

**FAMSI © 2007: Elin C. Danien**

## **PINTURAS DE LA CERÁMICA MAYA: El Arte y la Carrera de M. Louise Baker**

*Traducido del Inglés por Eduardo Williams*



**Año de Investigación:** 2004

**Cultura:** Maya

**Cronología:** Contemporánea

**Ubicación:** Mesoamérica

**Sitios:** Varios

### **Tabla de Contenidos**

[Resumen](#)

[Abstract](#)

[Prefacio](#)

[Introducción](#)

[Inicios](#)

[Centroamérica](#)

[Europa](#)

[El Dintel 3 de Piedras Negras](#)

[Consecuencias](#)

[Lista de Figuras](#)

[Referencias Citadas](#)

## Resumen

Durante su vida, M. Louise Baker (1872-1962) fue considerada la artista preeminente en la ilustración de objetos arqueológicos. Sus pinturas de cerámica maya fueron publicadas en *Examples of Maya pottery in the Museum and other collections*, redacción por G. B. Gordon, (volumen I) y J. Alden Mason (volumenes II y III), publicado por el Museo de la Universidad de Pennsylvania entre 1925 y 1943. Aquella publicación presentó solamente 36 de sus pinturas, y ya por muchos años ha sido agotada. Muchas de sus otras pinturas nunca han sido publicadas. Este proyecto, por primera vez, presenta todas sus 109 acuarelas y 45 tintas, en una manera que hará posible mejorar la interpretación y comprensión de la iconografía maya como revelada a través de su cerámica.

## Abstract

During her lifetime, M. Louise Baker (1872-1962) was recognized as the preeminent artist for archaeological illustration. Her paintings of Maya pottery were featured in the folio volumes, *Examples of Maya pottery in the Museum and other collections*; edited by G. B. Gordon (volume I) and J. Alden Mason (volumes II and III), published by the University of Pennsylvania Museum between 1925 and 1943. That publication, which featured 36 of her paintings, has long been out of print, and many of her other paintings of Maya vessels have never been published. This project brings together for the first time, for the use of Mayanists, all 109 water colors and 45 ink drawings, in a manner that, it is hoped, will further the interpretation and understanding of Maya iconography as it is revealed in its ceramics.

## Prefacio

Una gran parte de este texto está basada en, y utiliza citas liberalmente de, los diarios, las cartas y las memorias inéditas de M. Louise Baker. A fin de lograr un flujo más uniforme para la historia, no he usado la costumbre académica de seguir cada cita o cada incidente con citas específicas. En la bibliografía que sigue del texto se enlistan las fuentes, los datos específicos se pueden extrapolar de ellas. Las cartas simplemente se identifican en el texto y el archivo donde se encuentran se identifica en la bibliografía. Espero que los lectores encuentren un mayor gozo en la lectura gracias a esta decisión estilística.

Para facilitar referirme a ellas, las pinturas de Baker se agruparon de acuerdo con la institución o coleccionista donde estaban alojadas cuando ella las pintó. Cada grupo se menciona cronológicamente, con identificaciones de la A a la R, según las fechas cuando ella pintó la colección. Dentro de cada grupo las pinturas se numeran individualmente, de tal forma que las publicadas de la

Universidad de Pennsylvania se colocaron dentro del grupo A, y cada una se enlista dentro de ese grupo como A-1 hasta la A-21. Cuando se hace referencia en el texto a toda una colección, solamente se menciona la letra que identifica a todo el grupo (por ejemplo Grupo A, Grupo G, etc.); si se citan pinturas en particular, la referencia incluirá la letra del grupo y el número (v. gr. A-3 indica la tercer pintura del grupo A).

Los detalles de la vida y la carrera de M. Louise Baker incluidos en este informe nunca hubieran llegado a mi atención sin la generosidad de su familia: sus sobrinas bisnietas, Leslie Coke y Sally Noble; su sobrino nieto (padre de Sally) Alan Noble; su sobrina nieta (madre de Leslie) Jenny Johnson. Ellos me facilitaron sus diarios y me dieron sus memorias inéditas, así como fotografías de la familia y libros de recortes, todos ellos ingredientes esenciales para la recuperación de cualquier vida. Leslie me contactó primeramente, y compartió mi entusiasmo por el proyecto. Lynn y Roger Peterson, madre y padrastro de Sally, me acogieron en su casa e hicieron comfortable mi estancia en Cincinnati. Sally me permitió ocupar un cuarto en su oficina durante días mientras yo revisaba los diarios de MLB. Estoy agradecida con todos ellos más de lo que puedo expresar, por compartir tan generosamente las cosas memorables de la familia.

El otro recurso importante fueron los Archivos del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Pennsylvania. Alessandro Pezzati, archivista en jefe, es un incansable contribuyente y co-conspirador en cualquier búsqueda de investigación, y muy especialmente esta. Fue él quien primeramente llamó mi atención al tesoro de acuarelas originales de M. Louise Baker en los archivos. Sus conocimientos enciclopédicos sobre sus dominios encontraron para mí hasta las más oscuras referencias, cartas y memoranda administrativos. Él leyó el texto para impedir cualquier grave error. Después de todas mis peticiones, preguntas, correos electrónicos y llamadas telefónicas, él sigue siendo un ávido apoyo del proyecto, por lo cual le agradezco. Kristine Paulus, archivista asistente, usó su autoenunciada naturaleza obsesiva-compulsiva para organizar algunos datos y atribuciones confusos; el asistente de archivo Alison Miner me dio el regalo de su superior destreza computacional. Su contribución al todo – y a mi salud mental – se agradece grandemente.

Las pinturas fueron fotografiadas y digitalizadas en el estudio fotográfico del museo por Francine Sarin, jefe fotógrafo y por Jennifer Chiappardi, fotógrafo asistente; les agradezco su profesionalismo, su capacidad de siempre obtener los resultados necesarios, y su amistad que de alguna manera sobrevive a las múltiples crisis.

Una beca de la Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos, Inc. (FAMSI) hizo que las fotografías fueran posibles, y yo agradezco no solamente los fondos, sino también la paciencia de FAMSI y su comprensión al verse mi original fecha de conclusión rebasada por la investigación, la redacción, y la

imperiosa y contraria naturaleza de las computadoras, que siguieron fastidiando mis fechas de entrega.

John Weeks, el bibliotecario del museo y compañero de búsquedas entre los fragmentos de la historia arqueológica, escuchó pacientemente a mi *qvetching* (no hay otra palabra más apropiada para mis insistentes quejas) durante los meses de redacción incompleta. Se lo agradezco, así como sus infatigables estímulos y amistad.

A su papel como amiga, Lynn Grant añadió el de lectora de la primera versión del manuscrito, sostenedora de mi mano y proveedora de chocolate – ¡una parte esencial de la caja de herramientas de esta escritora! Lynn, Alex y John leyeron versiones previas e hicieron excelentes sugerencias. Cualquier error que haya quedado es mío solamente.

Sobre todo, agradezco a mi esposo, quien sabe cuándo necesito un helado, me mantiene en equilibrio y me hace reír — siempre.

## **Introducción**

A principios del siglo XX la reproducción precisa y detallada de artefactos arqueológicos fue confiada a un pequeño número de artistas cuyos precisos registros se volvieron una parte esencial del registro arqueológico. Antes de la llegada de la fácil y precisa fotografía a color, tales reproducciones ilustraban aspectos de los hallazgos que de otra manera no se podían representar con facilidad. Estos dibujos y pinturas iluminaron los libros que encendieron la imaginación del público y respiraron vida a las páginas de los reportes académicos de sitios y las monografías. Entre este pequeño grupo de artistas una mujer llegó a ser reconocida por los arqueólogos tanto del Viejo Mundo como del Nuevo como una sobresaliente practicante de esta única forma de arte.

Las pinturas de M. Louise Baker de cerámica maya, ya aclamadas por los mayistas, llamaron la atención de la comunidad arqueológica más amplia a través de la publicación de tres volúmenes tamaño folio: *Examples of Maya pottery in the Museum and other collections* (Ejemplos de cerámica maya en el Museo y otras colecciones); editado por G. B. Gordon (volumen I) y J. Alden Mason (volúmenes II y III), publicado por el Museo de la Universidad de Pennsylvania entre 1925 y 1943. De las 66 láminas a color en los folios, 36 fueron hechas por Baker, mientras que las otras pinturas incluyen el trabajo de los artistas Annie Hunter, George Byron Gordon y Wilhelm von den Steinen.

Todos los artistas representados en los folios son excelentes, pero la calidad tridimensional de las pinturas de Baker las llevan un paso más allá; uno casi

puede sentir el peso de la arcilla, la profundidad de la incisión, o la curva del cuello. Los folios han estado agotados por décadas y solamente unas pocas de las pinturas de Baker de cerámica maya se pueden conseguir fácilmente en la actualidad (v. gr. Figuras A-1, 2, 10, 11, 14, 15, K-2, 3, 5), principalmente porque siguen reproduciéndose en muchas publicaciones. Esas pinturas son sólo unas pocas de las que tienen los archivos del Museo Penn (que se llamaba Museo de la Universidad en tiempos de Baker), donde se encuentran 109 de las acuarelas originales de Baker y 45 dibujos a tinta, muchos de ellos de vasijas mayas que entonces estaban en colecciones privadas. Sólo una de sus pinturas originales publicadas no está en los archivos; afortunadamente la pintura en extensión de la vasija en esa pintura extraviada todavía sobrevive (ver [Figura A-5](#), abajo).



**Figura A-5. Lámina VIII. Vaso cilíndrico; arcilla roja pálida; cocida suavemente; pulida por fuera y por dentro; engobe amarillo, pintado en rojo, blanco y negro. Tamaño real. Chamá, Guatemala. Museo de la Universidad, Philadelphia.**

A través del generoso apoyo de la Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos, Inc., todas sus pinturas de cerámica maya, tanto publicadas como sin publicar, se incluyen aquí. Esta es la primera vez que el corpus completo de sus pinturas mayas está al alcance del público y de los investigadores a la vez; las pinturas encarnan la admiración y estima en que M. Louise Baker era tenida por todos los arqueólogos y por los mayistas en particular.

Este informe es el resultado inicial de una investigación en curso que tiene como objetivo hacer un retrato de la vida profesional de M. Louise Baker. El texto proporciona contexto, y celebra los logros de una mujer talentosa, valerosa e independiente. Es testigo del valor y determinación de una mujer que, cuando ya estaba más allá de la edad del vigor juvenil, tratando con los efectos de problemas de salud de toda la vida, se fue a trabajar y a viajar – frecuentemente en condiciones no muy confortables con pocas o ninguna comodidad moderna,

sobreviviendo al calor o frío extremos, pulgas, chinches, terremotos, enfermedades y accidentes, levantamientos políticos y obstrucciones burocráticas – y creó una obra que todavía es objeto de elogios y de admiración por su calidad. Ella hizo todo esto en una época cuando la idea de una mujer soltera viajando sola en el mundo – y haciéndolo exitosamente – todavía era alarmante.

## Inicios

En la primavera de 1902, Clarence B. Moore, un arqueólogo aficionado rico y respetado llegó al Museo y Escuela de Artes Industriales de Pennsylvania con una petición urgente. Él atravesaba los ríos del Sudeste cada año en su bote de vapor, el *Gopher*, excavando sitios junto a las márgenes del río para traer sus hallazgos a la Academia de Ciencias Naturales en Philadelphia. Él necesitaba alguien para que restaurara la cerámica y que elaborara ilustraciones apropiadas para sus múltiples publicaciones. Sin chistar, el decano recomendó a la sobresaliente estudiante de la escuela, M. Louise Baker.

Ella era realmente sobresaliente. Mayor que la mayoría de sus compañeros de clase, ella tenía poco menos que 30 años, una mujer muy alta y de pocos encantos físicos, sus brillantes ojos opacados por gruesos lentes. Ella había tenido que superar muchas cosas para llegar a este punto. Al reconocer que las oportunidades educativas en su nativo Ohio eran limitadas, a la edad de 19 años viajó sola a Pennsylvania, obtuvo un certificado de maestra y pasó cuatro años como maestra rural antes de sentirse lista para intentar avanzar más. Ella intentaba sostenerse trabajando como artista e ilustradora, y para lograrlo necesitaba el más amplio mundo cultural de una ciudad.

En 1900 se mudó a Philadelphia y marcó ese cambio de lugar cambiándose la manera en que era conocida. Ya nunca más usaría el ordinario "Mary," nombre que desdeñaba, desde entonces sería conocida como "Louise," y firmaría con el más distintivo nombre de "M. Louise Baker." Estos fueron sus primeros pasos en el camino que se había trazado. Como M. Louise Baker se registró en el Museo y Escuela de Artes Industriales de Pennsylvania (ahora la Universidad de las Artes), donde rápidamente impresionó a sus maestros con sus dones naturales, su ágil mente, su tenacidad, su habilidad para trabajar por lo menos el doble de duro que la demás gente y alcanzar resultados superiores. Cuando Moore presentó su solicitud a la escuela, ella apenas estaba terminando su segundo año. Ella había luchado por y recibido el privilegio de tomar clases que usualmente estaban reservadas para alumnos de tercer año, había recibido felicitaciones de sus profesores, numerosas distinciones y necesitaba dinero desesperadamente. ¡Este empleo era un regalo caído del cielo!

En la Academia de Ciencias Naturales Louise se encontró sin pisar fondo desde el principio. El vocabulario académico no la había preparado para sus primeras

tareas. "En aquella primer mañana me dieron un cuenco indígena con un diseño inciso a los lados y una base redonda, el cual el Dr. Miller [el curador] 'sugirió' que 'lo expandiera en un dibujo de forma plana'. Yo nunca había escuchado semejante cosa. Lo estudié desesperadamente, luego vi a través de la ventana abierta y me pregunté si no sería la mejor parte del valor saltar y correr para nunca regresar. Sin tener idea de cómo empezar me quedé sentada estupefacta."

Pero "saltar y correr" nunca fue su respuesta. Dentro de pocos momentos ella dominó su pánico y descubrió cómo dibujar una extensión, el "dibujo plano" solicitado por el curador. Esa primer tarea fue seguida de muchas más. Ella avanzó hasta llegar a crear ilustraciones precisas, tanto elevaciones como extensiones, de docenas de vasijas y de otros artefactos. Ella disfrutaba su trabajo tremendamente, y Moore valoró su contribución. El siguiente año cuando ella obtuvo una plaza de maestra en la Escuela George, una preparatoria cuáquera en el suburbio de Philadelphia llamado Newtown, arregló su horario para poder seguir trabajando en la Academia. Su semana incluía dos días enseñando arte, uno o dos en la Academia de Ciencias Naturales, siguiendo clases vespertinas en el Museo y Escuela de Artes Industriales de Pennsylvania, trabajando en su propio negocio de escribir e ilustrar historias para niños, y creando anuncios. Cuando se dio cuenta de que tenía unas pocas horas libres, se inscribió en la secundaria para chicas para estudiar francés, inglés y matemáticas!

En 1908, mientras estaba de vacaciones de verano visitando a su familia en Ohio, recibió una carta de Moore que cambiaría su vida. Su diario la registra simplemente así: "Sabado Julio 11 – una carta del Sr. Moore. Me hizo una oferta de hacer mucho trabajo en la Universidad de Pennsylvania, incluyendo el pasaje si me fuera de inmediato. Le respondí en términos que difícilmente me privarán de mis vacaciones."

Ella pudo haber pensado que sus términos eran exorbitantes, pero fueron cumplidos por la universidad sin discusión. Claramente, la recomendación de Moore había estado acompañada de grandes elogios. La siguiente carta llegó de David Randall-Maclver, el director de la expedición nubia del museo, ofreciéndole 80 dólares al mes y gastos de transportación si se presentaba en el museo el día tres de agosto para empezar a trabajar en su cerámica nubia.

Ella regresó a Philadelphia en la mañana del 31 de julio, se detuvo en su cuarto del YWCA solamente el tiempo suficiente como para dejar su maleta y recoger su tabla de dibujo antes de partir hacia el museo. Junto con Randall-Maclver y su ayudante, el arqueólogo británico Leonard Woolley (que posteriormente sería famoso por descubrir las Tumbas Reales de Ur), empezó a seleccionar los objetos para dibujarlos.

En su primer día de trabajo, el lunes tres de agosto, Louise anotó en su diario con un poco de aspereza: "salí a la Universidad temprano. Dr. MacIver tarde... Empecé a trabajar de inmediato – trabajé hasta las horas extras." Ella empezó a realizar dibujos en tinta y acuarelas de los artefactos traídos de la exitosa temporada en Nubia. Durante las siguientes semanas otros artistas también llegaron, para ayudar a producir los numerosos dibujos, pero ella señaló que "ellos llegaban y se iban, ya que el trabajo requería de aptitudes especiales para hacer dibujos a colores de las vasijas para reproducción." Ninguno de los otros parecía combinar la necesaria paciencia, entendimiento y pericia que ella poseía.

La preparación de las láminas para publicación le tomó mucho tiempo, hasta el otoño. Ella nunca antes había estado involucrada en un proyecto tan meticuloso, y su atención para los detalles e impulso perfeccionista para la exactitud se combinaban bien con las necesidades de los arqueólogos. El dinero que recibió por este trabajo le permitió realizar otra meta, la de estudiar con varios de los mejores artistas de la época en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania.

Al acercarse a su fin el proyecto nubio, George Byron Gordon, por entonces curador de la sección americana y que pronto llegaría a ser director del museo, le propuso trabajar con algunos materiales mayas del museo. Él le advirtió que dibujar cerámica maya era muy diferente a lo que había hecho para el Dr. MacIver.

"Por lo tanto le sugiero que tome un ejemplo de la cerámica que tengo aquí y haga un dibujo de prueba." Realmente Louise se arrojó para cumplir con el reto. Su "dibujo de prueba" fue bellamente ejecutado. Una vez que Gordon lo vio, inmediatamente le pidió que empezara a realizar acuarelas de toda la cerámica maya del museo, un proyecto que la mantendría ocupada esporádicamente durante todos los años que pasó en el museo (Grupo A, y Grupo B).

"Ese fue un invierno ocupado, pero mantuve las tres actividades bajo control, la Escuela George, el Museo de la Universidad de Pennsylvania y la Academia, y estuve feliz." Ella se vio obligada a eliminar su trabajo comercial, y pasó todos los momentos disponibles en la Academia de Bellas Artes, donde nuevamente su persistencia y su talento le permitieron ingresar a una clase avanzada, esta vez el pintura al óleo.

No le tomó mucho tiempo a Gordon reconocer que en Louise Baker había encontrado a la persona que necesitaba para un plan pionero que tenía en mente. Hasta esa época, las cerámicas mayas se habían visto principalmente como artefactos arqueológicos, no como obras de arte. Él pensaba cambiar la situación.

"Un día en el museo el Dr. Gordon me preguntó si estaría lista para ir a Boston a principios de enero a trabajar sobre cerámica maya. La universidad estaba

publicando un volumen sobre arte maya, los vasos serían pintados y reproducidos a colores y quería saber si yo lo haría. En respuesta a mi pregunta de si él pensaba que yo podía hacerlo, respondió 'bueno, si tú no puedes no sé quien pueda hacerlo'. Me tomé ese día libre para reponerme de la emoción y para formular planes. Cuando hablé con el Dr. Walton [director de la Escuela George] para pedirle permiso de ausentarme por dos meses él entendió el reto y mi solicitud fu aprobada."

Aunque los estudiantes de la Escuela George eran brillantes y entusiastas, los maestros amigables y la escuela estaba ubicada en un Edén rural, ella había estado frustrada por la negativa de la administración de ofrecerle más de un curso. Durante algún tiempo había considerado renunciar y tratar de mantenerse como artista independiente. Ahora el proyecto maya contribuiría a sus ingresos justo lo suficiente como para mover la balanza. "Así que de camino al tren temprano, en ruta a Boston, dejé mi renuncia en la oficina postal. Todos los puentes se convirtieron en humo con este acto."

### ***Boston***

En Boston ella siguió sus usuales hábitos de trabajo: empezaba temprano y terminaba tarde. La sirvienta en el Museo Peabody de la Universidad de Harvard estaba muy molesta por las llegadas de Louise en la madrugada, y mostraba su irritación hacia esas actividades temprano en la mañana mojando con su trapeador los zapatos de la intrusa, forzándola a buscar refugio sobre su mesa de dibujo, con todo y zapatos. A pesar de estos intentos de interrumpirla, Louise se enfocó determinadamente en su trabajo, excluyendo todo excepto la vasija, el papel y las pinturas, sin darse cuenta de que ayudaba a su concentración silbando constantemente. Finalmente el curador, con quien ella compartía el estudio, ya no pudo soportarlo y le rogó que dejara de hacerlo. Desde entonces cada día, justo antes de empezar a trabajar, ella buscó un pincel limpio y lo colocó firmemente entre sus dientes; de esta manera se aseguró de evitar que salieran más notas musicales de sus labios.

Ella trabajaba más de ocho horas diarias en el Peabody, y a fines de marzo, cansada pero satisfecha, regresó a Philadelphia. Exceptuando los dos días a la semana en que daba clases en la Escuela George para terminar el semestre, todo su tiempo durante esa primavera lo pasó en el museo, completando las pinturas del Peabody (Grupo C). Sus ojos habían empezado a molestarla de nuevo en Boston, y para mayo empeoraron haciendo su trabajo imposible. Ella describió sus dolorosos síntomas con el vocabulario de pintor: "nubes cegadoras en torbellino de luces azules, con centros verdes o negros y orillas arrugadas." El diagnóstico fue una úlcera en el ojo derecho, por lo que tuvo que pasar los siguientes meses en un cuarto oscurecido.

Para Louise la completa inactividad era algo imposible. Dentro de su cuarto oscurecido hizo notas para historias infantiles y compuso estribillos, todo lo cual

posteriormente refinó e ilustró para publicarlo en las revistas infantiles de la época. El esfuerzo que implicaba escribir e ilustrar historias infantiles fue mínimo comparado con la extrema exactitud que requerían las ilustraciones arqueológicas. Sus ojos no se recuperaron completamente por más de un año, y en todo ese tiempo solamente pudo trabajar de manera esporádica.



**Figura A-1. Lámina I. Vaso cilíndrico de arcilla color bayo, cocida suavemente y pulida por fuera y por dentro; engobe color crema; figuras en rojo y negro. Tamaño real. Chamá, Guatemala. La colección Cary.**

En el otoño de 1910 Louise se había recuperado lo suficiente como para que Gordon la enviara a la casa de Ebenezer Cary en un suburbio de Philadelphia. Cary era un agricultor de café retirado que había encontrado en su plantación en Guatemala un hermoso cilindro maya, conocido ahora como el "vaso Chama." Ella lo reprodujo a todo color para el folio de cerámica maya ([Figura A-1](#), arriba, y [Figura A-2](#), abajo). Cuando el trabajo en el museo se volvía demasiado exigente y sus ojos se rebelaban, regresaba a su cuarto a descansar o a escribir historias y versos.



**Figura A-2. Lámina II. Superficie de la anterior.**

Durante los siguientes años ella dividió su tiempo principalmente entre el Museo Penn y la Academia de Ciencias Naturales. Toda su pericia combinada con su creciente familiaridad y experiencia hicieron que su conocimiento empezara a rivalizar con el de los curadores, y su reputación no tenía igual en la comunidad del museo. Su variada experiencia con artefactos le había dado un soberbio ojo. Mientras trabajaba con un kylix griego en la Universidad Johns Hopkins, algo despertó sus sospechas. Había trabajado con muchos objetos de cerámica en Penn, adquiriendo cierta profundidad de conocimientos sobre esta área (una vez tuvo una disputa con Gordon acerca de los detalles de un vaso griego pintado, y resultó tener la razón). Ella dijo al curador que su recién adquirida vasija era falsa. Esto pudo haber preocupado al curador, pero cuando el examen de la pieza confirmó su opinión, el incidente sólo sirvió para aumentar la reputación de Louise.

En otra ocasión un arqueólogo de un pequeño museo en el pueblo de Wilkes Barre, Pennsylvania, llegó a la Academia de Ciencias Naturales con los pedazos de una gran olla de almacenamiento iroquesa que habían encontrado en las márgenes del río Susquehanna. Una vez que Louise había pegado todos los 191 pedazos, la vasija estaba completa excepto por una parte de la base. Sin ese pedacito triangular, la vasija reconstruida no era estable. El arqueólogo recorrió las bodegas de su museo buscando la pieza faltante, pero sin éxito. Finalmente Louise fue a Wilkes Barre en persona, y después de voltear todos los tientos en almacenamiento la encontró escondida a simple vista — en una pequeña vitrina

en la pared, donde había sido puesta junto con otros tiestos encontrados años antes, río abajo del sitio donde se había encontrado la olla de almacenamiento. Triunfantemente la trajo a su taller en la Academia, donde la colocó en su lugar como si fuera la última pieza de un rompecabezas.

Durante los oscuros años de la Primera Guerra Mundial ella trabajó un poco como voluntaria, pero pensaba que no era suficiente. Al llegar la guerra a su fin, exigió el derecho de unirse a los esfuerzos de ayuda del Comité de Servicio de Amigos Americanos en Francia. Cuando ellos aceptaron, ella arregló sus proyectos en Penn y pasó el año de 1919 en Francia, donde ayudó a las mujeres de Clermont a crear la industria de bordado que las sacó de la pobreza y el caos que la guerra había generado.

A su regreso a Philadelphia su vida cobró una rutina agradable y creativamente satisfactoria. Trabajó en el Museo Penn, regresó a la Escuela George como directora de un recién ampliado departamento de arte, y siguió escribiendo e ilustrando historias infantiles. El año que pasó en Europa, aunque estuvo lleno de trabajo, también había fortalecido su resolución de ampliar sus horizontes. Ella usó todos los momentos de ocio que podía robarse para visitar museos chicos y grandes, y aprender todo lo que pudiera acerca del arte y la arquitectura que la rodeaba. La experiencia había incrementado sus deseos de viajar y le había dado la inspiración para buscar maneras de satisfacer su creciente gusto por los viajes. Empezando en 1922, cada verano condujo a grupos pequeños de mujeres en tours de museos en Europa, aventurándose tan lejos como Rusia.

El director del museo la envió a Nueva York para añadir las piezas mayas de la colección Heye del Museo del Indio Americano a las pinturas que estaba colectando para el folio proyectado sobre cerámica maya. Desgraciadamente, ella encontró que toda la cerámica estaba embargada porque el curador encargado no permitiría que la publicara nadie antes de que él publicara su propio trabajo, lo cual "...no será rápido según la opinión de alguien que está dentro del círculo." Ya que Heye estaba fuera de la ciudad, Louise envió una carta al Museo Penn detallando esta situación, diciendo que pintaría las pocas vasijas que le permitieran (Grupo D), y que regresaría a Philadelphia dentro de una semana. Ella sugirió que la secretaria del museo, Jane McHugh, enviase una carta a Heye explicando los pocos resultados con el mayor tacto posible. "El Prof. S. no es nada cordial sobre el asunto, pero eso lo atribuyo a su personalidad más que a cualquier 'sentimiento' sobre el asunto. Él es la única persona a quien acudo buscando trabajo y estoy en las últimas... personalmente, estoy decepcionada del material que me han dado."

M. Louise Baker había logrado ser reconocida como la más prominente artista arqueológica en los Estados Unidos. A principios de su carrera en el museo, Gordon le había insistido que firmara cada uno de sus dibujos, y el nombre en el diseño distintivo que ella creó llegó a ser reconocido como garantía de la exactitud y autenticidad de cualquier pintura arqueológica. El escrutinio

cuidadoso necesario para la precisa traducción de los artefactos a la página causó mucho mal a sus ojos. En 1925 sufrió una dolorosa y peligrosa cirugía para impedir que se siguiera deteriorando su siempre precaria vista. Aunque el tratamiento tuvo éxito, le advirtieron que los resultados podrían no ser permanentes, aunque por el momento sus ojos estaban estables. Varias veces durante esta década el regular patrón de su vida se vio perturbado por otras enfermedades que la forzaron a tomar vacaciones y amenazaron la carrera que ella había creado y que amaba.

Nuevamente Gordon empezó a hablar sobre enviarla a otros países para pintar sus colecciones de cerámica maya. Su repentina muerte en 1927 borró cualquier expectativa que ella pudiera haber tenido sobre tal viaje. Gordon había sido el promotor del proyecto ante la directiva del museo, y los encargados podrían considerarlo como algo fuera de discusión. Pero para su sorpresa, lejos de detener el proyecto, el nuevo director, Horace H. F. Jayne, estaba convencido de que tal empresa sería importante y arregló con la Escuela George para que le dieran permiso de ausentarse durante seis meses.

Este sería el inicio de un capítulo nuevo y todavía más importante dentro de su legendaria carrera. En los siguientes años habría de emplear todo su entrenamiento, su experiencia y su talento para alcanzar el objetivo tan ambicioso que se presentaba frente a ella.

## **Centroamérica**

El 10 de febrero de 1931 M. Louise Baker partió de Philadelphia en el tren nocturno rumbo a Nueva Orleans, donde habría de pintar la cerámica maya del Instituto de Investigaciones sobre América Media (MARI) de la Universidad de Tulane, antes de seguir más al sur. Llegó cuando el carnaval estaba en todo su apogeo, y los cuartos de hotel muy caros. Frans Blom, director del MARI, un hombrecito nervudo, intenso y erecto, usó sus legendarios encantos para encontrarle una habitación en el Hotel Bienville. Tras una muy breve escala para registrarse y dejar su equipaje, fue a Tulane y prontamente se puso a trabajar. Cuando salió del edificio del MARI esa noche, sucumbió a la contagiosa atmósfera de fiesta y se sentó en las gradas de la biblioteca a apreciar los coloridos desfiles, los ritmos sincopados, la multitud de gente y la excitación, antes de regresar a su hotel. Se durmió al sonido de la música y las voces de los parranderos que duraron toda la noche.

A la siguiente mañana empezó su rutina de trabajo de 8:00 A.M. a 5:00 P.M. La noticia de su propuesto viaje y sus propósitos atrajo a los reporteros de periódicos a su estudio en la Universidad de Tulane. "Todo el mundo parece pensar que estoy haciendo algo en grande, excepto la U de P!" Ella logró evitar a los reporteros que clamaban por entrevistarla, excepto a un joven extremadamente persistente, quien jaló una silla y la vio mientras trabajaba,

acosándola con preguntas todo el tiempo. Finalmente le preguntó si alguna vez había considerado especializarse en ese tipo de trabajo. Ella le respondió ásperamente que había realizado ese trabajo durante 25 años ¡y que esperaba convertirse en especialista antes de cumplir los 90!

Sus días los pasaba en MARI, pero se las ingenió para hacer algo de turismo. Blom, que tenía una larga experiencia en México y Guatemala, le ayudó a planear su inminente viaje. Una tarde la invitó a su casa junto con Eric Thompson, un joven arqueólogo maya del Museo Field de Chicago, Herman Beyer, un lingüista de Tulane, y varios otros investigadores. Louise contó siete distintas nacionalidades y disfrutó enormemente de su compañía y conversación.

La parte central de la velada fue ocupada por películas de las ruinas de Uxmal y los sitios circundantes, a las que los invitados hacían comentarios, anécdotas y reminiscencias. La plática fue estimulante y desconcertante, enfatizando el aislamiento de la región y falta de condiciones de vida modernas. Por primera vez ella se dio cuenta de lo que le esperaba, pero a pesar de unos pocos temores estaba decidida a seguir adelante.

### **México**

Louise pasó un mes en Nueva Orleans, pintando algunas piezas de cerámica de MARI (Grupo E) y luego se marchó a Progreso, el puerto de la ciudad de Mérida, Yucatán. Se hospedó en el Hotel Itzá, que había sido la casa ancestral del Sr. Rafael Rajíl, cuya colección de cerámica maya ella pintaría. El Sr. Rajíl la llevó a las ruinas de Chichén Itzá, donde ella tuvo su primer vistazo de la pirámide conocida como El Castillo, del enorme juego de pelota y de las docenas de grandes estructuras de piedra; ella estaba sobrecogida por la belleza y grandiosidad de estas ruinas. Conoció a Sylvanus Morley, el arqueólogo a cargo de las excavaciones y reconstrucciones de las ruinas que habían durado muchos años, por parte de la Institución Carnegie; ella describió la ocasión con su habitual perspicacia.

"El domingo por la tarde el Dr. Y la Sra. Morley tienen un real té americano en sus encantadores alojamientos en la orilla de la selva para todos los arqueólogos en Chichén, al cual yo fui invitada. Un té bastante suntuoso, con muchos parásitos. El Dr. Morley es un tipo excitable y frívolo, que te da una palmada un momento y después ya no te ve. Durante nuestra conversación le dije que el Dr. Mason [curador la sección americana del museo] me estaba instando a que dejara Mérida por el momento, que visitara su campamento en Piedras Negras de camino hacia Guatemala antes de que empezaran el extremadamente caliente clima y las lluvias, volviendo a Mérida en el camino de regreso para terminar el trabajo. Mencioné mi plan de ir en bote a Piedras Negras, desde donde el Dr. Mason arreglaría mi transportación en canoa por el Río Usumacinta lo más lejos posible, luego en mula de regreso atravesando las

montañas hasta el Lago Petén, en bote hasta el aeródromo y de ahí en avión hasta la ciudad de Guatemala. De inmediato me comunicó su desaprobación, era insistente en sus objeciones: en esos momentos disputas laborales entre la industria chiclera hacían que viajar fuera peligroso y además las mujeres nunca viajaban solas en ese país. ¡Mi ardor disminuyó un poco pero no se apagó!"

Inmediatamente a su regreso de Chichén Itzá a Mérida ella empezó a trabajar en la colección Rajíl (Grupo F), que había sido formada a lo largo de los años de muchos montículos en todo Yucatán.

Mason había escrito que Morley estaba cerrando el campamento por el verano y que junto con su esposa iba a regresar a los Estados Unidos pasando por Piedras Negras, más o menos en el tiempo que Louise planeaba realizar el mismo viaje. Por insistencia de Mason ella escribió pidiendo permiso de acompañarlos. La respuesta de Morley fue pronta, aguda y corta. Se negó a ayudarla de cualquier manera. Se oponía completamente a la idea. Louise estaba decepcionada, pero típicamente llegó a la conclusión de que de alguna manera llegaría ahí. Se hundió en su trabajo con renovada energía, desahogando su coraje hacia Morley con cada pincelada. A una vasija la bautizó "la vasija quejumbrosa" ya que con cada respiración ella soltaba un quejido desde el corazón. "Afortunadamente yo estaba trabajando en el balcón exterior en ese momento, ¡y aunque no lo crean los quejidos sí ayudan!"

Desgraciadamente, el placer de su estancia en Mérida se convirtió en un periodo de pura agonía cuando los dolores y punzadas que había tratado de ignorar se transformaron en un terrible ataque de herpes. Cuando el dolor y la fiebre se volvieron insoportables, arregló que la llevaran al hospital, donde el tratamiento fue casi peor que la enfermedad.

"Las pústulas eran prolíficas y aumentando cráter dentro de cráter. La infección era desbocada en ese ferviente calor y yo me di cuenta de que algo debía de hacerse. Por el encargado del escritorio supe la dirección del hospital cuyo director, el Dr. Ruz, había sido preparado en Nueva York. Cerré mi bolsa de Piedras Negras convencida al fin de que mi sueño nunca se volvería realidad, y aún peor, no me importaba. Mi principal preocupación era curar sin infección esta creciente cosecha de pústulas."

Ella llegó al hospital y fue puesta en una cama "tan sólo con una sábana entre mí y los antipáticos resortes de alambre. Mi enfermera, una mujer mexicana vieja, con una voz alta y quebrada pero con dedos delicados y seguros, decapitó todas las pústulas con torundas con alcohol. ¡Sólo inténtenlo! Al terminar ni la sábana ni yo estábamos sobre la cama, pero una vez engrasada, curada por algodón apropiadamente detenido con tiras de tela, estuve convencida de que había hecho lo correcto ya que ninguna infección podría sobrevivir ese tratamiento."



**Figura G-1. Lámina LIV. Vaso en forma de copa con base redonda, con diseño pictórico en policromo. Tamaño real. Calcehtok, Yucatán. Colección de Robert Woods Bliss, Washington. (pintado cuando estaba en posesión de Doña Julia Peón de Cámara, Mérida, Yucatán.)**

Durante dos semanas, incluso después de que le permitieran regresar a su hotel, continuó el tratamiento diario con torundas con alcohol. Louise estaba débil y muy delgada, pero había sobrevivido a lo peor y de inmediato empezó a pintar de nuevo. Una vez que había terminado la colección Rajíl, Don Rafael le presentó a Doña Julia Peón de Cámara, viuda del primo de Rafael, Oswaldo de Cámara, y propietaria de la colección de cerámica de su finado esposo (Grupo G). "Una de las vasijas de Cámara, policroma y con un venado hermosamente ejecutado en color, requirió casi de quince días para reproducirla, pues como en la mayoría de los casos después de pintar el espécimen en elevación ([Figura G-1](#), arriba) lo hice como extensión ([Figura G-2](#), abajo), ya que el principal propósito del dibujo era el futuro estudiante de arqueología." Ella dedicó siete días y medio en la plantación de los Cámara, sin hacer caso del potencial peligro de una infección a causa de una fuente poco usual. "3 de los niños tienen paperas. Faltan 5. Y yo tengo una buena probabilidad." Ella tuvo suerte, ya que

las probabilidades la favorecieron y terminó las pinturas sin otras repercusiones a su salud.



**Figura G-2. Lámina LV. Extensión de la superficie del anterior.**

En 1931 todas las familias antiguas de Mérida tenían colecciones de cerámica maya prehispánica. Las leyes recién expedidas, diseñadas para confiscar todos esos objetos y ponerlos en el Museo del Estado, hicieron que la gente escondiera sus vasijas en cuartos ocultos y ranchos en el campo. Dado que Louise fue presentada por la familia Rajíl, le fue posible ver más de esos tesoros que eran propiedad privada y pintar los más importantes. Una vez segura de que había cubierto todo el material disponible, tanto en el museo (Grupo H) como en las colecciones privadas (Grupo F, Grupo G, Figura I-1), envió el trabajo terminado a la Universidad de Pennsylvania con algunos arqueólogos que regresaban para allá, dio un suspiro de alivio por estar libre de la responsabilidad, y se fue en barco de Progreso hacia Guatemala.

### ***Guatemala***

Para entonces los mensajes de Jayne eran insistentes de que regresara a Philadelphia para evitar que su salud se viera dañada permanentemente. A diferencia de Gordon, cuyas cartas revelan un énfasis en la exitosa conclusión de sus proyectos y una falta de interés por el bienestar de quienes estaban involucrados en ellos, Jayne mostraba una real preocupación por su artista. Sin embargo, a Louise no iban a detenerla. Tal vez Morley (y un ataque de herpes)

le habían impedido realizar un viaje a Piedras Negras, pero ella estaba determinada a ir a Guatemala y completar el proyecto que había iniciado.

Llegar a ese lugar habría hecho dudar a cualquiera. Primero había que realizar un viaje de dos días en barco de Progreso a Veracruz, y luego en tren a través del Istmo de Tehuantepec a Suchiate en la costa del Pacífico. Al final de la línea, después de tratar con un agente de aduanas mexicano, Louise se las arregló con su poco español para negociar la renta de un anticuado automóvil y conductor para llevarla junto con sus maletas al río que marcaba la frontera. Eventualmente llegó un bote del lado de Guatemala, ella y su equipaje fueron puestas a bordo y los remadores iniciaron el viaje de regreso. Fue un viaje más accidentado de lo que se esperaba. El bote encalló, y a través de un enredo de lenguaje y gestos ella entendió que no había nada más que hacer sino esperar que la corriente cambiara. Los indios fumaban, cantaban y charlaban entre ellos para pasar el rato y divertir a esta extraña mujer americana. Eventualmente el bote se elevó en la corriente cambiante, y ella y su equipaje fueron depositadas en el pueblo guatemalteco fronterizo de Ayutla. Un joven de la United Fruit Company le ayudó en sus negociaciones con la policía y los inspectores aduanales, cuando le fallaron sus escasos conocimientos de español.

Su cuarto de hotel en Ayutla, en la esquina de la veranda superior, era pequeño pero limpio. La puerta no tenía cerradura, así que Louise la atoró con una silla. Se preparó para ir a la cama y estaba a punto de apagar la vela, cuando escuchó un paso en la escalera exterior. Sabía que nadie más estaba en esa parte del hotel, y escuchó con creciente preocupación cómo subían los ruidos por la escalera, iban alrededor de la veranda, se detenían frente a la puerta y alguien tocó varias veces. Ella tomó su vela, la sostuvo en alto y abrió la puerta, sin estar segura de qué cosa vería o de cómo trataría con ello. Ante ella estaba un desaliñado y escasamente vestido nativo, quien miró a esta alta mujer americana con bata blanca, que lo miraba ferozmente a través de gruesos lentes, y huyó. "Nuestro terror fue mutuo," confió a su diario. "Frecuentemente me pregunté que sería lo que quería."

El resto de la noche pasó sin incidentes, pero sin dormir, y Louise dio la bienvenida a la madrugada y al tren a la ciudad de Guatemala. Se registró en el Hotel Palace, cuartel general de todos los arqueólogos que pasaban por la ciudad. Había sido construido después del temblor de 1917. "Mi cuarto estaba en el tercer piso, durante una semana estuve contenta en su aislamiento hasta que supe que todos los pisos arriba del segundo no eran populares por los temblores. Cuando el dueño se enteró del tiempo que pensaba quedarme, insistió en que me cambiara a un cuarto en la planta baja. Aquí yo me encontré prácticamente en una trampa de incendio, ya que todas las ventanas tenían gruesas rejas y mi única salida sería a través de un pasadizo de madera que conducía a la recepción y a la calle. Pero yo me libré con un solo temblor que no causó daños."

Louise fue a ver a Oliver Ricketson de la Institución Carnegie, quien había sido advertido de la razón por la que ella estaba ahí, y le ayudaría a encontrar su camino. Dado que la época de lluvias había empezado, haciendo que terminara la temporada de trabajo de campo, él la invitó a usar como estudio su oficina que pronto sería desocupada. Al encontrarse empacando para regresar a casa, recibió noticias de que un embarque de 11 vasijas, incluyendo algunas de las más antiguas hasta entonces encontradas, estaba por llegarle procedente de las excavaciones de Carnegie en Uaxactún. El Dr. Alfred V. Kidder, director de la División de Investigaciones Históricas de la Institución Carnegie de Washington y de la expedición de Uaxactún, le escribió a Ricketson que "las vasijas deben ser fotografiadas y pintadas y aunque sería demasiado caro, podríamos hacer que viniera a pintarlas la Srta. Baker de la Universidad de Pennsylvania." Le causó no poco placer a Louise leer esas palabras, mismas que apuntó en su diario aquella noche, dibujando una elegante pluma en el margen. Siguió un intercambio de telegramas, y Jayne le dio instrucciones de incluir este grupo en su asignación, aunque Kidder insistía en que Carnegie habría de publicar las vasijas primero.



**Figura K-2. Uaxactún. Pintura fechada junio 9, 1931. a. 9-3/8", diámetro del borde 6-1/2", diámetro de base 5-7/8".**

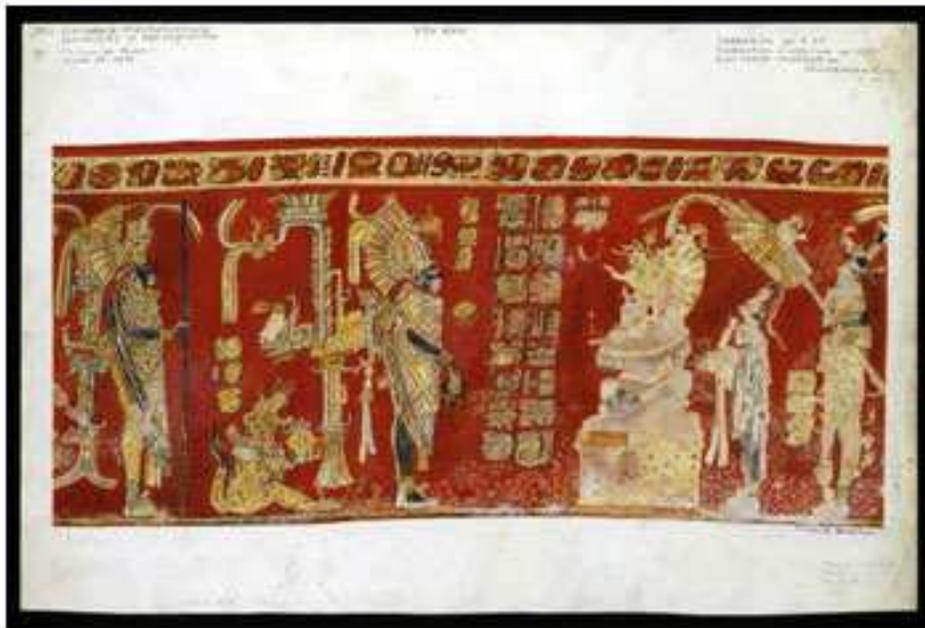


Figura K-3. Extensión de la figura K-2. Pintura fechada junio 15, 1931.

Su pintura de una de las recién excavadas vasijas de Uaxactún ([Figuras K-2 y K-3](#), arriba) fue objetada por Morley, que consideraba que se había equivocado al copiar los glifos. Ella había sido meticulosa al reproducir los glifos, así como en todos los demás detalles, por lo que se suscitó una acalorada disputa. Cuando las pinturas se enviaron al museo, ella escribió una nota adjunta a estas dos pinturas que decía lo siguiente: "Favor de incluir el nombre de la Srta. Baker sobre las láminas de esta vasija — **especialmente**. Tanto la elevación como la extensión — ya que es una vasija muy importante y será reproducida extensamente — Gracias — M.L.B." y luego añadió: "No omitir el nombre del artista para cualquiera de las láminas." Fotografías de la vasija y copias de su dibujo fueron entregadas a varios investigadores. Aunque hubo alguna diferencia de opinión, la mayoría de los mayistas estuvieron de acuerdo con Louise. Morley, cuyo trabajo sobre el calendario maya era muy respetado, se tomó algo de tiempo para cambiar de opinión. Pero "yo me sostuve en mi interpretación y me felicitaron por negarme a cambiar mi postura inicial." Este fue uno de los pocos cuestionamientos a su firma como prueba de exactitud y de autenticidad. Como sabía que ocurriría, al final fue reivindicada.

Como siempre, Louise pasó largas horas con sus pinturas, esperando terminar todo en la ciudad de Guatemala tan rápido como fuera posible para seguir hacia Cobán, para ver la gran colección juntada por Erwin Dieseldorff, un comerciante alemán que se había convertido en importante anticuario y coleccionista. Las cartas que recibió del museo le ayudaron a mantener su optimismo. "Recibí una carta muy elogiosa de Jane McHugh. Ella alabó el trabajo que mandé de Mérida, tanto la calidad como la cantidad, y dijo que aunque yo no hiciera más, mi misión

a Centroamérica habría sido lograda con éxito. El Sr. Jayne había sido más entusiasta acerca del trabajo de lo que ella lo hubiera visto antes y se preguntaba repetidamente '¿cómo lo hace?' Si Louise tuviera algún temor de que su destreza había sido disminuida a causa de su enfermedad, esto le dio confianza.

La primer colección privada que pintó fue la de Carlos Luna (Grupo J), quien tenía una vasija que quería que Louise pintara a partir de fotografías porque era muy frágil y valiosa. Ella insistió en que la trajera, lo cual eventualmente hizo (Figura J-5, Figura J-6).

Los temblores y las erupciones volcánicas eran una preocupación para todas las personas que vivían en Guatemala, y Louise no era inmune a la constante preocupación. Ella siempre estaba lista para detener su trabajo y partir instantáneamente, con el traje apropiado (Figura S-1). Una mañana, mientras trabajaba en la vasija de Luna, repentinamente se sintió débil y con náusea. Recordando que estos síntomas le habían sido descritos como propios de un temblor, temiendo que uno llegara tomó la olla, la puso en su caja (visible en la Figura S-1) debajo de la débil mesa, segura de que en este lugar estaría fuera de peligro. "Después me recosté sobre la mesa hasta que me sentí mejor!"

Afortunadamente para la vasija, no hubo ningún temblor. "Es una hermosura, y me animó bastante. Actualmente tengo una vida adorable."

De hecho era una vida adorable. Entre sus nuevos amigos en la ciudad de Guatemala, aparte de los Ricketson, contaba con Eric Thompson, a quien había conocido por primera vez en Nueva Orleans, a Ledyard Smith, a Henry Roberts y a Robert Burkitt del Museo Penn. Thompson y Burkitt no se caían bien mutuamente y la visitaban por separado, acompañándola mientras trabajaba con las vasijas de Uaxactún (Grupo K). Burkitt solía llegar sin avisar a media tarde, y siempre le traía chocolates. Thompson llegaba al fin del día, y los dos se iban a un bar donde él tomaba una bebida y ella se comía sus papas fritas. Sus conversaciones, combinadas con caminatas por la ciudad, eran interrupciones bienvenidas de sus largos días de trabajo. Ella recibía felicitaciones de todas partes, y un artículo en una publicación guatemalteca la describió como "la artista norteamericana que hace magníficos trabajos." Robert Burkitt trajo al cónsul alemán a conocerla y a ver su trabajo. Ella registró en su diario que si esto seguía su cabeza seguramente crecería. "Burkitt me considera como la artista arqueológica más reconocida, ¡y mi firma lleva confianza!"

Finalmente Louise terminó la cerámica de la ciudad de Guatemala y voló hacia Cobán, para pintar la extensa colección de Dieseldorff (Figuras L1 a L12). Ella quedó encantada con sus cuartos en la plantación de Dieseldorff: una recámara grande y bien ventilada y una sala con vistas del campo alrededor. Pasó tres semanas en Cobán trabajando con la cerámica, ayudando a Dieseldorff con el manuscrito del segundo volumen de su obra *Kunst und Religion der Mayavölker*,

y visitando a otros agricultores de café para inspeccionar sus colecciones. La lluvia-brisa por la que Cobán se conoce estuvo presente casi todos los días, las pulgas y los mosquitos fueron constantes y desagradables visitantes, y sus largas horas de trabajo afectaron negativamente sus ojos. A pesar de estos problemas Louise se enamoró de la región, y disfrutó de su estancia inmensamente.

De Cobán regresó a la ciudad de Guatemala y luego al pueblo costero de Puerto Barrios, pasando por el sitio maya de Quiriguá para observar sus monumentales estelas. Su plan de incluir una visita a Copán fue cancelado, debido a grandes inundaciones y la incesante lluvia. En Puerto Barrios, al dejar su hotel con sus maletas, a quién habría de encontrarse sino a Robert Burkitt, quien había venido desde la ciudad de Guatemala para asegurarse de que ella partiera a salvo. Insistió en acompañarla hasta el bote, revisando sus instalaciones y dándole un regalo de despedida. Conmovida por sus atenciones, y deleitada por su regalo de chocolates, se acomodó felizmente en el bote de la United Fruit Company, el S. S. *Carrillo* para realizar un viaje placentero y descansado a casa. Le habían asignado un lujoso camarote en la cubierta superior; se sentó a la mesa del capitán y fue festejada con una cena especial en su honor.

Ella no podía creer todo esto, y se convenció de que todos los problemas que había tenido que soportar habían valido la pena. El herpes, las pulgas, la mala comida, los problemas con sus ojos, la lluvia, el lodo, los temblores, los botes encallados y los caminos que hacían crujir sus huesos – todo ello se desvaneció como algo insignificante cuando lo comparaba con sus logros en este viaje. Cuando regresó a Philadelphia el constante refrán del director del museo "¡cómo lo hiciste! ¡y en tan poco tiempo, y con tu discapacidad!" hizo que todo valiera la pena. Ella señaló en su típica manera cuáquera: "tal apreciación me pareció muy gratificante."

Ese otoño el museo exhibió sus acuarelas ante una gran aclamación. Entre los eventos que estuvieron alrededor de la inauguración hubo un momento que fue especialmente placentero. Entre la gente que acudió a la recepción estaba Sylvanus Morley. Él se había negado en repetidas ocasiones a permitirle acompañarlo a Piedras Negras, de una manera brusca y que ella consideró imperdonable. Además, él seguía sosteniendo que ella se había equivocado al copiar los glifos de la vasija de Uaxactún (la "olla de las fechas," como ella se refería a la pieza) y cambió de opinión de mala gana sólo cuando ella probó que tenía razón. Por eso sorprende poco que la anotación en su diario para ese día, sábado 21 de octubre de 1931, lleva más que un poco de orgullo: "...[SG Morley] casi me abrazó, fue terriblemente amable y elogioso acerca de mi trabajo." Él incluso la comparó favorablemente con Jean Charlot, el artista oficial del proyecto de Chichén Itzá. Según dijo Morley, su trabajo "destruye al de Jean Charlot — ningún artista viviente podría igualarse conmigo, etcétera, etcétera, etcétera." Ese último "etcétera" fue escrito con una mano triunfante que curaba cualquier cicatriz que pudieran haber dejado los desprecios de Morley.

## Europa

Louise Baker había regresado de Guatemala en julio de 1931, preparándose para adaptarse de nuevo a su rutina diaria de enseñar dos días en la Escuela George y trabajar tres días en el museo. En noviembre esa rutina fue perturbada de manera agradable por la llegada de Leonard Woolley, a quien había conocido cuando ella llegó por primera vez al museo en 1908. Entonces él era el asistente de David Randall-Maclver, y Louise fue contratada como artista para pintar sus hallazgos de Nubia.

Ahora Woolley era director de la expedición conjunta entre el Museo Británico y el Museo de la Universidad de Pennsylvania a Ur, en Irak, que había sido recientemente aclamado por la prensa internacional por el reciente hallazgo de las tumbas reales en ese sitio. Había venido a Philadelphia para arreglar la publicación de los hallazgos, que estaban alojados en Londres y en Bagdad. La única cosa aceptable para las ilustraciones era que las hiciera M. Louise Baker, la renombrada ilustradora arqueológica. Orgullosa y halagada, Louise de nuevo se vio en una ráfaga de preparativos, arreglando otra ausencia con permiso de la Escuela George, dando los últimos toques a sus pinturas de Centroamérica, y atando todos los cabos sueltos en el museo.

A fines de junio de 1932 partió para Inglaterra e Irak, donde pasó los siguientes seis meses ocupada pintando los magníficos artefactos de las tumbas reales de Ur. Al estar terminando su trabajo en Bagdad, llegó un telegrama del director del Museo Penn, ordenándole que regresara a casa "pasando por Europa, la primer escala en Berlín. Busca en Europa cerámica maya durante el resto del verano." La relevancia de este encargo estaba enfatizada por el hecho de que la Institución Carnegie se había juntado con Penn para pagarle los gastos, algo de poca importancia durante los más oscuros días de la Gran Depresión.

Tras un largo viaje en tren a través de Europa llegó a Berlín en febrero de 1933 y se instaló en el hotel Deutschland, frente al Museo für Völkerkunde, donde encontró suficiente cerámica que valía la pena como para mantenerla ocupada durante los siguientes tres meses (Grupo M). Se sintió aliviada al ver que el Dr. Theodor Preuss, director del Völkerkunde y varios de sus colaboradores hablaban inglés perfectamente, ya que ella no hablaba nada de alemán. A pesar de la falta de conocimientos de la lengua, exploró con entusiasmo la ciudad, saliendo cada tarde después de dejar el museo para caminar por las hermosas avenidas, admirar la arquitectura, y sumergirse en los pasadizos de una ciudad que consideraba embrujadora, incluso en los grises días de febrero.

La política del país, sin embargo, provocó una reacción diferente. Hitler había prestado juramento como canciller el 30 de enero, y todas las noches en su recámara Louise se mantenía despierta por el ruido de hombres y muchachos marchando por las calles. Poco después de su llegada a la ciudad, el incendio

del Reichstag en 27 de febrero ocasionó una serie de revueltas y de vandalismo. Las restricciones se hicieron más severas en toda la ciudad, se tomaron las huellas digitales y se verificaron las historias familiares en la obsesiva búsqueda de antecedentes judíos. En dos ocasiones recibió un citatorio para presentarse en el departamento de policía, mismos que ignoró.

Erwin Dieseldorff vivía en Charlottenburg, en las afueras de Berlín, y un agradable día de abril Louise tomó un autobús para visitarlo y discutir sobre pintar la colección de cerámica que él tenía en ese lugar. Dado que le sería difícil a Louise trasladarse a su casa con frecuencia, ellos acordaron que él empacaría las vasijas y las llevaría al Museo de Berlín, un acuerdo que funcionó muy bien (Figuras L-13 a L-20).

Las horas de abrir y cerrar el museo eran arbitrarias. "El sábado pasado por la tarde me sacaron porque el gobierno dijo que deberíamos de ayudar a odiar a los judíos. Yo hubiera preferido seguir trabajando silenciosamente que ver y sentir el odio hacia sus paisanos. Por primera vez quise estar fuera de Alemania ...no me gusta una nación que goza persiguiendo a sus semejantes... Ahora están usando bombas en los restaurantes judíos. No sé si mi Beer Haus es judía o no. Un amigo me dijo anoche que estuviera alerta en caso de que fuera necesario salir apresuradamente."

Afortunadamente nada sucedió antes de que Louise dejara Berlín. Su salud, siempre precaria, se deterioró bajo el estrés cotidiano que fue la vida en Berlín; sus ojos le estaban dando problemas, y Jayne le mandó un telegrama diciéndole que dejara de trabajar y regresara a casa en lugar de arriesgar su salud. Su seguridad de que ella podría regresar a Europa el próximo año fue el argumento que la convenció. Había pintado las vasijas importantes y fotografiado otras 66, completando así su trabajo en el Museo de Berlín. El resto de Europa podría esperar.

Sin embargo, mientras pudiese pasar por varias ciudades donde había algunas colecciones de cerámica maya, decidió sacar ventaja de sus últimas semanas para eliminar la necesidad de incluir estos lugares el siguiente año. Primeramente fue a Biarritz, a conocer a la familia Minondo, que le habían dicho tenía una gran colección de vasijas mayas. Pintó una vasija ([Figura N-1](#), abajo), la cual M. Minondo ofreció vender al museo por \$20,000, y tomó fotografías de otras siete antes de partir para Madrid, donde no encontró nada que valiera la pena pintar. De regreso en París, en el Museo Trocadero, encontró las colecciones guardadas en cajas en espera de que se terminara un nuevo edificio del museo. Solamente pudo pintar las dos piezas que todavía no se habían empacado (Grupo O).



**Figura N-1. Colección privada de Madame J. de Minondo, Biarritz, Francia. MLB: Comprado en Copán. Pintura fechada mayo 24, 1933. a. 6-1/4", diámetro del borde 5-1/2", diámetro de base 4-5/8".**

El 10 de junio de 1933 se embarcó rumbo a casa, cansada pero triunfante. El año había sido provechoso, y ya estaba haciendo planes para regresar.

### *Chicago y la Feria Mundial*

Una vez en casa y descansada, Louise cuidó de su salud con la necesaria ronda de visitas al doctor y tratamientos para sus abusados ojos. Luego partió con algunos amigos del museo en un viaje en auto a Chicago, a visitar la Feria Mundial, donde tuvo la satisfacción de ver varias de sus pinturas en la exhibición maya. "Para mí uno de los más agradables eventos durante nuestra estancia en Chicago fue la fiesta de té en casa de Eric Thompson, quien entonces era curador asistente en el Museo Field. Recordamos los días que pasamos juntos en la ciudad de Guatemala, especialmente la ocasión cuando le hice a Eric, que acababa de regresar de la excavación, presentable cortando los hilos de sus pantalones y saco antes de una fiesta en casa de Dorothy Poponoe."

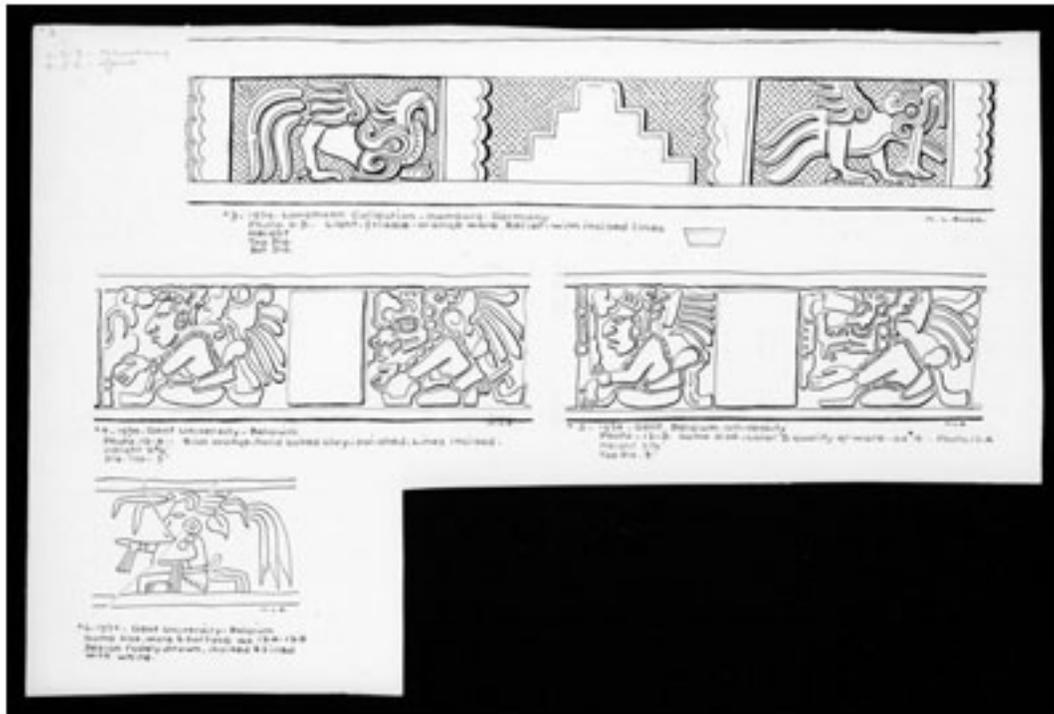
En el otoño Louise tomó su "misma vieja onda" y dividió su trabajo entre los deberes docentes en la Escuela George y su trabajo en el museo. Los resultados de su viaje a Europa recibían constantes elogios del director y el curador, y ella estuvo segura de que le conseguirían dinero para pagar su viaje de regreso el siguiente verano. Con la primavera llegó la confirmación de los fondos, y ella hizo sus preparativos para el viaje. Para simplificar sus necesidades personales, cortó su exuberante pelo, algo que provocó exaltados comentarios entre sus estudiantes. Sacó una reservación en el S. S. *Kungsholm* y partió a Suecia en junio.

### *De Regreso en Europa*

Cuando llegó al Museo de Estocolmo, antes de poder presentarse apropiadamente al Dr. Sigvald Linne, el director, él tomó sus manos en las suyas. "Usted no tiene que ir más lejos, Srta. Baker. Todos la conocemos aquí. Usted ve, nosotros tomamos las publicaciones del museo y su nombre sobre cualquier dibujo o ilustración como sello de autenticidad y exactitud en cada detalle." M. Louise se sorprendió bastante por su manera tan excitada de expresarse y sus elogios que salían del corazón. Afortunadamente había una silla disponible, y ella se hundió en ella mientras el exuberante Dr. Linne seguía alabando sus virtudes. Aunque hubiera querido corresponder a esta bienvenida con una pintura, el museo solamente tenía una pieza de cerámica maya, y que no valía la pena fotografiarse.

En Dinamarca ella tuvo más éxito. El capitán Bang, maestro del puerto de Aarhus, tenía una colección de 33 piezas de cerámica, adquiridas a través de los años de marineros que regresaban de Centroamérica. Louise pintó dos vasijas (Figura N-2, Figura N-3) y fotografió otras cinco. La pareja Bang la llevó de día de campo, luego a la playa para ver las fogatas de la noche de pleno verano y la envolvieron en calor y amistad.

Fortalecida por este interludio, se fue de prisa a Hamburgo, donde encontró un cuarto cerca del Museo Völkerkunde y entró a un mundo surrealista. El director del museo, el Dr. Antze, hablaba "unas pocas palabras de inglés y volúmenes en alemán!" El anterior director, el Dr. Danzel, que sí hablaba inglés, había sido rebajado al cargo de intendente porque su abuela era judía. Algunos años antes él había visitado el Museo Penn y había conocido a J. Alden Mason, el curador de la sección mesoamericana, quien había sido muy amable y para "vengarse" de su cortesía él no podía hacer suficientes cosas para Louise.



**Figura Q-3. Museo de la Universidad de Gante, Bélgica, y Colección Langmann, Hamburgo. Detalles de cuatro vasijas. Pintura fechada 1934.**

El actual curador, al igual que el Dr. Antze, no hablaba inglés, así que Louise tenía que depender del Dr. Danzel para todo. Él le consiguió espacio para trabajar en el museo, donde pudo pintar algunas vasijas (Grupo P, y [Figura Q-3](#), arriba) y fotografiar las que no valía la pena pintar. Le recomendó una casa de huéspedes donde estaría más segura que en el hotel, ya que ahí sus movimientos eran vigilados. Le presentó a la familia Langmann, cuya colección privada incluía un policromo cilíndrico de Chiquimula, el cual pintó ([Figura N-4](#), abajo).



**Figura N-4. Colección privada del Sr. Otto Langmann, Averhoffstrasse 10, Hamburgo, Alemania.**

El estrés de la política sobre la vida familiar se volvió aparente para Louise cuando buscó a los Dubber, una familia que había conocido en Cobán. La familia estaba claramente nerviosa, y la visita los afectó, ya que la sirvienta tenía que reportar a las autoridades diariamente, y hasta los niños eran alentados a espiar a los papás. La familia estaba bajo constante observación, y la conversación era extremadamente reservada. "Al confiarme sus problemas tras puertas cerradas a cada rato el Sr. Dubber abría de repente la puerta que daba al pasillo para asegurarse de que no había nadie escuchando por la cerradura." La visita la llenó de presentimientos, y se fue de Hamburgo con la convicción de que nunca vería a sus recién encontrados amigos y colegas de nuevo. "Tengo todas las razones para creer que el Dr. Danzel no sobrevivió por mucho tiempo."

Fue un alivio dejar Alemania para ir a los Países Bajos. Aunque no había muchas piezas de cerámica maya para pintar, sí encontró vasijas dignas de reproducir en la Universidad de Gante, cuyo museo alojaba una inusual colección de pequeñas ollas con cubiertas de origen maya (Grupo Q). Como

reportó a Mason en una carta del 30 de julio, se trataba de un grupo de vasijas "con cabezas efigie sobre las tapaderas, un tipo único de la cerámica maya. En muchas de las ollas no hay correspondencia entre el cuerpo y la tapa, pero hice dibujos a colores de las cinco mejores, y tengo fotografías a color de las demás. Nosotros no tenemos nada como esto en el museo."

El 25 de julio empacó sus materiales y sus pinturas y se fue hacia Inglaterra, donde esperaba tener acceso a las colecciones del Museo Británico. Pero el Congreso Internacional de las Sociedades Etnográfica y Etnológica había decidido este momento para reunirse en Londres, y la mayor parte de la cerámica maya del museo había sido instalada en una exhibición en honor de la conferencia. Ella pintó una vasija a la que tuvo acceso (Figura R-1), visitó algunos de sus amigos que estaban asistiendo al congreso, fue a algunas de las conferencias, y se fue a Irlanda a visitar amistades hasta que el Museo Británico regresara a su versión de la normalidad.

Se acababan el tiempo y el dinero. A causa de la precaria situación de la economía, ella dudaba que el museo pudiera enviarla de nuevo a Europa. Para entonces estaba constantemente preocupada por su vista; sus ojos se estaban volviendo menos confiables cada día, y ella necesitaba regresar a casa para ver a su doctor.

La burocracia del Museo Británico solamente añadió a su sentimiento de frustración. Había sido un problema cuando trabajó ahí sobre los materiales de Ur hacía dos años, y las mismas condiciones prevalecían en 1934. En 1932 había confiado lo siguiente a su diario: "La burocracia es asombrosa y la tradición es innata. ¡No pueden hacer nada más de lo que hicieron sus tatarabuelos! Todos están encerrados en sus pequeños corrales y cada hombre de arriba hacia abajo es un rigorista de sus propios derechos y dignidad. No hay nada de tira y afloja — ¡el poco coraje americano que yo mostré les resultó bastante molesto! La luz es mala y no hay nada que se pueda hacer al respecto. Me muestran la salida a las 4 ¡y tengo que irme! Mucho tiempo se pierde mientras se espera que abran algo, según las reglas."

En este viaje ella notó de nuevo: "nunca conocí un grupo de hombres más desagradables, descorteses y crudos como los que hay en ese museo. Yo me 'cocía' toda la tarde mientras trabajaba y estaba lista para botar todo el día de mañana."

Ella notó que la colección incluía alrededor de una docena de vasijas de Guatemala que debían pintarse y añadirse a las publicaciones del museo cuando fuese posible. "En todas partes me reciben y ayudan cortésmente — excepto por supuesto en el Museo Británico."

Después fue a visitar un nuevo museo, el Museo Wellcome de la Universidad de Londres, esperando ver sus materiales mayas, pero le dijeron que esa colección

estaba en proceso de instalación, por lo que no podía verla. Su irritación es evidente: "Mi estancia demasiado corta y la cinta demasiado larga. Uno debe escribir con bastante anticipación para prepararlos para el insecto extranjero que invadiría sus sagrados recintos silenciosos."

Terminó de trabajar en las ilustraciones para las publicaciones de Ur, pintó una vasija maya más (Figura R-2, Figura R-3) y zarpó para casa.

Durante los cinco meses de sus dos viajes a Europa en 1933 y 1934 M. Louise Baker visitó 15 museos (explorando otros 26) y 7 colecciones privadas, hizo 37 láminas a color, 14 dibujos a tinta y tomó 110 fotografías. Reflexionando sobre los resultados de sus días de 12 horas, ella consideró que después de todo no lo había hecho nada mal, y que tanto el museo como la Institución Carnegie encontrarían que había gastado bien su dinero.

### **El Dintel 3 de Piedras Negras**

En el otoño de 1934 Louise estuvo tan ocupada como siempre. El programa de arte de la Escuela George había crecido, y sus clases sobre historia del arte y arquitectura estaban llenas de entusiastas estudiantes, muy orgullosos de su maestra que había viajado por todo el mundo. El grupo de hobby que había formado le permitió desarrollar su pasión por la alfarería y la impresión con bloques de madera; y el grupo de drama de la facultad la recibió de regreso a sus intereses (hizo el papel de la sirvienta en la obra "Fiebre de Heno" de Noel Coward ese año).

En el Museo de la Universidad, sin embargo, la atmósfera era deprimente. La Gran Depresión había acabado con los recursos del museo. Todo mundo había tenido que recibir varias reducciones en el salario, un año el museo cerró durante el mes de agosto para tomar unas "vacaciones escocesas" para poder ahorrarse el gasto de todos los salarios, incluyendo el del director. Se vio obligado a reducir el número de empleados, incluyendo cuatro directores de departamento. Al director se le podía ver a veces con una escoba, barriendo los pisos de las galerías.

Louise terminó su informe sobre su trabajo en Europa y redujo todo el trabajo en el museo hasta el mínimo. Su vista ahora era un serio problema; su doctor le había advertido que los lentes más potentes no podrían contrarrestar su vista que se deterioraba constantemente. Consideró renunciar al museo, tanto por su mala salud como por la falta de trabajo regular en el mismo, cuando en la primavera de 1935 le presentaron una muy interesante pieza para que la trabajara.

En 1931 el museo había empezado su primer expedición importante al Petén, el bosque lluvioso que cubre gran parte de Guatemala y oculta muchas ruinas mayas. El sitio que habían escogido fue Piedras Negras, en los márgenes del río Usumacinta, conocido por sus magníficos monumentos labrados. Esa primer temporada encontraron una de las más hermosas esculturas mayas hasta entonces descubiertas. A pesar de la profanación ocasionada por el tiempo y la intemperie, la obra del antiguo artista todavía brillaba. Aparte de las figuras fragmentadas en la escena, había docenas de glifos formando una inscripción de considerable longitud.

"Me pidieron que hiciera un dibujo reconstructivo de un dintel de piedra muy erosionado excavado en Piedras Negras y de alto valor arqueológico. Lo acepté como mi "canto de cisne" pues pensé que si podía completarlo sería un buen lugar para terminar mis 30 años de trabajo como artista al servicio del museo."

"El dintel original fue prestado por el gobierno guatemalteco. Medía unas 40 pulgadas de largo y 80 de alto, hermosamente labrado con herramientas de obsidiana que precedieron al uso del metal en la tierra de los mayas. Aunque la piedra estaba muy erosionada, una buena parte de la hermosa figura labrada se salvó de ser más destruida por haber caído sobre su cara y así protegerse a través del tiempo. La escena ilustrada muestra un monarca sentado sobre su trono, vestido con traje de gala incluyendo el tocado real de plumas, en conferencia con 14 de sus súbditos. La exquisita pericia del escultor está evidente en la maestría para labrar las uñas y otros pequeños detalles."

Ella apenas tuvo tiempo de realizar un dibujo preliminar del dintel en su estado de destrucción antes de que empezara el verano y sus vacaciones, que había planeado con anticipación. Durante 11 semanas ella y un pequeño grupo de viajeros igual de intrépidos viajaron por Sudamérica en barco crucero, tren, caballo y automóvil. Su curiosidad no disminuía, su sentido de la aventura seguía fuerte, su salud mejoró gracias a la actividad física, y su energía se vio renovada por el diario sumergirse en nuevas vistas y nuevas culturas. Ella caminó por los mercados, bosquejó los paisajes e hizo mil preguntas. Cuando su viaje los llevó a alguna ciudad con un museo arqueológico, Louise era recibida con reconocimiento y aprecio, lo cual contrarrestaba cualquier sentimiento de haber dejado atrás su mejor momento.

Regresó a Philadelphia descansada y deseosa de realizar el excitante proyecto que le esperaba. Tal vez el más importante resultado de ese verano fue el reporte de su médico, a quien vio en septiembre: el largo descanso del trabajo había sido benéfico para sus ojos, y pudo reanudar su trabajo con el dintel.



**Figura S-2. Fotografía del Dintel 3 de Piedras Negras.**

Empezó haciendo un dibujo detallado y preciso del dintel en su estado dañado pero todavía hermoso, y además estudiando la fotografía de la escultura ([Figura S-2](#), arriba). Una vez completado el dibujo original, hizo gran parte del trabajo en su estudio en la Escuela George, con visitas ocasionales al museo para consultas, de esa manera eliminando la necesidad de repetidos y cansados viajes en tren a la ciudad. La restauración requirió de un escrutinio cuidadoso de los detalles que todavía quedaban, y de una aplicación de sus amplios conocimientos del arte maya. Su estudio estaba lleno de bosquejos y de fotografías ampliadas del dintel. Utilizó una lupa para asegurarse de que había capturado de manera adecuada muchos de los detalles. Llegó a sentir un entendimiento íntimo de la escena y del artista que la había labrado hacía tantos años. En las ocasiones en que iba al museo, pasaba horas en compañía de los antiguos mayas, caminando alrededor de la piedra, examinándola desde distintos ángulos y con diferentes tipos de luz, absorbida en la pose de cada figura, hasta que llegó a conocer a cada individuo. Posteriormente, como recordó la archivista Geraldine Bruckner, llegó la reactuación que era frecuentemente tan necesaria para intentar recrear una pintura antigua o pieza de escultura. "Gran parte de la escultura hacía falta, el número de figuras no era seguro, algunas conexiones entre torsos y piernas inferiores se habían perdido. Para ver lo que era posible desde la perspectiva anatómica, pidió ayuda a sus amigos [del museo], de los cuales había muchos. Nos sentamos en el suelo o sobre una plataforma baja en varias posiciones, para que ella pudiera compararnos con la parte del dintel que todavía se conservaba."

A la derecha del gobernante en el trono había varias figuras de pie. Años después, Louise le platicó con alegría a su sobrino Alan Noble cómo había descubierto que había cuatro figuras, y defendido exitosamente la idea ante el

Dr. Mason, quien al principio sólo veía tres. "El grupo a la derecha fue el más difícil. Finalmente se descubrió un vínculo para un pie, probando que eran cuatro figuras en lugar de tres ocupando el nicho. La comparativa altura de las rodillas dio evidencia de que dos niños, un joven y un ayudante adulto formaban el grupo. Es anatómicamente imposible ponerlos juntos de otra manera" (Baker 1936: 121).

En enero reportó al Dr. Jayne que se encontraba en la última etapa, dibujando los múltiples glifos que enmarcaban la escena; sus formas habían sobrevivido relativamente sin daño. Sólo dos estaban tan erosionados que tuvieron que ser reconstruidos por Morley. El 3 de febrero de 1936, con un suspiro de descanso y de satisfacción, ella registró lo siguiente: "Dintel terminado. ¡Parece imposible! ¡365 horas!" Recibió en pago por su soberbia recreación ([Figura S-3](#), abajo) la cantidad de \$730 dólares. Jayne la felicitó por lo perfecto del trabajo, el cual era "mejor de lo esperado", pero le dijo tristemente que los cofres del museo estaban tan escasos que habría muy poco dinero para más trabajos en el futuro cercano.



**Figura S-3. Dibujo de restauración del Dintel 3 de Piedras Negras hecho por M. Louise Baker.**

Varios meses después, durante su siguiente visita al museo, Jayne le aseguró que aunque no podía pagar sus servicios por el momento, seguiría relacionada con el museo, que la Depresión estaba ocasionando solamente un alto temporal. Cuando registró esta conversación en su diario añadió la palabra "¡disparate!"

Había llegado el momento. Su retiro del museo le había sido impuesto.

## Consecuencias

Louise siguió enseñando en la Escuela George durante otros dos años. Cuando finalmente se retiró en 1938, ella y su amiga Constance Allen, decano de la escuela, que se retiró el mismo año, compraron una casa en Wallingford, Condado de Chester, y Louise diseñó el estudio ideal. Podría ser cierto que ella se había retirado, su vista le daba problemas, pero sus días estaban más ocupados que nunca.

Su estudio le permitió dedicarse a su amor de toda la vida por la carpintería, que había aprendido cuando niña en la carpintería de su padre. El grupo de aficionados al arte que había iniciado en 1929 siguió y amplió su enfoque. Ella inició y enseñó clases para adultos sobre escritura e ilustración, así como clases sobre carpintería, elaboración de muebles, trabajo en metal y cerámica. Recorrió las tiendas de antigüedades del condado y las subastas en busca de muebles con potencial, mandó las piezas a su casa y las restauró cuidadosamente. Realizó investigaciones y dio conferencias sobre la historia de su familia, la Sociedad de Amigos, y el condado de Chester. Habló en escuelas y clubes acerca de su vida en la arqueología. Durante años había diseñado las tarjetas de Navidad y tarjetas para notas del museo; ahora las creó para su uso personal. Siguió participando en producciones teatrales como amateur, sus dones para el teatro sin duda contribuyeron a su habilidad de emocionar a sus auditorios con relatos sobre viajes en las selvas mexicanas y desiertos iraquíes. Hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, a pesar de su mala vista, cada verano condujo pequeños grupos de amantes del arte a cansados recorridos por los museos y centros culturales de Europa (completó 20 cruces del Atlántico, dos de ellos en avión).

En 1943 se publicó el último de los tres volúmenes tamaño folio de cerámica maya, incluyendo sus pinturas. George G. Vaillant, entonces director del museo, le envió el juego completo, con una nota de aprecio, y ella pudo finalmente ver (si bien con lupa y una fuerte luz) los trabajos por los que sería recordada por mucho tiempo.

Cuando Leonard Woolley visitó Philadelphia en 1955 para recibir el Premio Lucy Wharton Drexel del museo, la única persona que él dijo que le gustaría ver fue a Louise. Ella había ilustrado las publicaciones de dos de sus principales excavaciones: el trabajo en Nubia realizado con David Randall-Maclver, con el cual inició su asociación con el museo, y años más tarde los soberbios hallazgos de Ur. Ella y Woolley se habían vuelto amigos y colegas.

Para entonces Louise estaba viviendo en un asilo cuáquero en West Chester, la casa Hickman, y lo invitó a venir para comer, lo cual aceptó con presteza. Se esperaba que llegara a las once, y ella estaba un poco nerviosa esa mañana cuando la electricidad falló por unos cuarenta minutos. Ella había ordenado una comida especial, y estaba segura de que esta falta de electricidad la arruinaría.

Se relajó sólo cuando regresó la electricidad a tiempo de seguir con los planes para la comida. Woolley llegó en el carro del museo, tuvieron una agradable visita y comida, seguida de una conversación larga y confortable, recordando el pasado. "Lo he conocido y he trabajado con él desde [1908] por intervalos. Él se retiró a los 70 años, vive en Dorset a tres millas del tren y de la aldea. Está algo sordo pero ágil. Me dio gusto verlo. Buen hombre." La anotación en el diario (registrada por Constance Allen, dado que la vista de Louise ya no le servía con tanto detalle) termina con la triste reflexión y predicción de que "Me quebranté después de que se fue... es la última vez que veré a Sir Leonard."

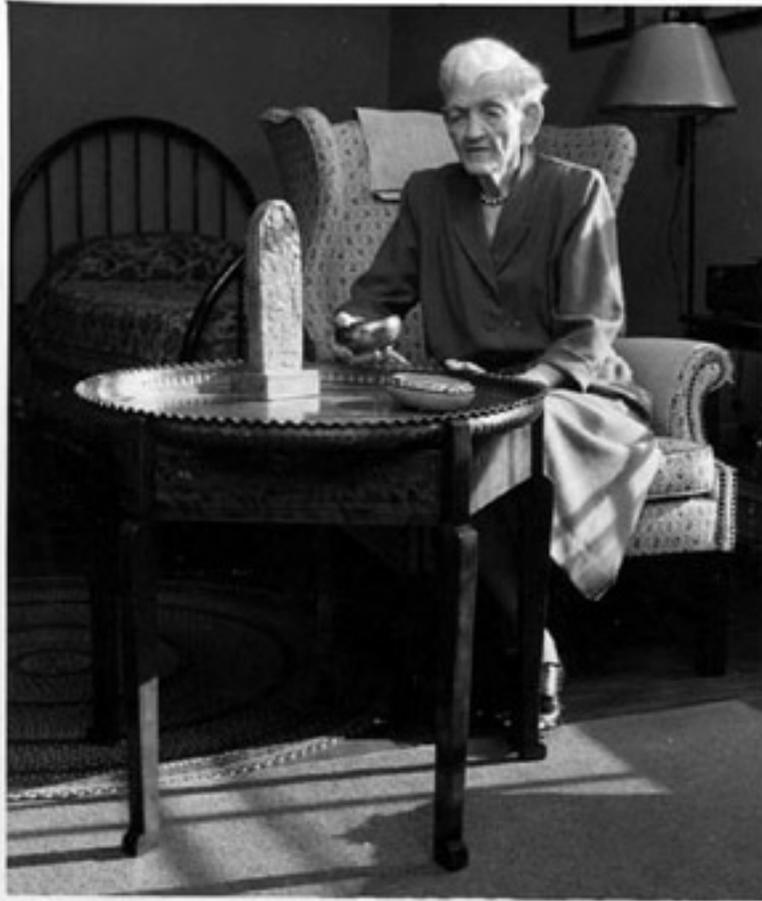
Vio a otro buen amigo, Eric Thompson, por última vez en enero de 1962, cuando el museo celebraba su LXXV aniversario y le otorgaron la Medalla Drexel. A ella la invitaron a asistir a la ceremonia, pero su mala salud y su total ceguera parecían hacerlo imposible. Uno de sus antiguos estudiantes en la Escuela George, William Hires, ahora asistente en la oficina del presidente de la universidad, resolvió el problema. Con la devoción característica de sus estudiantes, la llevó en su carro a West Chester, la trajo a la reunión y la llevó de regreso a casa después. En su discurso Thompson hizo especial mención de su amiga y colega de la juventud: "Miss Baker hizo aquellas magníficas acuarelas de cerámica maya publicadas por el Museo de la Universidad" (Thompson 1962). Luego recordó con afecto su ilusoria protección contra terremotos para las vasijas bajo su cuidado, y su completa confianza en sus preparativos.

Sus puntos de vista sobre protección contra terremotos pudieron haber estado equivocados, pero acerca de sus dones como artista no hay ninguna duda. Ella había logrado mucho, y estaba orgullosa de haber hecho sus mejores trabajos después de los sesenta años de edad, cuando muchos otros habrían sucumbido a la inercia de la edad.

Los volúmenes sobre cerámica maya están agotados, pero las copias se ambicionan como piezas de coleccionista. El dibujo con la restauración del dintel de Piedras Negras fue reproducido ampliamente, junto con el artículo que el director le había pedido escribiera sobre su trabajo con esa pieza. El dintel fue regresado a Guatemala, donde actualmente está en el museo arqueológico nacional, y en el muro junto a él, mostrada con igual honor, está la interpretación de M. Louise Baker de la escena original.

Dispersos en varias viejas copias de las revistas del museo hay dibujos firmados ya sea con el distintivo "MLB" o "M. Louise Baker." Ella creó los originales para muchos modelos y reproducciones de artefactos que se vendían en la tienda, incluyendo un modelo de la Estela 12 de Piedras Negras que ella quería particularmente ([Figura S-4](#), abajo). Su presencia continúa en sus muchas contribuciones a las galerías del Museo Penn: en la galería del Bajo Egipto está el modelo a escala que ella hizo del cuarto del trono en el palacio del faraón Merenptah, y el pilar reconstruido cuya parte superior pintó mientras estaba trepada precariamente sobre una escalera temblorosa; en la Rotonda China los

grandes murales que ella reparó dominan la sala; los magníficos hallazgos de Ur todavía lucen los resultados de su cuidadosa reconstrucción; por todo el museo hay artefactos que ella reparó y cuyas formas reprodujo.



**Figura S-4. M. Louise Baker en 1959, con el modelo de la Estela 12 de Piedras Negras, el cual ella había creado hacía más de 25 años.**

M. Louise Baker murió en 1962, a tres semanas de su cumplir los 90 años. Al dejar Ohio por primera vez en 1891, a la edad de 19 años, había escrito "Yo até mi carreta a una estrella, mi pie estaba en el escalón." Durante 70 años ella nunca dejó de ascender, enfrentando cada reto con entusiasmo, logrando un gran reconocimiento en el área de su elección, y realizando todas sus expectativas. Ella había hecho muchas cosas y viajado grandes distancias, a partes del mundo donde las mujeres nunca se aventuraban solas. Al final, ella resumió su vida con sencillez: esta fue "rica en experiencias, en vida y en amigos."

Y en crear espléndido arte.

## Lista de Figuras

Los números de las láminas se refieren a la posición en los volúmenes de la publicación tamaño folio (Gordon y Mason 1925-1943).

Los pies de figuras como se publicaron originalmente aparecen en negritas.

Donde sea pertinente, los comentarios escritos por M. Louise Baker en la pintura original se incluyen en cursivas.

Las pinturas son acuarelas, a menos de que se indique lo contrario.

Las medidas de las vasijas del Museo Penn son en centímetros, todas las demás en pulgadas, medidas por MLB.

La anotación final (en tipo más pequeño) en cada pie de figura es un número que empieza con #165...; estos son números de identificación de fotografías en los archivos fotográficos del Museo de la Universidad de Pennsylvania. Otros números se refieren a los números de artefactos en sus respectivas colecciones como los registró MLB.

Nota: las reproducciones fotográficas pueden estar protegidas por las leyes de derechos de autor (copyright) de los Estados Unidos (Título 17). El usuario es completamente responsable por violación de los derechos de autor.

Haga clic [aquí](#) para ver todas las imágenes en un nuevo pdf.

## Referencias Citadas

Baker, M. Louise

1936 "Lintel 3 Restored. . .and Why: An Artist's Interpretation", University Museum *Bulletin* Vol. 6 No. 4.

n.d. Diaries, in the possession of MLB's grand niece, Sally Noble Vols 17 - 53, August 1898 - October, 1957. For Mexico and Guatemala: Supplement to Vol. 38. For Europe, Vol. 39. Unpublished Memoir, in the Archives, University of Pennsylvania Museum.

Bruckner, Geraldine R.

1974 "M. Louise Baker August 4, 1872 - July 15, 1962". Unpublished manuscript. In the Archives, University of Pennsylvania Museum.

Gordon, G. B. and J. Alden Mason, editors

1925- *Examples of Maya pottery in the Museum and Other collections.*

1943 Philadelphia: The University Museum.

Thompson, J. Eric S.

1962 Convocation address. Expedition Vol. IV:3.