinas científicas como la arqueología y la etnografía, en América, el material auténtico conformó una suerte de binomio de oposición y refuerzo con lo falso, y, en algún punto, si bien las autoras no se dedican a pensar las copias, estas también prevenían y evitaban la proliferación de falsificaciones.

En *Auf alten Wegen in Mexico & Guatemala [Por los viejos caminos de México y Guatemala]*, [Seler-Sachs \(1900a\)](#) relató y registró una serie de importantes piezas arqueológicas, en especial el *Monumento 21* de Bilbao, en Santa Lucía, durante su estadía en febrero de 1897. No solo fue ella la encargada de desenterrar y descubrir la piedra tallada, sino que también la fotografió y se dedicó a tomarle el molde de papel y así hacer que su registro estuviese disponible para el *Museum für Völkerkunde* ([Seler-Sachs, 1900a, pp. 244-247](#)).

La crónica de Cæcilie retrata detalladamente la labor que implicó la operación y las circunstancias y obstáculos que tuvo que enfrentar. Como analiza [von Hanffstengel \(2003\)](#) en relación con sus crónicas, el escrito emplea un estilo personal plagado de observaciones junto a registros fotográficos de sitios y personas (p. 296). El 12 de febrero comenzó la epopeya sobre el descubrimiento del original:

Heute ganz früh zog ich mit meinen drei Arbeitern aus. Es dauerte über vier Stunden, ehe wir das Ungetüm von Stein freigelegt hatten, denn er steckte noch eben so tief in der Erde als er darüber hinaus ragte. Natürlich ist die frisch ausgegrabene Hälfte viel besser erhalten als die andere. Schade, dass Du ihn nicht siehst; er ist wirklich »muy galan« [sic]. Er ist ungefähr 3,75 m lang und 3,50 m breit, so dass ich ihn in zehn Teilen abzuformen gedenke, die dann immer noch reichlich gross werden. Da es am Nachmittage sehr heiss war und sich stark bewölkte, so lohnte es nicht mehr anzufangen, da doch nichts fertig geworden wäre [Esta mañana he salido muy temprano con mis

¹² Sobre falsificaciones en los ámbitos de la arqueología americana también se puede consultar a [Batres \(1909\)](#), [Pasztory \(2002\)](#) y [Podgorny \(2014\)](#).

tres obreros. Tardamos más de cuatro horas en destapar el monstruo de piedra, porque seguía tan hundido en la tierra como sobresalía por encima de ella. Por supuesto, la mitad recién excavada está mucho mejor conservada que la otra. Es una pena que no se pueda ver; es realmente »muy galan« [sic]. Mide unos 3.75 m de largo y 3.50 m de ancho, así que pienso moldearla en diez piezas, que seguirán siendo bastante grandes. Como por la tarde hacía mucho calor y estaba nublado, no merecía la pena empezar más, ya que no habría terminado nada]. (Seler-Sachs, 1900a, p. 244)

Las jornadas de trabajo comenzaban con chocolate y pan de huevos de desayuno junto a su asistente Pancho, seguidas de una caminata de media hora hasta la piedra. Pancho se encargaba de traer agua, empapar el papel y ayudar a barnizar, aunque “ni siquiera eso consigue siempre”. Luego de cubrir una sección, debían descansar y, hacia el mediodía, finalmente se retiraban dejando todo secar para luego retornar a retirar los moldes secos, ya que “una vaca o un pájaro curiosos podrían estropear respetuosamente mi meticuloso trabajo durante la noche” (Seler-Sachs, 1900a, p. 246). Asimismo, tomó una fotografía de la “gran piedra” (Figura 2), la cual:

Ich nahm noch eine Fotografie, die leider nicht nach Wunsch geriet; denn da ich durchaus keinen Abstand gewinnen konnte, musste ich die Aufnahme auf zwei Platten machen, deren eine nicht mehr tadellos arbeitete. Zudem geht ein Stacheldraht quer über das Bild, und die linke untere Ecke ist von einem Baumstamm verdeckt [Desgraciadamente no salió como yo deseaba, pues como no podía ganar distancia, tuve que hacer la foto en dos placas, una de las cuales ya no funcionaba perfectamente. Además, un alambre de espino atraviesa la foto y la esquina inferior izquierda está cubierta por el tronco de un árbol]¹³. (Seler-Sachs, 1900a, p. 246)

En paralelo, no faltaron traspies en el proceso de toma de molde: “dominar al monstruo” resultaba mucho más desafiante de lo que habían pensado. El papel empleado era bastante húmedo, Cæcilie no podía alcanzar el centro de la piedra por su baja estatura, ante lo cual debieron de improvisar una suerte de andamio, un molde se estropeó con el transporte y otro tuvo que ser repetido por una de las curvaturas de la piedra (Seler-Sachs, 1900a, p. 244). Más aún, debía sumarse un clima dominado por la humedad y el calor, constantes lluvias o repentinos chaparrones, y la ocasional malaria o ataque de fiebre, condiciones que hicieron que, por ejemplo, Eduard Seler intentase en vano sumarse a la epopeya.

Dadas las circunstancias, una vez terminado el molde del *Monumento 21*, el 21 de febrero los Seler se retiraron de Santa Lucía sin poder realizar los moldes de otras dos piezas, pero, como finalmente

¹³ Sobre el uso de la fotografía en Seler-Sachs, von Hanffstengel (2003) expresa que “concibió su labor fotográfica en primer lugar como un complemento indispensable para las investigaciones de su esposo. De acuerdo con su opinión, la fotografía no sólo tenía la función de mostrar claramente el objeto retratado, sino además la de añadir información, colocándolo en su contexto, permitiendo comparaciones, iluminando su entorno y facilitando explicaciones y nuevos conocimientos” (p. 302).

resumiría Cæcilie en su crónica: “*man trägt aber immer eine stille Liebe im Herzen zu einem Orte, an dem man im Schweisse seines Angesichts gearbeitet hat*” [uno siempre lleva en el corazón un amor silencioso por un lugar en el que ha trabajado con el sudor de su frente] (Seler-Sachs, 1900a, p. 247).

Figura 2.

Tafel XLIV. Der grosse Stein von S^{ta} Lucia Cozumalhuapa [Tabla XLIV. La gran piedra de Santa Lucía Cotzumalguapa]



Fuente: Seler-Sachs (1900b).

3. Alemania-Argentina: el modelo y dos de sus calcos

Cabe destacar que, al analizar el proceso de toma de molde dirigido por Seler-Sachs, se pueden comprobar una serie de indicadores históricos que no suelen estar disponibles al momento de estudiar la procedencia de un calco: los productores del molde –Seler-Sachs, Pancho y los otros asistentes que no son identificados–, la fecha de factura en 1897 y algunas especificaciones técnicas. A pesar de que por el momento no se ha hallado documentación acerca del traslado del molde de Guatemala a Berlín, al continuar con su biografía cultural, se puede afirmar que arribó al *Ethnologisches Museum* y que luego intervino el *Gipsformerei*, taller de calcos oficial de los *Königliche Museen zu Berlin*, creado en 1819 y en funcionamiento hasta el día de hoy (Hiller von Gaertringen y Helfrich, 2012; Haak y Helfrich, 2016; Tocha, 2019).

Más aún, desde la prensa berlinesa se reportó el hallazgo del *Monumento 21* –atribuido únicamente a Edward Seler– y se informó acerca de la creación de un calco de él que era exhibido en el *Museum für Völkerkunde*:

In der Gegend von Santa Lucia Cozumahualpa, unterhalb Antigua, am Fuße des Vulkans Fuego, hat Dr. Seler große Reliefdarstellungen auf Lavablöcken gefunden und von ihnen Abklatsche genommen. Nach diesen find von der Königlichen Gipsformerei Abgüsse hergestellt. Wir sehen sie im Lichthof mit täuschender Naturähnlichkeit vor uns. Da ist zunächst ein riesiges Relief, wohl 3 Meter hoch, 4 Meter breit, das sich an einer Lavawand bei der Hacienda Bilbao befindet. Von Rankens und Blattwerk umrandt, stehen da eine stehende und eine sitzende Figur, neben ersterer die Gestalt des Todes. In technischer Beziehung sind diese Skulpturen ebenso vortrefflich, wie durch die lebendige Darstellung der Köpfe ausgezeichnet [En la zona de Santa Lucía Cozumahualpa, debajo de Antigua, al pie del volcán de Fuego, el Dr. Seler encontró grandes representaciones en relieve sobre bloques de lava y tomó moldes de ellas. El *Königlichen Gipsformerei Abgüsse* hizo vaciados a partir de ellos. Los vemos ante nosotros en el atrio [*Lichthof*] con un parecido engañoso con la naturaleza. En primer lugar, hay un enorme relieve, probablemente de 3 metros de alto y 4 de ancho, en una pared de lava cerca de la Hacienda Bilbao. Rodeado de zarcillos y follaje, hay una figura de pie y otra sentada, junto a la primera la figura de la Muerte. Desde el punto de vista técnico, estas esculturas son tan excelentes como se distinguen por la vívida representación de las cabezas]. (C. J., 1900)

El atrio o *Lichthof* era uno de los espacios de mayor tamaño y altura de la sede del museo en Königgrätzerstr 120. Allí se alojaban las piezas que eran demasiado grandes para otras salas, de modo que se generaba una asistemática amalgama que reunía diversas coordenadas geográficas del mundo, además de originales y copias. Una fotografía de 1906 revela la disposición de los objetos (Figura 3), que incluía desde una canoa, tótems escultóricos, una copia de la famosa escultura de la Coatlicue del Museo Nacional de Antropología de México, hasta el calco del *Monumento 21* referido en el artículo del periódico, el cual puede ser identificado en la esquina inferior derecha de la imagen.

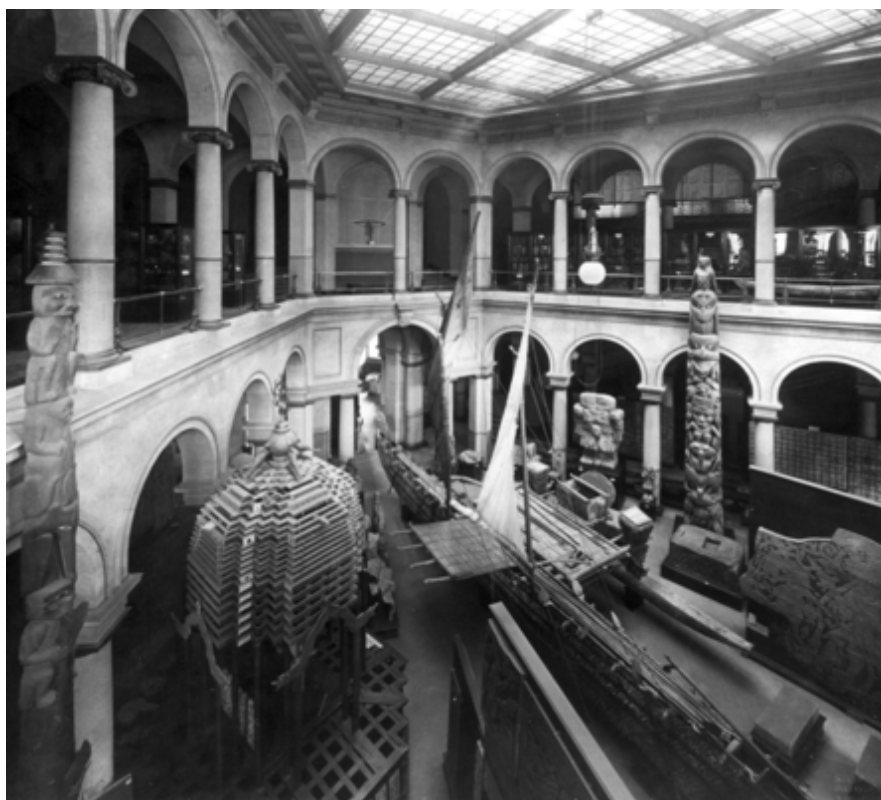
Penny (2002) identifica que este tipo de espacios encarnaba la dificultad y contradicción que se estableció entre grandes proyectos de acumulación de colecciones y su puesta en exhibición en espacios que reflejaran una clasificación y sistematización científica y accesible a la vez. En suma, tal fue el resultado de un “*ethnographic project predicated on possession*” [un proyecto etnográfico basado en la posesión] (Penny, 2002, p. 196), cuyas exposiciones “*were only one small element of German museums, a shadowy reflection of the richness of these institutions and the array of human relationships and interests connected to them*” [no eran más que un pequeño elemento de los museos alemanes, un sombrío reflejo de la riqueza de estas instituciones y del conjunto de relaciones e intereses humanos vinculados a ellas] (Penny, 2002, p. 6).

En cierto sentido, la posesión también implicó la potestad del derecho a la reproducción y la comercialización de copias. En este respecto, el *Gipsformerei* se dedicó a crear calcos de un gran corpus de piezas mesoamericanas, tanto de aquellas pertenecientes al *Ethnologisches Museum* como

de otras que permanecieron en los sitios arqueológicos de América, tal como fue el caso del *Monumento 21*. A partir de un molde, se generaba un vaciado en positivo que servía como modelo (*Gipsmodell* en alemán, *épreuve* en francés, *master model* en inglés, i.e. primer calco que deriva del molde y que es conservado en los talleres en caso de requerir producir o corregir el molde) para la confección de un nuevo molde de mayor resistencia o durabilidad. Había al menos tres tipos de moldes que se podían confeccionar: uno de teselas que era reutilizable, otro en gelatina que poseía una vida útil limitada a una determinada cantidad de usos y uno que se destruía con la producción del calco (*waste mold*). Una vez obtenido el nuevo molde, a través del proceso de vaciado se producían los calcos en yeso, en ocasiones con la opción del agregado de una pátina.

Figura 3.

Lichthof des Museums für Völkerkunde [Atrio del Museo de Etnología], 1906, *Ethnologisches Museum, Allgemeiner Sammlungsbereich, Berlin* [Museo Etnológico, Área de Colección General, Berlín]. Fotografía, 13 x 17.5 cm



Fuente: [Ethnologisches Museum \(1906\)](#).

Hacia los primeros años del siglo XX, según los catálogos del establecimiento, se ofertaban cientos de calcos de material etnográfico de América. Por ejemplo, el catálogo de 1906 especializado en “objetos prehistóricos, etnológicos y antropológicos”, que ofrecía material etnológico de América, Asia,

el Pacífico Sur y África, listaba 245 ítems de América del Norte, México, Guatemala y Perú (Königliche Museen zu Berlin, 1906, pp. 12-26). Allí se le dedicó una sección especial a Santa Lucía (Königliche Museen zu Berlin, 1906, pp. 25-26), que ofertaba 18 de los ejemplares alojados en el *Ethnologisches Museum* (Figura 4). Curiosamente, el *Monumento 21* aparecía en la categoría más general de antigüedades de Yucatán, Chiapas, Guatemala y Honduras, bajo el número de catálogo 3900 como “gran relieve con tres figuras de finca Bilbao” por el precio de 300 marcos alemanes (Königliche Museen zu Berlin, 1906, p. 24).

Figura 4.

Verzeichnis der in der Formerei der Königl. Museen Käuflichen Gipsabgüsse (Prähistorische, Ethnologische und Anthropologische Gegenstände) [Lista de los que se encuentran en el taller de molduras real. Museos compra de moldes de yeso (objetos prehistóricos, etnológicos y antropológicos)], página 25

— 25 —

| Lote- Hülle- No. Form. | No. des Form. | Gegenstand | Material des Originals | Standort des Originals | Höhe | | Preis |
|--|---------------------|--|------------------------------|------------------------------|-----------|--------|-------|
| | | | | | in cm | M. Pf. | |
| 416 | 3795 | Katun Zeichen von der Stela C. Desgl. IV C ^a 21233 ^{ab} je 2,50 M. | Stein | Copan | jedes ca. | | |
| 417 | 3796 | Hieroglyphe von der Stela B. Desgl. IV C ^a 21234 je | desgl. | desgl. | 27 | 24 | 5— |
| 418 | 3797 | Kalligraphische Hieroglyphen von der Stela D. Desgl. IV C ^a 21235 ^{ab} je | desgl. | desgl. | 50 | 24 | 8— |
| 419 | 3798 | Detail von der Hieroglyphentreppe. Desgl. IV C ^a 21236.. | desgl. | desgl. | jedes ca. | | |
| 420 | 3799 | Kalligraphische Hieroglyphen von der Stela D. Quiriguá (Guatemala). IV C ^a 21237 ^{ab} je | desgl. | Quiriguá | 52 | 40 | 8— |
| 421 | 3800 | Hieroglyphenband mit dem Datum 7 imix Menché Tinamit am Usumacinta. IV C ^a 21015 | Marmor | Berl. Mus. | 45 | 33 | 8— |
| 6. Altertümer aus S. Lucia Cozumahuapa. | | | | | | | |
| 422 | 3801 | Runde Reliefplatte aus S. Lucia Cozumahuapa. Zwei Köpfe und zwei Schädel. IV C ^a 7170 | Andesit | Berl. Mus. | jedes ca. | | |
| 423 | 3802 | Relief aus S. Lucia Cozumahuapa. No. 1. Der Opferpriester und seine 4 Gehilfen. IV C ^a 7163 | desgl. | desgl. | 132 | 132 | 40— |
| 424 | 3803 | Desgleichen, wie vor. No. 2. Tanzende Figur und von oben herabschwebende Gottheit des Spiels und der Blumen. IV C ^a 7164 | desgl. | desgl. | 296 | 95 | 100— |
| 425 | 3804 | Desgleichen, wie vor. No. 3. Tanzende Figur und von oben herabschwebende Gottheit des Lichthimmels. IV C ^a 7166... | desgl. | desgl. | 295 | 90 | 100— |
| 426 | 3805 | Desgleichen, wie vor. No. 4. Tanzende Figur und von oben herabschwebende Lichtgotttheit | desgl. | desgl. | 296 | 92 | 100— |
| 427 | 3806 | Desgleichen, wie vor. No. 5. Tanzende Figur und von oben herabschwebende Gottheit mit dem Kopfschmuck der Maisgöttin. IV C ^a 7167 | desgl. | desgl. | 291 | 94 | 100— |
| 428 | 3807 | Desgleichen, wie vor. No. 6. Tanzende Figur und Skelett, von oben herabschwebende Gottheit des verzehrenden Feuers. IV C ^a 7162 | desgl. | desgl. | 280 | 93 | 100— |
| | | | | | 290 | 91 | 100— |

Fuente: Königliche Museen zu Berlin (1906). Archivo histórico Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin, Berlín, Alemania (Fotografía tomada por la autora).

En este sentido, se puede establecer la hipótesis de que el *Gipsformerei* incluyó las piezas mesoamericanas como parte de un repertorio que era habitualmente comercializado a través de las estrategias de inserción en los catálogos de ventas y, por ende, para hacerlas disponibles para colocar encargos y órdenes de compra. Un importante corpus del material arqueológico relevado o adquirido por los Seler se incorporó al catálogo de ventas del *Gipsformerei* hacia principios del siglo XX, de modo que tanto los moldes tomados *in situ* como la factura de calcos de las piezas disponibles en los museos de Berlín pasaron a formar parte de una cadena comercial de reproducciones que amplió significativamente su circulación. De esta forma, se producía un tránsito entre materialidades –de la piedra al papel, del papel al yeso– y un complemento entre el trabajo “artesanal” del registro arqueológico junto con el de los yeseros del *Gipsformerei*, quienes debían asegurar la reproductibilidad del objeto a copiar. La práctica arqueológica era auxiliada por la producción de copias y viceversa.

En cuanto a los clientes y las instituciones que solicitaron este corpus de objetos, aun cuando el relevo de algunos registros de pedidos del *Gipsformerei* demuestra una baja demanda (especialmente si se la compara con otras de las secciones de calcos como los del Antiguo Egipto y Grecia que se ofrecían), se pueden identificar casos significativos de conformación de colecciones de yesos mesoamericanos. En este sentido, la baja demanda de los calcos mesoamericanos y la consecuente baja producción por parte del *Gipsformerei* permite reflexionar sobre lo único y lo múltiple a partir de la comercialización y la producción serializada.

Si bien desde Berlín se procuró comercializar copias del *Monumento 21*, según los registros de venta de la institución de principios de siglo, solo se concretó una compra de él. El 22 de marzo de 1911, en el *Gipsformerei*, se realizó un ejemplar a partir de los 10 fragmentos-modelo del ítem 3900 para el cliente u orden de compra código 92.10 ([Gipsformerei, 1911b](#)). Este registro es de sumo valor documental dado que, además de aportar información sobre la fecha de producción del calco, también permite comprobar la hipótesis de que, para el caso del *Monumento 21*, solo se produjo un calco además del que exhibía el *Museum für Völkerkunde* y que este corresponde al inventario C.0067 del Museo de la Cárcova, Buenos Aires ([Figura 1](#)).

Según Fiadone (en prensa), los diez fragmentos de yeso que conformaban la copia del *Monumento 21* fueron adquiridos para el Museo Antropológico de la Escuela Normal Superior de Paraná, Entre Ríos, hacia 1911, para luego ser incorporado al Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1913¹⁴. La escuela de Paraná tuvo una vida efímera, por lo que allí los calcos nunca pudieron mostrarse. Luego, la primera sede del Museo Etnográfico estuvo en los sótanos de la Facultad de Filosofía y Letras, pero no hay registro de que el *Monumento 21* fuese allí exhibido. En 1927, la institución se trasladó a su edificio actual¹⁵.

El calco del *Monumento 21* formó parte de una compra de aproximadamente 250 calcos al *Gipsformerei*. Fue organizada por el argentino Juan B. Ambrosetti (1865-1917), figura fundamental de

¹⁴ Según Fiadone (en prensa): “Nº de ingreso 14.767. Gran Relieve. Santa Lucía de Cozumahualpa (*sic*). Donación del Ministerio de Instrucción Pública. Calco del Museo Etnográfico de Berlín”.

¹⁵ Allí, algunos registros fotográficos muestran que la colección de calcos fue exhibida en algunas de sus salas.

la arqueología y la etnografía en el país, y primer director del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, fundado en 1904. Desde sus orígenes, la institución se pensó como un espacio americanista en estrecho vínculo con la enseñanza universitaria que era impartida en la Facultad y con el desarrollo y profesionalización de la disciplina.

En relación con la formación de sus colecciones, Pegoraro (2009) afirma que apuntaban a representar exclusivamente al hombre y su cultura (p. 140), lo cual fue acompañado por una política de incorporaciones en consonancia con los debates de la agenda americanista local e internacional (Pegoraro, 2009, p. 172)¹⁶. Ambrosetti procuró insertarse en una red de relaciones que incluía a los círculos alemanes tanto desde lo disciplinar –por ejemplo, Seler estuvo en Buenos Aires, en 1910, por el Congreso Americanista– como desde lo comercial a través de intercambios con el *Museum für Völkerkunde* y las adquisiciones de calcos al *Gipsformerei*. Como resumen, López Jáuregui (2020) afirma en su estudio sobre las relaciones entre colecciones, museos y agentes del patrimonio arqueológico en Latinoamérica que:

En ese sentido, en la época se perciben dos tendencias al interior de ese museo argentino: por una parte, un cosmopolitismo en su intención de reunir colecciones provenientes de culturas de todo el mundo, y, por la otra, un nacionalismo que alentaba el interés nacional y extranjero por el estudio de las culturas prehispánicas en Argentina. (p. 195)

4. Guatemala, Alemania, Argentina: reflexiones sobre complejos exhibicionistas

A partir del análisis sobre la circulación de las copias del *Monumento 21*, se establece una compleja red que pone en juego agentes del campo de la arqueología y los museos, y, a su vez, se tensionan los conceptos de original y copia al pensar artefactos arqueológicos y su mercantilización. Como última sección del artículo, se procura cotejar los destinos de exhibición que tuvieron y tienen el *Monumento 21* de Bilbao y las estelas de Santa Lucía Cotzumalguapa, los moldes y las copias.

En principio, se ponen en juego múltiples coordenadas geográficas y espacios institucionales: la Finca Bilbao (Santa Lucía Cotzumalguapa), el *Gipsformerei* y las colecciones del *Ethnologisches Museum* en el *Humbolt Forum* (Berlín) y el Museo de la Cárcova (Buenos Aires). Si bien en cada lugar existe una fracción de la vida objetual del *Monumento 21* y cada espacio se reviste de un significado particular en tanto “complejo exhibicionista”, su coexistencia simultánea permite reflexionar sobre la contextualización como estrategia de “decolonización de la investigación” (von Oswald y Rodatus, 2017).

Las copias arqueológicas permiten introducir un nivel de complejidad en las relaciones geopolíticas de conformación de colecciones de este tipo tanto en clave histórica como en el rol que pueden tener en la actualidad respecto a debates de decolonización y colonialismo en ámbitos museísticos y gestión de colecciones. Como afirman von Oswald y Rodatus (2017): “*The museum can be regarded as ‘a space*

¹⁶ Cabe citar otro artículo interesante de Pegoraro sobre el rol del Museo Etnográfico hoy en día y las políticas contemporáneas de reconfiguración respecto a su rol social y cultural (Berón y Pegoraro, 2021).

of working through' in which the analysis of anthropological legacies can be used to identify the complexity of global entanglements and asymmetries" [El museo puede considerarse como "un espacio de elaboración" en el que el análisis de los legados antropológicos puede utilizarse para identificar la complejidad de los enredos y las asimetrías globales] (p. 212).

En primer lugar, en Guatemala, el original, que no está en Berlín quizás por el mero hecho de que materialmente no pudo ser transportado, se encuentra expuesto al clima y ha sido objeto de vandalizaciones e inconstantes derroteros en su estado de conservación. Históricamente, como recordaba Seler-Sachs, las vacas y los pájaros eran amenazas mucho más manejables para el trabajo en sitios arqueológicos que las personas. Por ejemplo, antes del viaje de Bastian a Santa Lucía, Simeon Habel denunció a dos locales que estaban cortando una de las piedras esculpidas para utilizar el material para construcción por ser un "acto sacrílego" (Habel, 1878, p. 66; Chinchilla Mazariegos, 1996a, p. 308). Sin embargo, luego, al momento de plantear una estrategia de traslado de las estelas a Alemania (febrero de 1877), se optó por cortarlas bajo la supervisión de Carl Hermann Berendt, Albert Napp y Pedro de Anda. Como bien afirma Chinchilla Mazariegos (1996a), "[d]esde la perspectiva actual, cabe decir que los monumentos fueron bárbaramente maltratados" (p. 308). Las roturas de las estelas son visibles aún ahora en la exhibición del *Humboldt Forum*¹⁷.

Por otra parte, además del desarrollo disciplinar e institucional de la Arqueología en el país¹⁸, en la zona se establecieron los museos de El Baúl y el Museo de la Cultura de Cotzumalguapa en Las Ilusiones¹⁹. Este último fue edificado por el dueño de la finca, don José Ricardo Muñoz Gálvez, y actualmente posee una gran porción de los descubrimientos realizados por las excavaciones de Lee Parsons (1967). Lo interesante es que el museo exhibe su propia réplica del *Monumento 21*, en este caso de fibra de vidrio y tomada a partir del original en un episodio posterior al aquí analizado por Seler-

¹⁷ Aspecto material que curiosamente presenta algunas diferencias con su calco en el Museo de la Cárcova dado que se puede notar la intención de relleno del motivo iconográfico en este último, al que se le suman las divisiones propias de la fragmentación en la toma de molde de la pieza. Se desconoce si esta intervención fue realizada sobre el original y luego quitada en un trabajo subsiguiente de restauración o si se realizó sobre el modelo en yeso una vez tomado el molde. Igualmente, esta característica material permite afirmar que el molde de la estela no fue tomado *in situ* y en papel, sino que probablemente se realizó en Berlín.

¹⁸ En 1946, el gobierno guatemalteco creó el Instituto de Antropología e Historia (IDAEH) para la protección del patrimonio cultural y regularización de sus investigaciones. Sobre esta temática, desde una perspectiva histórica y contemporánea sobre los debates entre la disciplina, patrimonio y derechos indígenas, puede consultarse Carpio-Rezzio y Martínez-Paiz (2015), Chinchilla Mazariegos (2012a) y Demarest y García (2002).

¹⁹ Cabe mencionar que, como explica Casaús Arzú (2012), en Guatemala se desarrolló una tensión en el proceso de patrimonialización entre lo público y lo privado. Por un lado, el Museo Nacional de Arqueología y Etnología se fundó en 1931, un momento tardío según la autora, mientras que las élites intelectuales adoptaron un rol de apropiación, guarda y conservación del patrimonio de la nación a través de una proliferación de museos privados familiares.

Sachs²⁰. La visita a los museos, tal como advierte [Chinchilla Mazariegos \(2012b\)](#), “no ofrece problemas de seguridad, pero los visitantes que deseen recorrer los sitios arqueológicos deben tomar precauciones” y “solicitar asistencia policial” (p. 139).

La historia reciente del sitio tampoco está exenta de episodios e inconstancias en la conservación del patrimonio *in situ*. Además de los desafíos que implica la patrimonialización de sitios arqueológicos como la finca Bilbao –presupuesto, personal, políticas de largo plazo, entre otros–, otra de las desventajas es que el territorio siempre estuvo sujeto al uso de la agricultura intensiva y a las presiones de urbanización ([Chinchilla Mazariegos, 1996a, p. 298](#)). En cuanto al *Monumento 21*, esporádicamente se han registrado episodios de vandalismo: un registro fotográfico del 2001 muestra grafitis sobre la piedra ([Figura 5](#)). En esta línea, [Chinchilla Mazariegos \(2008\)](#) reportó que, luego de fotografiarlo, encontró el relieve rayado con machete (p. 1210), e, incluso, [Nuño \(2016\)](#) llegó a crear una petición a través de *change.org* para salvar al monumento.

Figura 4.

Monumento 21, Bilbao, Santa Lucía Cotzumalguapa, 2001



Fuente: [Burchell \(2001\)](#).

En segundo lugar, entre las colecciones del *Gipsformerei*, si bien los moldes de papel del *Monumento 21* se han perdido probablemente debido a su fragilidad material, se conservan los 10 fragmentos que sirven de modelo en la reserva de la institución ([Figura 6](#)). Cabe notar que, de todos los objetos analizados en el presente artículo, los modelos han sido los que se han mantenido en una suerte

²⁰ Consúltense la página de Facebook del [Museo Cultural Cotzumalguapa \(s. f.\)](#). Agradezco la gentileza de Luisa Muñoz, subdirectora del museo, por haberme brindado información acerca de la colección.

de estado de letargo, dado que no han sido utilizados para producir un nuevo calco desde el pedido de Buenos Aires y tampoco han sido exhibidos.

Figura 5.

Fragmentos del modelo del *Monumento 21* (catálogo 3900) en el *Gipsformerei*



Fuente: Fotografía tomada por la autora en el Staatliche Museen zu Berlin, Berlín ([Gallipoli, 2022](#)).

Por otra parte, los originales que sí llegaron a Berlín se encuentran en exposición en el espacio del *Humbolt Forum*²¹, en el cual, incluso antes de su apertura en el 2021, han sido objeto de controversias en torno a la posesión de objetos coloniales por parte de naciones europeas. Sin embargo, las críticas y comentarios que vacilan entre “amnesia colonial” ([Pawlata, 2021](#)) y “reconciliación colonial” ([Krug, 2023](#)) tienden en su mayor parte a concentrarse en general sobre el eje África/Europa y, en particular, en los debates de saqueo y restitución de los bronce de Benin, Nigeria ([Savoy, 2022](#); [von Oswald, 2022](#); [König, 2023](#)).

²¹ En el 2002, el Parlamento alemán aprobó la iniciativa de ubicar al *Humboldt Forum* en el reconstruido *Stadtschloss*, un palacio afectado por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial y luego demolido por la República Democrática Alemana para ser reemplazado por el Palacio de la República. El proyecto de reconstrucción arquitectónica estuvo marcado por la polémica desde sus inicios por la combinación de una propuesta que conjugaba arquitectura contemporánea con una reconstrucción de la arquitectura barroca “original”, además de haberse extendido por prácticamente dos décadas y haberse excedido en su presupuesto.

En algún punto, quizás por caer dentro de la categoría de material arqueológico antes que etnográfico, el corpus de Santa Lucía ha mantenido una discreta existencia dentro del colosal *Humboldt Forum*, que aún, en 100 000 m², las colecciones del *Museum für Asiatische Kunst* y el *Ethnologisches Museum* y que registra un aproximado de 50 000 objetos de Mesoamérica (König, 2022). Asimismo, por el momento no se ha establecido una agenda de restitución de estos objetos y no hay reclamaciones oficiales, más allá de algunas acciones esporádicas relacionadas con objetos guatemaltecos²², o del hecho de que, desde la perspectiva mexicana, los objetos precolombinos no deberían estar en museos europeos (König, 2022, p. 20)²³.

Al menos, en los textos curatoriales de la sala de Cotzumalguapa se explica cómo las estelas fueron “encontradas” y se asume que, en el proceso, los monumentos fueron “muy dañados”, aunque no sin antes deslizar que algunos ya estaban “apenas” afectados de antes (*How the stelae from the coastal region of Guatemala were found*, s. f.)²⁴. De esta forma, una pequeña parte del relato curatorial rescata la vida social de las piezas en términos de Appadurai (2013), quien, en relación con las colecciones del *Ethnologisches Museum* –y tomando una de las estelas de Santa Lucía como caso–, opta por proponer pensar en este tipo de objetos como *accidental refugees* y así hacer foco sobre sus viajes de desplazamiento, reubicación y rehabilitación, además de sus roles, usos y significados de su lugar de origen (Appadurai, 2017, p. 407). Que los objetos sean un “testimonio de circulación” y no uno de “fijación”, argumenta el autor, se presenta como una oportunidad así:

In this manner we can deepen the standard view of power and inequality in the relation between Europe and its museological assets, for by adding migrancy to the earlier critiques, we introduce an element of mobility and contingency to the otherwise frozen tropes of Orientalism, racism and ethnocentrism [De este modo, podemos profundizar en la visión estándar del poder y la desigualdad

²² Por ejemplo, la *Coalition of Cultural Workers Against the Humboldt Forum* (2022) apoyó a la organización La Huaca en el llamamiento de protesta por la restitución y reparación del patrimonio indígena Abya Yala.

²³ Sobre el debate de las restituciones en América Latina, König (2023) agrega que la situación en los países africanos ha dominado hasta ahora el debate sobre la restitución en Alemania, aunque en otras regiones del mundo, como en las culturas asiáticas o en las sociedades latinoamericanas, el trasfondo de la adquisición ha sido bastante diferente. Las negociaciones a nivel del Estado-nación solo tienen un valor limitado en el sentido de las sociedades de las personas descendientes. Cabe esperar intereses divergentes y posiciones encontradas en todos los niveles políticos, incluso desinterés por parte de los gobiernos nacionales (p. 328).

²⁴ Fragmento completo: Las estelas fueron descubiertas a principios de la década de 1860 en las tierras de Pedro de Anda llamadas "Peor es Nada", al realizar desmontes y movimientos de tierra. Algunos de los monumentos de la "mina de esculturas" ya estaban ligeramente dañados. En 1876, Adolf Bastian negoció su adquisición y encargó al lingüista Carl Hermann Berendt su preparación para el transporte en carretas de bueyes hasta el puerto de San José. Sin embargo, la empresa resultó bastante difícil. En lugar de utilizar sierras especiales, los picapedreros cortaron los relieves, dañando gravemente los monumentos (*How the stelae from the coastal region of Guatemala were found*, s. f.).

en la relación entre Europa y sus bienes museológicos, ya que, al añadir la migración a las críticas anteriores, introducimos un elemento de movilidad y contingencia a los tropos, de otro modo congelados, del orientalismo, el racismo y el etnocentrismo]. (Appadurai, 2017, p. 408)

Por último, en Buenos Aires, la pieza se incorporó en 1993 al Museo de la Cárcova en calidad de préstamo prolongado²⁵. En consecuencia, junto con un corpus de 50 calcos mesoamericanos, el traslado implicó una radical transfiguración de los objetos: de estar insertos en una colección etnográfica de raigambre científica a incluirse en una colección nacida en el seno de la educación artística cuyo principal fin es la exhibición del desarrollo de las artes a partir de las nociones de estilos y movimientos artísticos.

Ahora bien, y a manera de cierre, cabe preguntarse: ¿Qué rol potencial pueden cumplir las copias que se inmiscuyen entre estas presencias, ausencias y tránsitos de originales? Por un lado, en Berlín, los modelos de las copias se encuentran silenciosamente en el *Gipsformerei*, prologando su falta de uso desde que aquel calco para Buenos Aires fue encargado. En cambio, en el Museo de la Cárcova, el *Monumento 21* se encuentra en el centro de una sala dedicada a la donación de piezas provenientes del Museo Etnográfico, aunque bajo un relato curatorial que hace foco sobre la evolución de los estilos en el arte prehispánico. Por ende, la copia de la pieza arqueológica se exhibe casi como una obra de arte. Por el momento, el potencial de proponer un nuevo relato curatorial se mantiene abierto, aunque se puede plantear que existe una oportunidad de poder transmitir la compleja biografía cultural de los objetos de Cotzumalguapa en general, y del *Monumento 21* en particular, a partir de la puesta en relación de todas las coordenadas geográficas y todos los objetos que lo componen.

5. Conclusión

A partir de un rastreo material de los originales y copias del *Monumento 21* de Santa Lucía Cotzumalguapa, junto con un relevamiento documental de las fuentes referidas a su producción y circulación, se puede reflexionar no solo sobre las tensiones entre originales y copias, lo único y lo múltiple en relación con colecciones arqueológicas, sino también sobre cómo su exhibición afecta su patrimonialización.

El calco del *Monumento 21* se presenta como un caso de estudio particular, dado que, al examinar colecciones de copias en yeso, raramente se logra documentar su proceso completo de factura, desde la toma de molde, la fecha de producción del calco, hasta su venta. En general, los ejemplares en yeso ofertados por talleres como el *Gipsformerei* eran adquiridos en múltiples ocasiones por una amplia

²⁵ Buenos Aires, 26 de octubre 1993, préstamo prolongado por Resolución número 4772 del Dr. Luis Yanes, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Pérez Gollán, Antonio (1993) Nota al Prof. A. Benavidez Bedoya, en Fraboschi (1998, pp. 100-102), pieza identificada como “7. Relieve de Plantas de Cacao. Fina El Baúl, Santa Lucía, Costa Sur de Guatemala. In situ (Pieza en 10 fragmentos)”. Cabe mencionar que otra parte importante de la colección de calcos del Museo Etnográfico fue donada a la escuela ESEA Manuel Belgrano en 1939 (Blackhall et al., 2023).

variedad de clientes. Sin embargo, otra particularidad de este caso es el hecho de que se hayan realizado dos calcos del *Monumento 21* y que solamente uno de ellos haya sido comercializado gracias al pedido de Ambrosetti a Buenos Aires. Más aún, ante la pérdida del calco del *Ethnologisches Museum* y la guarda en depósito del modelo en el *Gipsformerei* por un prolongado periodo de tiempo, el calco en Buenos Aires termina estableciendo una conexión directa con su original en Guatemala.

Las historias del universo objetual del *Monumento 21* conectan materialidades, agentes e instituciones y también abren la pregunta sobre los destinos actuales de dichos objetos en el marco de complejos exhibicionistas. Más allá de ser “refugiados accidentales”, ayer y hoy, “el interés por esos objetos ha producido trayectorias y negociaciones que revelan también agendas geopolíticas” (López Jáuregui, 2020, p. 191).

En el pasado, la circulación de las copias del *Monumento 21* encarnó una etapa en la que se activaban redes internacionales de la Arqueología y la Etnografía, cuyo objetivo estaba íntimamente ligado con proyectos institucionales representados por un acrecentamiento *ad infinitum* de colecciones para poder educar, exhibir y poseer todo aquello relativo al “universo del hombre”. En la actualidad, a partir de la reconfiguración de las relaciones histórico-coloniales y la instalación de debates postcoloniales y decoloniales, estas colecciones están sujetas a fuertes críticas y debates que apuntan a repensar los fundamentos ideológicos que guiaron este tipo de coleccionismo a partir de la explicitación de las relaciones de poder y posesión que subyacieron.

Al interior de estos intensos debates sobre repatriaciones, restituciones y cuestionamiento de los orígenes coloniales de muchas de las colecciones etnográficas y arqueológicas, “*ethnological museums offer themselves as potential subjects for an ethnography of colonial legacies*” [los museos etnológicos se ofrecen como sujetos potenciales para una etnografía de los legados coloniales] (von Oswald, 2022, p. 51), y los objetos originales han sido los blancos privilegiados. En cambio, las copias de estos originales han mantenido una discreta distancia. En este sentido, y a modo de cierre, se puede argumentar que la reflexión acerca del rol, los usos y los potenciales de exhibición de las copias puede abrir una arista a estas problemáticas dado que sus historias revelan matices geopolíticos sobre su circulación.

Referencias

- Achim, M. y Olmedo Vera, B. (2021). Forgery and the Science of the «Authentic». En M. Achim, S. Deans-Smith y S. Rozental (Eds.), *Museum matters: Making and unmaking Mexico's national collections* (pp. 55-80). The University of Arizona Press.
- Appadurai, A. (Ed.). (2013). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press.
- Appadurai, A. (2017). Museum Objects as Accidental Refugees. *Historische Anthropologie*, 25(3), 401-408. <https://doi.org/10.7788/ha-2017-0306>

- Bastian, A. (1887). Notice sur les pierres sculptées ou Guatémala récemment acquises par le Musée de Berlin (J. Pointet, Trad.). *Annales du Musée Guimet*, 10, 263-305.
- Batres, L. (1909). *Antigüedades mejicanas falsificadas. Falsificación y falsificadores*. Imprenta de Fidencio S. Soria.
- Bennett, T. (2004). *Pasts Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism*. Routledge.
- Beron, M. A. y Pegoraro, A. S. (2021). El patrimonio del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de la Universidad de Buenos Aires, Argentina: Actividades y reflexiones en un museo universitario en el marco de la inclusión. *Revista CPC*, 16(32), 144-169. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v16i32p144-169>
- Blackhall, B., Capponi, C., Ciuffarella, M., De Graci, L., Figuerero, J. y Rizza, D. (2023). *Imagen, ceremonia y poder. Calcos mesoamericanos en la ESEA Manuela Belgrano*. Latingráfica.
- Burchell, S. (2001). *Monumento 21 de Bilbao, cerca de Santa Lucia Cotzumalguapa, Escuintla, Guatemala* [Fotografía]. WikiCommons. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Bilbao_1.jpg
- C. J. (1900, noviembre 28). Aus dem Museum für Völkerkunde. *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*.
- Carpio-Rezzio, E. y Martínez-Paiz, H. (2015). El desarrollo de la arqueología guatemalteca en los últimos 20 años: Definiendo una arqueología propia. *Ciencias Sociales y Humanidades*, 2(1), 19-29. <https://doi.org/10.36829/63CHS.v2i1.62>
- Casaús Arzú, M. E. (2012). Museo Nacional y museos privados en Guatemala: Patrimonio y patrimonialización. Un siglo de intentos y frustraciones. *Revista de Indias*, 72(254), 93-130. <https://doi.org/10.3989/revindias.2012.005>
- Chinchilla Mazariegos, O. (1996a). «Peor es nada»: El origen de las esculturas de Cotzumalguapa en el Museum für Völkerkunde, Berlín. *Baessler-Archiv*, XLIV, 295-357.
- Chinchilla Mazariegos, O. (1996b). *Settlement Patterns and Monumental Art at a Major Pre-Columbian Polity: Cotzumalguapa, Guatemala* [Unpublished doctoral dissertation in Philosophy]. Graduate School of Vanderbilt University, United States of America.
- Chinchilla Mazariegos, O. (2008). El Monumento 21 de Bilbao, Cotzumalguapa. En J. P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía (Eds.), *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2007* (pp. 989-1006). Instituto de Antropología e Historia / Asociación Tikal. <http://www.asociaciontikal.com/simposio-21-ano-2007/76-chinchilla-07-doc/>

- Chinchilla Mazariegos, O. (2012a). Archaeology in Guatemala. Nationalist, Colonialist, Imperialist. En D. L. Nichols y C. A. Pool (Eds.), *The Oxford Handbook of Mesoamerican Archaeology* (pp. 55-68). Oxford University Press.
- Chinchilla Mazariegos, O. (2012b). *Cotzumalguapa: La ciudad arqueológica: El Baúl, Bilbao, El Castillo* (1st ed.). F&G Editores.
- Chinchilla Mazariegos, O. (2015). Cotzumalguapa, una ciudad del Clásico. *Arqueología mexicana*, XXIII(134), 62-67.
- Coalition of Cultural Workers Against the Humboldt Forum. (2022, septiembre 26). *La Huaca calls for solidarity!* <https://ccwah.info/actions/huaca-calls/>
- Del Carpio Penagos, C., Navarro Castillo, M. y Sheseña, A. (Eds.). (2017). *Historia y cultura: Ensayos en homenaje a Carlos Navarrete Cáceres*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Demarest, A. y García, D. (2002). Perspectivas post-modernas acerca de Arqueología, Derechos Indígenas y Desarrollo Humano: Hacia un nuevo modelo de la arqueología en Guatemala. En J. P. Laporte, B. Arroyo, H. Escobedo y H. Mejía (Eds.), *XVI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala* (pp. 16-26). Museo Nacional de Arqueología y Etnología.
- Dolinski, E., von Hanffstengel, R. y Tercero Vasconcelos, C. (Eds.). (1998). *Caecilie Seler-Sachs (1855-1935). Una mirada amorosa al México de hace 100 años*. Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas A.C.
- Dürr, M. y Mühlischlegel, U. (2022). Eduard Seler como coleccionista y copista. *INDIANA*, 39, 9-40. <https://doi.org/10.18441/IND.V39I2.9-40>
- Ethnologisches Museum. (1906). *Lichthof des Museums für Völkerkunde* [Atrio del Museo de Etnología] [Fotografía]. Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, Berlín, Alemania.
- Fiadone, A. E. (en prensa). *Las réplicas de esculturas americanas precolombinas en el Museo Universitario de Arte Ernesto de la Cárcova. Origen, historia y clasificación*. Universidad Nacional de las Artes.
- Fischer, M., Bolz, P. y Kamel, S. (Eds.). (2007). *Adolf Bastian and His Universal Archive of Humanity. The Origins of German Anthropology*. Georg Olms Verlag.
- Foster, S. M. y Curtis, N. G. W. (2016). The Thing about Replicas—Why Historic Replicas Matter. *European Journal of Archaeology*, 19(1), 122-148. <https://doi.org/10.1179/1461957115Y.0000000011>

- Fraboschi, O. D. (1998). *Informe patrimonial cultural I. Calcos*. Instituto Universitario Nacional del Arte, Centro de Documentación.
- Gallenkamp, C. (1959). *Maya. The Riddle and Rediscovery of a Lost Civilization*. David McKay Company.
- Gallipoli, M. (2016). En el horizonte de la copia. Calcos escultóricos y educación artística. En L. Malosetti Costa (Ed.), *Ernesto de la Cárcova* (pp. 63-67). Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Gallipoli, M. (2018). Las Victorias: De Samotracia a Buenos Aires. Calcos en yeso en el Museo Nacional de Bellas Artes y en la Escuela Superior de Bellas Artes en la primera mitad del siglo XX. *MODOS*, 2(2), 294-309. <https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.1059>
- Gallipoli, M. (2022). *Modelos del Monumento 21 (catálogo 3900) en el Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin, Berlín* [fotografía]. Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin, Berlín, Alemania.
- Gipsformerei. (1911a). *Calco del Monumento 21* (inventario C.0067) [bajorrelieve de yeso]. Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.
- Gipsformerei. (1911b). *Orden de compra 92.10* [Libro] (Item 3900, Libro 3601). Archivo Histórico Gipsformerei, Museos Estatales de Berlín, Berlín, Alemania.
- Gosden, C. y Marshall, Y. (1999). The Cultural Biography of Objects. *World Archaeology*, 31(2), 169-178.
- Haak, C. y Helfrich, M. (2016). *Casting. A way to embrace the digital age in analogue fashion?: A symposium on the Gipsformerei of the Staatlichen Museen zu Berlin: Ein Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin*. arthistoricum.net-ART-Books. <https://doi.org/10.11588/ARTHISTORICUM.95.114>
- Habel, M. D. (1878). *The Sculptures of Santa Lucia Cosumalwhuapa in Guatemala*. The Smithsonian Institution.
- Hiller von Gaertringen, H. G. y Helfrich, M. (Eds.). (2012). *Masterpieces of the Gipsformerei: Art manufacture of the Staatliche Museen zu Berlin since 1819*. Hirmer.
- How the stelae from the coastal region of Guatemala were found*. (s. f.). [Placa con información de fondo sobre]. Humboldt Forum, Berlín, Alemania.
- König, V. (2007). *Ethnologisches Museum Berlin*. Prestel.
- König, V. (2022). Mesoamerica im Humboldt Forum. *Deutsch-Mexikanische Gesellschaft e.V.*, 18-21.

- König, V. (2023). The Berlin Ethnologisches Museum. Its New Role as a Catalyst in the Humboldt Forum and the Implications for the German Restitution Debate. En T. Sandkühler, A. Epple y J. Zimmerer (Eds.), *Historical Culture by Restitution? A Debate on Art, Museums, and Justice* (pp. 313-329). Böhlau Köln.
- Königliche Museen zu Berlin. (1906). *Verzeichnis der in der Formerei der Königl. Museen Käuflichen Gipsabgüsse (Prähistorische, Ethnologische und Anthropologische Gegenstände)*. Generalverwaltung.
- Königliche Museen zu Berlin. (1906). *Verzeichnis der in der Formerei der Königl. Museen Käuflichen Gipsabgüsse (Prähistorische, Ethnologische und Anthropologische Gegenstände)* [Figura]. Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin, Berlín, Alemania.
- Kopytoff, I. (2013). The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. En A. Appadurai (Ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (pp. 64-91). Cambridge University Press.
- Kriegel, L. (2006). After the Exhibitionary Complex: Museum Histories and the Future of the Victorian past. *Victorian Studies*, 48(4), 681-704.
- Krug, C. (2023). Foro Humboldt—Un centro para la reconciliación. *deutschland.de*. <https://www.deutschland.de/es/topic/cultura/arte-y-procedencia-en-alemania-i-el-foro-humboldt>
- López Jáuregui, L. (2020). El objeto antiguo y su negociación moderna. Una historia del patrimonio arqueológico latinoamericano en redes de competencia y colaboración internacional entre museos (1894-1914). *Intervención*, 11(22), 190-217. <https://doi.org/10.30763/Intervencion.237.v2n22.16.2020>
- Museo Cultural Cotzumalguapa. (s. f.). Home [Página de Facebook]. Facebook. <https://www.facebook.com/p/Museo-Cultura-Cotzumalguapa-100063621608376/>
- Nuño, J. C. (2016). *Rescatemos del abandono al Monumento 21 de Bilbao (La Estela del Titiritero) en Guatemala*. Change.org. <https://www.change.org/p/gobierno-de-guatemala-y-la-unesco-rescatemos-del-abandono-al-monumento-21-de-bilbao-la-estela-del-titiritero-en-guatemala>
- Parsons, L. (1967). *Bilbao, Guatemala: An Archaeological Study of the Pacific Coast, Cotzumalhuapa Region* (Vol. 1). Milwaukee Public Museum.
- Pasztor, E. (2002). Truth in Forgery. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 42, 159-165. <https://doi.org/10.1086/RESv42n1ms20167576>

- Pawlata, C. (2021). A sign of Colonial Amnesia. *Zeitgeist. The Cultural Magazine of the Goethe-Institut*. <https://www.goethe.de/prj/zei/en/art/22141544.html>
- Pegoraro, A. S. (2009). *Las colecciones del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires: Un episodio en la historia del americanismo en la Argentina, 1890-1927* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Penny, G. (2002). *Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in the Imperial Germany*. The University of North Carolina Press.
- Podgorny, I. (2009). *El sendero del tiempo y de las causas accidentales: Los espacios de la prehistoria en la Argentina, 1850-1910*. Prohistoria Editores.
- Podgorny, I. (2014). Sobre la constitución de los objetos etnológicos en los inicios del siglo XX: museos, falsificaciones y ciencia. *Museologia & Interdisciplinaridade*, III(5), 21-35.
- Sánchez Gaona, L. (2012). Legislación Mexicana de Patrimonio cultural. *Cuadernos Electrónicos Derechos Culturales*, 8, 57-74.
- Savoy, B. (2022). *Africa's Struggle for its Art: History of a Postcolonial Defeat*. Princeton University Press.
- Seler, E. (1892). *Catálogo de los objetos que presenta la nación alemana en la Exposición Histórico-Americana de Madrid*. Special Collections Research Center, Henry Madden Library, California State University, Fresno Archive Reference.
- Seler-Sachs, C. (1900a). *Auf alten Wegen in Mexico & Guatemala*. Dietrich Reimer.
- Seler-Sachs, C. (1900b). *Tafel XLIV, Der grosse Stein von S^{ta} Lucia Cozumalhuapa* [Fotografía]. Dietrich Reimer.
- Sellen, A. T. (2007). *Re-evaluación de las Colecciones Arqueológicas Tempranas de Oaxaca: Un Viaje a los Archivos Seler en Berlín*. FAMSI.
- Solís, F. (2003). Eduard Seler y las colecciones arqueológicas del Museo Nacional de México. En R. von Hanffstengel y C. Tercero Vasconcelos (Eds.), *Eduard y Caecilie Seler: Sistematización de los estudios americanistas y sus repercusiones* (pp. 211-222). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de Investigaciones Históricas/Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, Ediciones y Gráficos Eón. <https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/seler/409.html>

- Strebel, H. (1901). *The Sculptures of Santa Lucía Cozumahualpa, Guatemala, in the Ethnological Museum of Berlin*. Government Printing Office.
- Tocha, V. (Ed.). (2019). *Near life: The Gipsformerei: 200 years of casting plaster*. Prestel.
- von Hanffstengel, R. (2003). Valores estéticos en la fotografía y los escritos de Caecilie Seler-Sachs. En R. von Hanffstengel y C. Tercero Vasconcelos (Eds.), *Eduard y Caecilie Seler: Sistematización de los estudios americanistas y sus repercusiones* (pp. 293-324). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de Investigaciones Históricas/Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicana, Ediciones y Gráficos Eón. <https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/seler/409.html>
- von Hanffstengel, R. y Tercero Vasconcelos, C. (Eds.). (2003). *Eduard y Caecilie Seler: Sistematización de los estudios americanistas y sus repercusiones*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de Investigaciones Históricas/Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas, Ediciones y Gráficos Eón. <https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/seler/409.html>
- von Oswald, M. (2022). *Working through Colonial Collections*. Leuven University Press. <https://doi.org/10.11116/9789461664242>
- von Oswald, M. y Rodatus, V. (2017). Decolonizing Research, Cosmo-optimistic Collaboration? *Museum Worlds*, 5(1). <https://doi.org/10.3167/armw.2017.050117>