América: cultura visual y relaciones artísticas

Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí
y Guadalupe Romero Sánchez
(eds.)

América: cultura visual y relaciones artísticas

Granada, 2015

COMITÉ CIENTÍFICO:
Antonio Bonet Correa (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid)
Rafael López Guzmán (Universidad de Granada)
Paula André (Instituto Universitario de Lisboa)
María Luisa Bellido Gant (Universidad de Granada)
Miguel Ángel Castillo Oreja (Universidad Complutense de Madrid)
Gloria Espinosa Spínola (Universidad de Almería)
Ramón Gutiérrez da Costa (CONICET. Argentina)
Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada)
Ignacio Henares Cuéllar (Universidad de Granada)
María del Pilar López Pérez (Universidad Nacional de Colombia. Bogotá)
Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I. Castellón)
Francisco Montes González (Universidad de Granada)
José Miguel Morales Folguera (Universidad de Málaga)
Alfredo J. Morales Martínez (Universidad de Sevilla)
José de Nordenflych (Universidad de Playa Ancha. Valparaíso)
Adriana Pacheco Bustillos (Universidad Pontificia Católica del Ecuador. Quito)
Javier Pizarro Gómez (Universidad de Extremadura. Cáceres)
Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide. Sevilla)
William Rey Ashfield (Universidad de la República. Montevideo)
Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I. Castellón)
Ana Ruiz Gutiérrez (Universidad de Granada)
Mario Sartor (Universidad de Udine)
Miguel Ángel Sorroche Cuerva (Universidad de Granada)
José Antonio Terán Bonilla (Dirección de Estudios Históricos del INAH. México)
María Victoria Zardoya Loureda (Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. La Habana)
Wifredo Rincón García (CSIC. Madrid)

© Los autores
© Universidad de Granada
América: cultura visual y relaciones artísticas
ISBN: 978-84-338-5770-5
Depósito Legal: Gr.-515/2015
Preimpresión: Atrio Ediciones, S.L.

Printed in Spain *Impreso en España*

SUMARIO INTERACTIVO

Presentación
Los editores [XIII-XV]

1
REFLEXIONANDO SOBRE AMÉRICA

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Reflexiones sobre la construcción de un mito
Olga Isabel Acosta Luna [3-12]

Andújar: destino americano de una ciudad andaluza
José María Bellido Morillas [13-18]

Félix Lemaur y el sistema defensivo del Puerto de Mariel
Enrique Camacho Cárdenas [19-26]

Silvestre Abarca y el proyecto de reforma del fuerte de Nuestra Señora de los Ángeles en Jagua (Cuba)
Pedro Cruz Freire [27-34]

Arte al margen: los grafitos mayas prehispánicos
Núria Feliu Beltrán [35-42]

El ingeniero Tomás O'Daly en Puerto Rico
Nuria Hinarejos Martín [43-50]

Literatura artística en las bibliotecas jesuitas de los virreinatos del Perú y Nueva Granada
Ewa Kubiak [51-58]

El mito del origen: un viaje entre dos cielos
Mónica López del Consuelo [59-66]

Árboles prehispánicos para atrios novohispanos
Pedro Luengo Gutiérrez [67-74]

La Oratoria Sagrada en el Tucumán
Ana María Martínez de Sánchez [75-84]

El IV Centenario del Descubrimiento de América en Granada a través de la prensa
Elvira Moreno Moreno [85-94]

Licencia de pasajero: destino Santafé. Las pesquisas sobre Alonso Rodríguez, carpintero sevillano en el siglo XVI
Guadalupe Romero Sánchez [95-104]

Reformas urbanas previas al extrañamiento en tres reducciones guaraníticas
Pablo Ruiz Martínez-Cañavate [105-114]

El canónigo del Sacro Monte Pedro Vejarano, obispo de Buenos Aires. Una experiencia frustrada
José María Valverde Tercedor [115-122]

2
INTERCAMBIANDO IMÁGENES

El retrato del gobernador Torre y Pando (1826) y la nueva imagen del poder en Puerto Rico
Juan Luis Blanco Mozo [125-132]

Proyecto de investigación sobre la Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana de Alcora. Influencias artísticas, tráfico comercial y coleccionismo. Siglos XVIII-XX
Eva Calvo Cabezas [133-140]

Aproximación a las obras, modelos, artífices y devociones de origen andaluz en Guatemala
Gloria Espinosa Spínola; Teresa Suárez Molina y Miguel Á. Sorroche Cuerva [141-150]

Flor Indiana en Sevilla. Un cuadro de Santa Rosa de Lima sobre el cuerpo de sor Sebastiana de Neve
María de los Ángeles Fernández Valle [151-158]

Un legado artístico de la imagen de poder. Aproximación a la galería de retratos de los virreyes de Nueva España
Sarai Herrera Pérez [159-164]

Intercambios de arte contemporáneo España-América. Estudio de una década de relaciones a través de obra escultórica en Salamanca. *Domus artium* 2002-2012
Raquel Lara Ruiz [165-174]

Lepanto en los virreinatos americanos
Víctor Mínguez [175-182]

Arquitectura y alhambrismo en Nuevo México. El Scottish Rite Temple
Elena Montejo Palacios [183-190]

Modelos iconográficos y emblemáticos de los «emblemas» de la iglesia de la Compañía de la ciudad argentina de Córdoba
José Miguel Morales Folguera [191-204]

«En la cruz del Salvador». El *Camino Real de la Cruz* en la pintura de la Real Audiencia de Quito
Ángel Peña Martín [205-214]

Paloma por dentro o sea la mano de vidrio. Diálogo plástico-poético entre Federico García Lorca y Pablo Neruda
José Luis Plaza Chillón [215-222]

Saudades do Brasil em Portugal. Consideraciones sobre la presencia y ausencia del arte brasileño (siglos XX y XXI) en Portugal
RENATA RIBEIRO DOS SANTOS [223-228]

Influencia y apropiaciones estilísticas en el «Castelo Mourisco» de Río de Janeiro
JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ DOMINGO Y RENATA BARROS DE MELO [229-238]

Los milagros de San Francisco Solano en Iberoamérica y su trabajo evangelizador: aspectos iconográficos
MARÍA DEL AMOR RODRÍGUEZ MIRANDA [239-246]

1808, Guatemala por Fernando VII: iconografía y emblemática en el estudio de las Juras Novohispanas
INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA [247-256]

Cuando el corazón es lienzo: retóricas del recuerdo y cultura visual en el barroco hispano
LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ [257-266]

3
IDENTIDAD Y CULTURA VISUAL

El Instituto de Cine Nicaragüense, un intento de rescatar y desarrollar la identidad nacional
BELÉN AMADOR RODRÍGUEZ [269-276]

La segunda generación pictórica del exilio republicano español: el caso de Regina Raull
MARÍA BUENO MARTÍNEZ [277-284]

Vázquez de Sola: una voz disonante
ANGÉLICA CARMENATE PORTILLA [285-292]

Ronda en el tiempo. Identidades históricas y contemporáneas en la obra de Fanny Rabel
Giulia Degano [293-300]

La oscuridad que se apaga. Juan delGado
Brunela Curcio y Juan Delgado [301-304]

La utopía del modernismo brasileño. Una aproximación desde la colonialidad
Paulo H. Duarte-Feitoza [305-312]

Construcción del enemigo y de la nación en las imágenes de la prensa de guerra paraguaya (1867-1868)
María Lucrecia Johansson [313-324]

Tremendísima Mulata. Identidad racial, nacional y de género en la cultura visual cubana decimonónica
Salvador Méndez Gómez [325-336]

De la construcción de identidad desde la plaza principal y del patrimonio de Cúcuta
Luis Fernando Niño López [337-344]

La cultura indígena americana en *La Otra Conquista*
María Rocío Ruiz Pleguezuelos [345-352]

4
DESDE AMÉRICA

Retrospectiva de la construcción del cordón amurallado de Cartagena de Indias, su presente y futuro
Jorge Luis Álvarez Carrascal [355-362]

Cada día atrasamos el reloj un cuarto de hora para llegar con la hora americana. Diario de viaje hacia el exilio
Lidia Bocanegra Barbecho [363-372]

Arte y Censura. La pintura de Débora Arango, un reflejo de la realidad social colombiana
Eliana Sofía Botero Medina [373-378]

La catedral de Guadalajara. Su historia y significados
Arturo Camacho Becerra [379-388]

La red de palacios virreinales del imperio hispánico. La sala del Real Acuerdo de México en el siglo xvii
Juan Chiva Beltrán [389-398]

La soleá de Macondo
Janneth Español Casallas y Carlos Martín Barranco [399-406]

La bóveda maya y su relación con otras culturas milenarias
Laura Gilabert Sansalvador [407-416]

Investigando las figurillas cerámicas mayas: problemas y soluciones
Patricia Horcajada Campos [417-424]

Biombo con la iglesia de Nuestra Señora de Las Aguas, Santafé de Bogotá. Pintura inédita de la segunda mitad del siglo XVII
María del Pilar López Pérez [425-438]

Estudios para la puesta en valor de estructuras de barro cocido pertenecientes a la cultura Quitu-Cara, Ecuador
Olga M.ª Medina Lorente y Begoña Carrascosa Moliner [439-444]

Aproximación al urbanismo maya. Una base cartográfica homogénea como punto de partida
Andrea Peiró Vitoria [445-456]

Un político-azucarero con intereses en Cuba y en Andalucía. «La Antequerana» de Romero Robledo
Francisco José Sánchez Sánchez [457-464]

El barrio Las Flores: arquitectura y urbanismo en la bonanza cafetalera rubiense, 1880-1930
Ana Cecilia Vega Padilla [465-474]

5
PATRIMONIO AMERICANO

Museo Expresso. Recorridos museográficos por el territorio del paisaje cultural cafetero
Najany Isabel Arango Vásquez [477-484]

Murallas sumergidas. Futuro de Cartagena basado en lecciones del pasado
Alfonso Rafael Cabrera Cruz [485-494]

Arquitectura patrimonial civil habitacional en la periferia de Sucre
Marcela Casso Arias [495-500]

Puesta en valor del acervo arquitectónico del barrio El Prado en Barranquilla
Ignacio Salomón Consuegra Bolívar [501-506]

Apuntes de un proyecto, para la difusión del patrimonio iberoamericano en Córdoba y su provincia
María José Escribano Nieto [507-512]

Camino Real de Tierra Adentro (México): de camino histórico a itinerario cultural
Ariadna Deni Hernández Osorio [513-520]

La casa bajera en Barranquilla (Colombia): aproximaciones para su reconocimiento y puesta en valor
Paola Milena Larios Giraldo [521-528]

El Camino Real de los Tejas. Sistema de información geográfica en la investigación para el patrimonio cultural
Angela Lombardi; Azza Kamal y Shelley Roff [529-538]

Las aduanas de la ciudad cubana de Matanzas
Ignacio J. López Hernández [539-548]

Edificio de la Antigua Aduana en Barranquilla. Catalizador de regeneración urbano
Laineth Horlenes Romero de Gutiérrez [549-558]

Rescate del patrimonio cultural. El caso de la Società Unione Operai Italiani en Buenos Aires
Bianca Schäfer M.A. [559-568]

Algunas consideraciones respecto al patrimonio arquitectónico y urbano de México
José Antonio Terán Bonilla [569-580]

Centros históricos latinoamericanos y caribeños
Luisa María Velásquez [581-588]

Patrimonio del pasado, apuesta de futuro. La puesta en valor del patrimonio cultural maya
Cristina Vidal Lorenzo [589-596]

Arquitectura moderna en Cartagena de Indias, Colombia, reconocimiento y valoración
Ricardo Zabaleta Puello [597-612]

Cementerios y cultura funeraria contemporánea entre Europa y Latinoamérica
Joaquín Zambrano González [613-622]

PRESENTACIÓN

Este libro integra un conjunto de textos referidos a cultura artística americana los cuales fueron objeto de presentación en un congreso internacional bajo el título aglutinador «Experiencias Compartidas» que tuvo lugar en Granada entre los días 9 y 11 de septiembre del año 2014.

Los autores de los distintos capítulos que conforman la publicación, tal y como se especificaba en la convocatoria, fueron evaluados previamente, según el sistema de pares ciegos, por el Comité Científico de dicho encuentro y, más tarde, tras su presentación pública volvieron a someterse al criterio del Comité, asegurando, de esta forma el nivel científico de las aportaciones.

El proyecto, que partía del Grupo de Investigación «Andalucía-América: Patrimonio cultural y relaciones artísticas»(Hum-806) al que se unieron otros grupos de las universidades de Sevilla[1] y Castellón[2], tenía como objetivo convocar a aquellos investigadores, tanto nacionales como internacionales, dedicados al estudio del patrimonio artístico y cultural del continente americano, así como sus relaciones históricas, influencias y puesta en valor. Para ello estructuramos una serie de secciones correspondientes con las partes

[1] Proyecto "Arquitecturas dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764-1898)». Proyecto del Plan Nacional I+D+I, Ministerio de Economía y Competitividad (HAR-2011-25617).

[2] Grupo de investigación IHA (Iconografía e Historia del Arte). Universitat Jaume I.

en que se divide este libro que permitían crear redes particulares de investigadores con intereses comunes que compartirían sus trabajos y, a la vez, podrían generar proyectos de futuro; en definitiva, «Experiencias Compartidas».

El carácter generalista del libro y del encuentro previo intenta cubrir el vacío de convocatorias de carácter científico relacionadas con América desde un punto de vista amplio. Normalmente asistimos a propuestas centradas en un periodo histórico o en un hecho cultural determinado o, por el contrario, son tan extensas que lo americano aparece como un apéndice secundario. Así surgió la idea de este encuentro, reuniendo a científicos que trabajan cultura artística americana, mezclados en mesas, en las que la diversidad se considere una virtud añadida, donde distintos periodos históricos, metodologías diferentes, objetos culturales variados; nos muestren la riqueza cultural de América y nos reafirmen en el valor de nuestras investigaciones. Tan importante e interesante para el verdadero científico de la cultura es un objeto arqueológico prehispánico como una acción artística en la calle del siglo XXI. Tan fundamentales son los planes de manejo de un centro histórico como los problemas identitarios de las sociedades que los ocupan. Lo mismo sucede con los artistas, los bienes muebles sin firma o las fortificaciones con su engranaje en la historia de la poliorcética moderna. Complejas interpretaciones iconológicas o emblemáticas o necesarios inventarios que aseguren el conocimiento y la protección.

La realidad de este proyecto se concreta en esta publicación que aglutina sesenta y nueve capítulos de autores de diversa procedencia que irían desde universidades y centros de investigación españoles a otros procedentes de Italia, Polonia, Alemania, Portugal y un número importante de aportaciones de investigadores

americanos (Estados Unidos, México, Cuba, Ecuador, Guatemala, Colombia, Bolivia y Argentina).

El resultado posibilita un baremo bien fundamentado de cuales son las líneas de investigación con mayor interés en cuanto a periodos históricos, metodologías y compromiso con la defensa y protección del patrimonio.

Para concretar este proyecto en páginas editadas fue necesario el trabajo intenso del Comité Científico y de un grupo importante de personas que colaboraron en la concrección del encuentro[3], así como instituciones y empresas que aportaron la financiación necesaria[4]. Reconocimiento debido y público por creer en la cultura, en su difusión e investigación.

Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí
y Guadalupe Romero Sánchez

[3] Pablo Alameda, José Luis Anguita Yanguas, Najany Arango, Dolores Collado, José Francisco Díaz, Carmen García Salcedo, Carlos Garrido Castellano, Ana Isabel Guzmán, Jezabel Ramírez Soriano, Renata Ribeiro dos Santos, Pablo Ruiz Martínez-Cañavate, Ricardo Velasco Gómez y Joaquín Zambrano.

[4] Vicerrectorados de Política Científica e Investigación y de Extensión Universitaria y Deporte de la Universidad de Granada. Seminario de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Granada. Programa de Doctorado "Historia y Artes» de la Universidad de Granada. Editorial Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP). Comité Español de Historia del Arte (CEHA). Fundación El Legado Andalusí. Patronato de la Alhambra y Generalife. Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino. Ámbito Cultural del Corte Inglés. Asociación de la Prensa de Granada. Fundación Andaluza de la Prensa. Centro UNESCO de Granada. Proyecto Cultunet. Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y Ciencias de Granada. La Caixa. Inpulse: profesionales de la cultura. Emilio Carreño S.L.

Volver al sumario

1
Reflexionando sobre América

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Reflexiones sobre la construcción de un mito

Olga Isabel Acosta Luna
Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD). Berlín. Alemania

La historia que conocemos, de la que hemos oído y que queremos o terminamos recordando es ante todo una selección que realizamos. Aleida Assmann al reflexionar en torno a la construcción del recuerdo histórico habla de la existencia de memorias generacionales. Cada generación comparte experiencias, concepciones y obsesiones, que conducen a una visión particular de la historia o de lo que se desea recordar[1]. En la medida en que nuestra memoria individual y colectiva constituye un proceso en transformación, hoy recordamos cosas que nuestros antepasados desconocieron, pero también hemos olvidado otras que para ellos fueron trascendentales. De esta manera, a veces el historiador, como un guerrero desde el presente, emprende una lucha generacional contra aquellos que en el pasado establecieron recuerdos selectivos que fueron consumidos colectivamente y que hoy se desea sean modificados.

Los reclamos que hoy podamos hacer ante construcciones del pasado con las que estamos en desacuerdo, nos hacen pensar no sólo en las responsabilidades de quiénes escriben la historia, sino también en quienes la difunden, como es el caso de las escuelas, las universidades, los museos y los medios de comunicación. De esta manera, la construcción de héroes o personajes memorables corresponde también a este proceso selectivo. Así como la historiografía política, la del arte también ha construido sus héroes que en su caso son llamados grandes artistas, historias de personajes que para el caso colombiano han representado a menudo el cimiento de su historiografía. Fue así que se construyó la figura de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos quien debió nacer en Santafé de Bogotá en 1638 y morir en la misma ciudad en 1711y representa en la memoria colectiva colonial el pintor más reconocido del Nuevo Reino de Granada durante el siglo XVII[2]. Quien visite colecciones públicas o privadas de arte colonial[3] en

[1] Assmann, Aleida. *Geschichte im Gedächtnis. Vor der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung.* München: Verlag C.H.Beck, 2007, pág. 11.

[2] La bibliografía sobre Vásquez es abundante, entre otros títulos véase: Groot, José Manuel. *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce i Ceballos: pintor granadino del siglo XVII, con la descripción de algunos cuadros suyos en que más se da a conocer el mérito del artista.* Bogotá: Imprenta Francisco Tórres Amaya, 1859; Pizano Restrepo, Roberto. *Gregorio Vazquez de Arce y Ceballoz pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogota cabeça y corte del Nuevo Reyno de* Granada. París: Camilo Bloch editor, 1926; Arango, Jorge Luis et. al. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, su vida, su obra, su vigencia.* Santa Fe de Bogotá: Editorial Menorah, 1963; Gil Tovar, Francisco. *Gregorio Vásquez Ceballos*. Bogotá: Plaza y Janes, Colección Popular Ilustrada, 1976; Museo Colonial. *El Oficio del pintor: Nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez.* Bogotá: Museo de Arte Colonial, 2008; Montoya López, Armando y Gutiérrez Gómez, Alba Cecilia. *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia.* Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2008 y Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo y Rojas Gómez, Juan Camilo. «El príncipe del arte nacional: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos interpretado por el siglo XIX». *Historia Crítica* (Bogotá), 52 (enero-abril 2014), págs. 205-230.

[3] Me valdré del término arte colonial, a sabiendas de la controversia que éste produce, sobre todo por fuera de ciertas tradiciones historiográficas suramericanas, donde se emplea el término arte virreinal. Me valgo de este término, más como una categoría y una herramienta que ha sido utilizada durante décadas en algunos

Colombia se topara a menudo con el nombre de Vásquez y sus amplias atribuciones. Sin embargo, su vida y obra se construyeron a partir de noticias y comentarios escritos desde comienzos del siglo XIX, lo cual condujo no sólo a los orígenes de la historiografía del arte colonial sino en general a la del arte en Colombia, a la formación de colecciones y a un imaginario del arte de los siglos XVII y XVIII ligado sobre todo a la figura de este pintor.

En las siguientes páginas deseo ocuparme de Vásquez como la figura fundacional de la historia del arte del periodo colonial en el caso colombiano pero más allá de referirme de su producción o existencia en los siglos XVII y XVIII busco indagar por algunos aspectos de la construcción histórica de este personaje desde los primeros años del siglo XIX e intentar comprender los contextos donde estas lecturas surgieron.

1. El mito Vásquez: entre rumores y habladurías

La *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Ceballos, Pintor granadino del siglo XVII* publicada por José Manuel Groot[4] representa la recopilación de la tradición oral que para 1859 se escuchaba y repetía en ciertos círculos santafereños y su publicación se constituye en el texto fundacional de la figura del «gran Vásquez» y en un análisis pionero gestado en un periodo de formación del Estado nacional que presentaba a Vásquez como un neogranadino ejemplar surgido en un ambiente lleno de falencias. Anterior a esta obra sólo se conoce una breve referencia escrita en vida del artista del padre dominico Alonso de Zamora en 1701 quien elogió algunos cuadros de autoría de Vásquez[5].

El desasosiego vivido tras la Independencia y la insipiente formación de la República generó de manera azarosa un grupo de intelectuales neogranadinos, de criollos en su mayoría, varios de ellos actores o descendientes de personajes activos dentro de las luchas independentistas, que lideraron transformaciones culturales y «proyectos civilizadores» en la joven nación.Un personaje fundamental dentro de este grupo fue José Manuel Groot, nacido en 1800 y quien murió en 1878. Procedía de una familia de holandeses que habría arribado al Nuevo Reino en el siglo XVIII y cuyos familiares fueron activos participantes de la lucha independentista. Como lo anota uno de sus biógrafos, Gabriel Giraldo Jaramillo, Groot sólo abandonó el país una vez con rumbo a Jamaica y su formación letrada la habría realizado ayudado por algunos tutores y de manera autodidacta. De esta manera, logró conformar una amplia y selecta biblioteca, donde al parecer contó con una sección dedicada a importantes tratados de estética e historias del arte[6]. Groot se desempeñó en su tiempo como educador, historiador, crítico de arte y pintor y aunque en su juventud promovió una posición anticlerical, en la madurez de su vida retornó al catolicismo y se convirtió en uno de sus grandes defensores en la sociedad colombiana.

Groot aduce que su narración sobre Vásquez logró recopilarla a partir de noticias reunidas «hace muchos años, de personas de edad avanzada que viniendo del último tercio del siglo anterior, bien han podido conservar las tradiciones de sus antepasados, más cercanos a los tiempos de Vásquez»[7]. Groot menciona además como su principal fuente a «un sujeto muy instruido en nuestras antigüedades el cual me dijo había leído un manuscrito antiguo

países que para los siglos XVI al XVIII conformaron el virreinato del Perú, sin embargo, considero que su vigencia y significado son poco claros y merecen una discusión a fondo.

[4] Groot, José Manuel. «Noticia Biográfica de Gregorio Vásquez Ceballos, pintor granadino del siglo XVII». En: *Historia y cuadros de costumbres. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.* Bogotá: Editorial ABC, 1951, págs. 19-89. Cabe anotar que no hay un uso consecuente en estos primeros años del nombre de Vásquez. Aunque en el título de su libro de 1859 se le designa como Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Groot se refiere a él como Gregorio Vásquez Ceballos así como también lo había hecho Humboldt, el apellido Arce no aparece tampoco en la transcripción de la partida de bautismo que hace en su libro. La introducción del apellido Arce pudo ocurrir en el marco de la primera exposición de la Escuela de Bellas Artes en 1886, como lo muestran artículos del *Papel Periódico Ilustrado* donde Vásquez se denomina como Gregorio Vásquez Arce Ceballos, véase: «Primera Exposición en la Escuela de Bellas Artes», en: *Papel Periódico Ilustrado,* No. 105, año 5, (4 de diciembre 1886), pág. 144. Esta inconsistencia continuará hasta la publicación de Roberto Pizano sobre el artista en 1926.

[5] Zamora, Alonso. *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reyno de Granada.* Barcelona: Imprenta de Joseph Llopis, 1701, Libro V, Cap. XII, pág. 507.

[6] Giraldo Jaramillo, Gabriel. *Don José Manuel Groot.* Bogotá: Academia Colombiana de Historia / Ed. ABC, 1957, pág. 139.

[7] Groot, José Manuel. «Noticia Biográfica…» Op. cit., pág. 20.

1.—Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (atribuido). Huida a Egipto. hacia 1650- 1711. Museo Colonial Bogotá. Reg. 72.

de la vida del artista»[8]. Aunque Groot no parece haber tenido acceso a este manuscrito, sí a la memoria de este misterioso personaje. Además de la informaciones proporcionadas por este «sujeto muy instruido», el autor habría encontrado en los archivos de la Catedral la prueba fehaciente de que Vásquez era santafereño: su partida de bautismo[9]. Hallazgo que para este caso no es una nimiedad, ya que algunos viajeros que visitaron Santafé y conocieron la obra de Vásquez habrían dudado de su origen neogranadino y se le atribuía un origen europeo, especialmente español.[10]

Justamente pertenecen a estos viajeros las noticias escritas que anteceden el texto de Groot. Las opiniones, muchas veces desafortunadas y poco rigurosas, de viajeros de la primera mitad del siglo XIX, en su mayoría ingleses, franceses y alemanes, fueron determinantes para empezar a construir en Colombia un pensamiento secularizado alrededor

[8] Continua Groot: «(…) conservado por el maestro Padilla, pintor, hombre muy curioso, hermano del padre Fray Diego Padilla de San Agustín» Ibíd., pág. 20. Según Giraldo Jaramillo, Padilla sería un pintor santafereño activo en 1670 y le atribuye dos retratos de los papas Inocencio XI y Pío V de la Iglesia de Santo Domingo. GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *La pintura en Colombia.* México – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1948, pág. 65

[9] *Partida de Bautismo del pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.* Santafé. Archivo Parroquial de la Catedral, Bogotá. Man. Bautismos de Españoles, Libro 3, Protocolo 1630-1656, mayo 17, 1638, folio 79v.

[10] GROOT, José Manuel. «Historia y cuadros», 21. En: VARGAS MURCIA, Laura Liliana. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813).* Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, pág.194.

de las artes que surgieron durante el periodo colonial. Aunque en su mayoría son menciones entre líneas o a pie de página que no se convierten en el punto central de la narración, sí nos muestran que para la primera mitad del siglo XIX el nombre de Vásquez se repetía y se evocaba a menudo en Santafé. El primer testimonio del que se tiene conocimiento lo consignó el científico alemán Alexander von Humboldt, quien durante su viaje en 1801 a Santafé escribió sobre Vásquez lo siguiente:

> «(…) en toda Suramérica solo se ha producido un pintor-histórico, que se pueda comparar con los alumnos de un Mengs, aún con los mejores alumnos. Gregorio Vásquez Cevallos, alumno de Figueroa, un buen pintor español que vino a Santa Fé y allí educó a Vásquez. El alumno dejó muy atrás al profesor. Uno se sorprende al oír que Vásquez nunca estuvo en Roma y pudo pintar de esa manera. Nunca abandonó el Nuevo Reino de Granada. Murió en la pobreza y en el descuido como todos los genios, en 1680. ¿Será conocido en Europa? Pintó muchísimo y rapidísimo, según el estilo romano, refinado y simple en la composición, pobre en colorido. Chiquinquirá, Tunja, el Virreinato completo, en Santa Fe el convento de San Francisco, Santo Domingo, San Diego, Egypto, la Capilla de Nuestro Señor están llenos de sus pinturas al óleo. La Huida a Egipto de la Iglesia de Santo Domingo en Santa Fe me parece la mejor obra de Vásquez»[11].

Humboldt no fue el único, unos veinte años después de su comentario el coronel John Potter Hamilton (1778-1873) diplomático inglés en Colombia tuvo tiempo de visitar algunos templos y comentar la obra de Vásquez en 1823 aunque estaba sobre todo interesado en los loros, pájaros y micos neogranadinos[12]. A Hamilton lo asombró la genialidad de las pinturas de Vásquez en comparación con otros lienzos que consideró «mal pintorreados y el tema de algunos de ellos era bastante ridículo», por lo que consideró que aunque el pintor era «nativo de Bogotá» habría ido a Europa a estudiar a los grandes pintores italianos y estando en Italia habría ejecutado hasta un retrato del papa[13]. Por otro lado, Edward Walhouse Mark (1817-1895), vicecónsul británico en Santa Marta y Bogotá entre 1843 y 1856 y reconocido por sus acuarelas que representan los paisajes, la sociedad y las costumbres de Colombia[14]consideraba que Vásquez debía tratarse de un artista extranjero[15]. Así, el principal punto que defiende Groot y que los viajeros extranjeros ponían en entredicho era el origen neogranadino de Vásquez, particularmente de Santafé[16].

[11] El texto original completo en alemán es el siguiente: «**Ma**ler. In Cuba, Caracas, Cumaná, Guayana ist an einheimische Künste nicht zu denken. Selbst unter den halbwilden Indianern dieser Gegenden wenig Kunsttrieb. Die Indianer in Maipures bemalen irden Geschirr mit wirklichen Arabesken, Tutumas … [Die] Farbe ist mehr als [die] Zeichnung zu bewundern. Je näher nach Westen, desto mehr Kunst, vor allem in Quito, Pasto, Popayán, wo die Spanier von den Indianern [die] Liebe zu Malerei und Schnitzwerk ererbt haben. In Quito schnitzt man sehr, sehr artige Holzfiguren, Johannes und Christus als Kinder… Doch hat ganz Südamerika nur einen Historien-Maler hervorgebracht, der sich mit Schülern eines Mengs, und zwar mit den besten Schülern, messen kann. Gregorio Vásquez Cevallos, ein Schüler Figueroas, eines guten span[ischen] Malers, der nach S[anta] Fe kam und dort Vásquez bildete. Der Schüler ließ den Lehrer weit zurück. Man erstaunt zu hören, daß Vásquez nie in Rom war und so malen konnte. Er hat nie das Kön[igreich] Neu-[Granada] verlassen. Er starb in Armut und Liederlichkeit, wie alle Genies, 1680. Ist er in Europa bekannt? Er hat ungeheuer viel und schnell gemalt, ganz im röm[ischen] Stil, edel und einfach in der Composition, arm im Colorit. Chiquinquirá, Tunja, das ganze Königreich, in S[anta] Fe das Kloster S[an] Francisco, S[an] Domingo, S[an] Diego, Egypto, la Capilla de N[Nuestro] Amo sind voll seiner Ölgemälde. Die Flucht nach Egypten in der Dominikaner-Kirche zu S[anta] Fe schient mir Vásquez bestes Werk zu seyn». VON HUMBOLDT, Alexander *Reise auf dem Río Magdalena, durch die Anden und Mexiko. Teil II: Übersetzung, Anmerkungen und Register.* Berlín: Akademie Verlag, 2003, pág. 334, cita 33.

[12] HAMILTON, John Potter. *Viajes por el interior de las provincias de Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1993, págs. 120-121.

[13] Ibídem, pág. 120. El texto original en inglés dice lo siguiente sobre Vásquez: «In this convent there are some fine paintings by a native of Bogotá, who may be considered the Murillo of this country. One Madona and infant Jesus is a charming picture; so much sweetness and tenderness in the countenance of the Madona and infant Jesus is a charming picture; so much sweetness and tenderness in the countenance of the Madona, and the smile and innocence in the face of the infant Jesus is admirable. The colouring is mellow, the tints clear, and there is a striking character of truth and excellence in the whole composition. The painter of this picture, Basques, had been in Europe to study the works of the great masters in Italy; and when in Italy had given so much satisfaction to a pope, whose portrait he painted, that he sent him a large ring set with diamonds, having his miniature in it. The churches and convents at Bogotá are full of his paintings, particularly a small church next to the cathedral; but many of his best pictures are placed in so bad a light they are not seen to advantage. Basques must have been a man of first rate genius as a painter, to have gained so much eminence in a country, and at a time, in which these acquirements were so little understood, and probably not much encouraged. He painted in the beginning of the last century». HAMILTON, Coronel J.P. Late chief commissioner from his Britannic Majesty to the Republic of Columbia. *Travels through the interior provinces of Columbia.* London: John Murray, Albemarle Street, 1827, págs. 174-175.

[14] MARK, Edward Walhouse. *Acuarelas de Mark 1843-1856. Un testimonio pictórico de la Nueva Granada.* Bogotá: Banco de la República, 1963.

[15] GROOT, José Manuel, «Noticia Biográfica…», Op. cit., pág.44.

[16] Ibídem, pág. 20.

Así, la defensa ante el origen de Vásquez como neogranadino es uno de los principales argumentos que se encuentran a lo largo del texto de Groot, donde claramente identifica las bellas artes en el Nuevo Reino de Granada como la producción de un «*genio de aquellos que lucen al través de las sombras que les rodean y que descuellan por encima de todos los obstáculos que los embarazan*», sólo comparable con Corregio, Mengs, Giorgione o Ticiano[17], y quien para él no podía ser otro que Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos[18].

Groot resalta la genialidad de Vásquez, quien habría surgido según él:

> «en un país de América recién descubierto; recién conquistado a los salvajes, y en una ciudad pobre y metida en el último rincón de este país; cuando todo estaba por crear; sin artes, sin letras, sin gusto; sin modelos para formarlo, sin gloria; sin espíritu de nacionalidad; miserable colonia sin más que un gobierno para conservar el orden entre los colonos y hacerles justicia»[19].

Por ende, para Groot, las falencias de Vásquez se convierten en sus fortalezas. Así, a menudo compara a este pintor con artífices españoles e italianos y argumenta que aunque «*las pinturas de Vásquez no lleguen a las de Murillo ni Velásquez*», sí igualó e incluso mejoró muchas de las que hicieron los demás afamados maestros de esa escuela, aún de la italiana[20].

Como ya lo había insinuado Humboldt, la noticia escrita por Groot está ampliamente imbuida por el espíritu romántico y sobre todo por la idea del artista como un genio que durante el siglo XVIII había ocupado un lugar importante en Europa. Si bien ya se ha establecido que Groot basó buena parte de su texto en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* escritas por Giorgio Vasari (1511-1574) y publicadas en Florencia en 1550[21], es posible que su planteamiento también estuviera mediado por el espíritu romántico que ofrecía una cierta visión del cristianismo[22]. Como lo ha explicado Jaime Jaramillo Uribe el romanticismo presentó en Colombia el cristianismo como «una religión de oprimidos y de la figura de Cristo como un líder popular» y que se vinculaba a las aspiraciones sociales de reforma y al progreso de la civilización[23]. Algo de ello parece estar presente en el texto de Groot, quien antes que identificar la naturaleza como el estímulo propulsor del genio de Vásquez, lo atribuye a la religión católica, porque sólo un ambiente católico y la firme creencia del artista posibilitaban una producción como la suya[24].

La idea del artista como genio no parece ser sólo una preocupación de Groot, de manera casi simultánea en otros contextos suramericanos aparecían otros mitos de genios naturales surgidos a pesar de múltiples dificultades durante el periodo colonial americano, ejemplos de ello son el pintor Miguel de Santiago en Ecuador[25] y en Brasil el escultor y arquitecto Antônio Francisco Lisboa, conocido como Alejaidinho[26]. Las ideas románticas se mezclaban así con la necesidad de definir personajes ejemplares e ideales en la formación de las nuevas naciones suramericanas.

Al leer detenidamente el texto de Groot, es posible imaginar que conocía la opinión de Humboldt sobre Vásquez al retomar en su texto la relación entre Vásquez y Mengs propuesta por el científico alemán, recordemos una de sus frases: «*en toda Sur-*

[17] Íbid, pág. 58.
[18] Íbid, pág. 21.
[19] Íbid,pág. 84.
[20] Íbid, pág. 82.
[21] Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo. «Groot y la construcción del mito de Gregorio Vásquez». En: Museo Colonial. *El Oficio del pintor …* Op. cit., págs. 117-123 y Montoya López, Armando y Gutiérrez Gómez, Alba Cecilia. *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia.* Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2008, págs. 62-82.

[22] Los planteamientos de Groot en su Noticia sobre Vásquez no siguen un sólo camino ideológico, sus influencias son diversas e incluyen por lo menos el conocimiento de textos renacentistas, románticos y neoclásicos. Véase acá «La Virgen de la Silla de Vásquez. Comentarios sobre una pintura particular».
[23] Jaramillo Uribe, Jaime. «La influencia de los románticos franceses y de la revolución de 1848 en el pensamiento político colombiano del siglo XIX». En: Jaramillo Uribe, Jaime. *La personalidad histórica de Colombia y otros ensayos.* Bogotá: El Áncora Editores, 1994, págs. 181.
[24] Groot, José Manuel. «Noticia Biográfica…». Op. cit., pág. 24.
[25] Justo Estebaranz, Ángel. «Leyendas de un artista. A propósito del pintor quiteño Miguel de Santiago». *Anales del Museo de América* (Madrid), XVII (2009), págs. 8-17; y *El pintor quiteño Miguel de Santiago.* Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad, 2013.
[26] Baumgarten, Jens y Tavares, André. «O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas», publicado en línea el 30.09.2014, *Perspective* [Institut national d'histoire de l'art — INHA], Versions originales, http://perspective.revues.org/5538. (Consulta: el 2 de noviembre de 2014).

2.—Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (atribuido). San Jorge y el Dragón, ca. 1700. Capilla del Sagrario. (Base de imágenes Jaime Borja: 0492).

américa solo se ha producido un pintor-histórico, que se pueda comparar con los alumnos de un Mengs, aún con los mejores alumnos»[27]. Esto se vislumbra por ejemplo en las variadas comparaciones que Groot hace de la genialidad de Vásquez con aquella de Raffaello di Giovanni Santi, mejor conocido como Rafael Sanzio. Un ejemplo de estas comparaciones se encuentran cuando Groot defiende la calidad de las pinturas realizadas por Vásquez para la Capilla del Sagrario en Santafé y lo compara con Rafael según un comentario de Mengs:

> «También nos dice Mengs hablando de Rafael de Urbino que en un tiempo 'descuidó de las partes que guían a la perfección y se aplicó a adquirir la práctica para despachar presto'. No se extrañe pues, que nuestro pintor incurriera en el mismo defecto teniendo que pintar tanto y por lo regular para el común de las gentes que no pedían obras maestras del arte, contentándose sólo con que representasen el Santo de su devoción»[28]

Para Mengs, Rafael era el fundador de la Escuela romana, la cual encarnaría la grandeza que la pintura del siglo XVI alcanzó en esta ciudad y cuyos principales representantes serían Rafael, Antonio Alegri da Correggio (1489-1534) y Tiziano Vecellio (1477/1490-1576). Recordemos que Roma se convirtió desde la segunda mitad del siglo XVIII en la meca de los artistas, en la «Academia de Europa», así Mengs veía en lo realizado en la pintura romana del siglo XVI encabezada por Rafael, Correggio y Tiziano el ideal de belleza que debían seguir sus con-

[27] Von Humboldt, Alexander. *Reise auf dem Río Magdalena*… pág. 334, cita 33.

[28] Groot, José Manuel. «Noticia Biográfica…». Op. cit., pág. 49.

temporáneos. Por ende, aconsejaba Mengs que un pintor debía aprender de los antiguos a formar su gusto a partir de la belleza, de Rafael el significado y la expresión, de Correggio la gracia y la armonía y de Tiziano la verdad y el colorido[29].

Groot, como si siguiera fielmente las ideas de Mengs, compara a Vásquez también con los otros dos artistas de la «Escuela romana» al mencionar la perfección con que manejaba el santafereño el claroscuro, tanto que «no lo habría hecho mejor el Corregio»[30] y lo llama el «Correggio granadino»[31]. A su vez comenta Groot que Vásquez entendía tan bien «toda la ciencia del colorido (…) como si hubiera estudiado a Giorgione o al Ticiano»[32]. Lejos de ser Groot un neoclásico, su pensamiento es propio de una elaboración ecléctica común durante el siglo XIX por lo menos en la hoy Colombia, así Groot se vale de Mengs, como en otros apartes lo hace de Vasari, para explicar mejor a sus contemporáneos el genio de Vásquez incomprendido hasta entonces.

2. Vásquez como «El príncipe del arte nacional»

La huella del texto de Groot no se dejaría esperar y el primer resultado directo del reconocimiento de la genialidad de Vásquez promulgada por Groot se daría catorce años después de la publicación del libro, en 1873, a través del intento de fundar una institución oficial encargada de la educación artística en Colombia.

A partir de un proyecto de ley que recibió el aval oficial el 4 de junio de 1873 en el congreso colombiano se decretó la creación de un instituto para el fomento de la pintura, grabado, música, arquitectura i escultura, en homenaje a la memoria del antiguo pintor nacional Gregorio Vásquez Arce i Ceballos, y que por ende llevaría el nombre de Academia Vásquez.[33] La creación de la Academia Vásquez se presentaba en la ley como un proyecto ambicioso a través del cual se buscaba dotar al país de cinco escuelas de pintura, grabado, música, arquitectura y escultura, de biblioteca y archivo y de un museo de artes nacionales.[34] De esta manera, Vásquez y su obra se constituían en el referente fundacional del arte nacional y del proyecto civilizador que en ese momento lideraban redes intelectuales santafereñas, en su mayoría descendientes de líderes independentistas.

Finalmente las promesas oficiales no se cumplieron y nunca se creó la soñada Academia Vásquez[35], sin embargo aunque resultó ser más un proyecto que una realidad, en el imaginario de varios colombianos, entre ellos artistas y políticos, se reconoció oficialmente al artista colonial como el principal exponente de la pintura nacional. El nombre de Vásquez continuaba en boca de muchos que consiguieron a fines del siglo XIX dar un importante reconocimiento a su obra.

Los intentos continuaron y en 1886 se fundó oficialmente la Escuela de Bellas Artes[36] la cual organizó su primera exposición ese mismo año, donde se le rindió un amplísimo homenaje a Vásquez. Así dentro de las 1200 obras, en su mayoría pinturas, para ser expuestas en el mes de diciembre de 1886, una tercera parte eran obras de temática religiosa atribuidas a Vásquez, a su taller y a otros artistas activos en el periodo colonial[37].

Según las columnas dedicadas a la exposición en la prensa local, como el *Papel Periódico Ilustrado,* Vásquez fue presentado como «*el inmortal Gregorio Vásquez Arce y Ceballos, príncipe del arte de nuestro país*»[38], de tal manera que por primera vez las obras del «príncipe del arte patrio» fueron expuestas jun-

[29] Ebhardt, Manfred. *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik,* Göttingen: Disertation Georg-August-Universität Göttingen, 1969, pág. 25.

[30] Groot, José Manuel. «Noticia Biográfica…». Op. cit., pág. 41.

[31] Ibídem, pág. 26.

[32] Íbid., pág. 58.

[33] «Ley 98 de 1873», en: *Diario Oficial,* año IX, No. 2880 (Bogotá: Lunes 16 de junio de 1873): pág. 565.

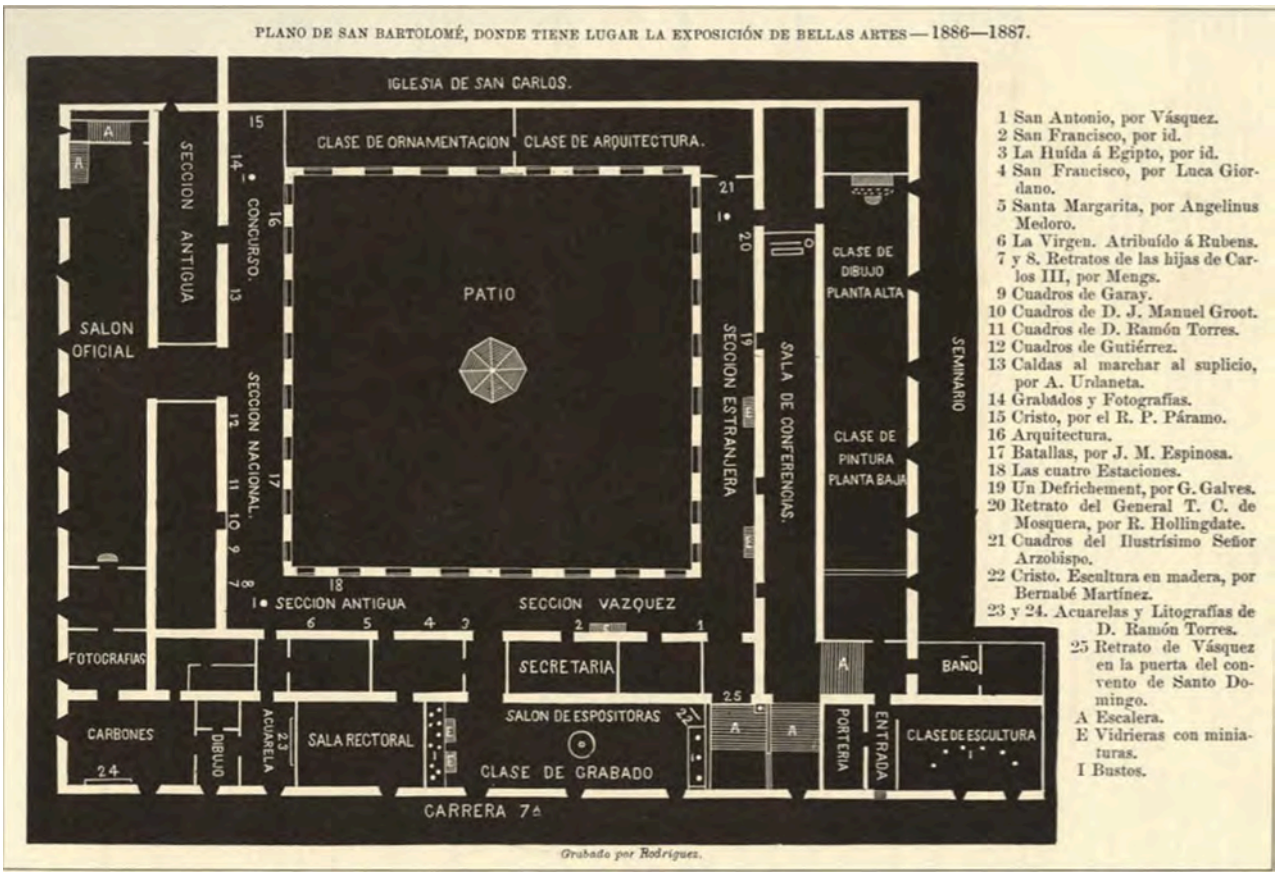
[34] Ibídem.

[35] Acosta Luna, Olga Isabel. «Felipe Santiago Gutiérrez y los comienzos de la Academia en Colombia». En: AA.VV. *Diego, Frida y otros revolucionarios*, Catálogo de exposición en el Museo Nacional de Colombia, 27.08-15.11.2009. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2009, pág. 89.

[36] La Escuela comenzó sus labores sólo en el mes de abril de 1886 y la inauguración oficial se dio el 20 de julio del mismo año. Véase: VV.AA. «Escuela de Bellas Artes en Colombia». *Papel Periódico Ilustrado* (Bogotá), 97 (agosto 6 de 1886), pág. 5.

[37] Durante el siglo XIX se llevaron a cabo varias exposiciones como en 1841, 1842, 1846, 1846, 1871, 1874 y 1884 en las cuales se hace necesario indagar si Vásquez fue protagonista. Giraldo Jaramillo, Gabriel. *Notas y Documentos…* págs. 222-228.

[38] VV.AA., «Primera Exposición anual de la Escuela de Bellas



3.—Antonio Rodríguez. Plano de San Bartolomé. Donde tiene lugar la exposición de Bellas Artes. 1886. Papel Periódico Ilustrado. (No. 107, año 5, 169).

to a aquellas pinturas atribuidas a artistas europeos con quien había sido comparado desde comienzos del siglo XIX como Pedro Pablo Rubens y Rafael Mengs, intentando finalmente con ello, y como si se cumpliera un deseo póstumo de Groot, poner la obra de Vásquez al nivel de genio mundial[39].

Desde la publicación del libro de Vásquez en 1859 diversos historiadores y artistas colombianos buscaron en torno de la figura de Vásquez establecer las bases de un arte propio, que incluyó la generación de prácticas e instituciones que permitieran su sobrevivencia futura. La configuración de la figura de Vásquez, como el artista nacional por excelencia debe entenderse también como un acto político y la insistencia de quienes propagaban estas ideas presentaban las bellas artes, sobre todo las producciones de pintura colonial de Vásquez, como un elemento fundamental de una sociedad libre y civilizada, para lo cual la defensa de la nacionalidad de Vásquez era fundamental, pero también su genialidad que le permitió ser superior a sus circunstancias. Las palabras de un político conservador y periodista del siglo XIX, Sergio Arboleda y Pombo (1822-1888) parecen explicar mejor las motivaciones de sus contemporáneos:

> «las bellas artes son el lujo, la última palabra de la civilización (…) Fijar en la tela, en el mármol o en el bronce la expresión de los más íntimos y delicados sentimientos del corazón humano, espiritualizar en cierto modo la materia, presupone en la nación de que se trate, que el hombre espíritu ha subyugado ya completamente al hombre animal»[40].

Artes», *Papel Periódico Ilustrado* (Bogotá), 110 (15 de febrero de 1887), pág. 226.

[39] Ibídem, pág. 224.

[40] ARBOLEDA, Sergio. *Las Ciencias, las letras y las Bellas Artes en Colombia.* Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana, Tomo 51. Bogotá: Editorial Minerva, 1936, págs. 40-41.

3. Epílogo

El pensamiento en torno a Vásquez propuesto por Groot es todo menos el resultado de una sola influencia ideológica. Como se ha querido mostrar acá la construcción de su mito en el siglo XIX es ecléctico, como lo fue el pensamiento de Groot y de varios de sus contemporáneos. Si bien se dejan percibir influencias románticas en la *Noticia Biográfica*, los autores neoclásicos como Mengs debieron estar también dentro de sus libros de consulta[41]. No podemos olvidar tampoco que Groot, como pintor, poseía un pensamiento estético propio de quien desarrolla un oficio. Como aprendiz tomó a Vásquez como su maestro, de ahí la necesidad de estudiar, copiar y hasta restaurar sus obras y sus atribuciones.

Sin embargo, la figura de Vásquez eclipsó el resto de artífices de su generación, esto se deja leer fácilmente, entre otros, en los idearios de enseñanza de la Escuela de Bellas Artes de la década de 1930[42], donde Vásquez era el único artista que merecía ser recordado y estudiado. Por otro lado, aun contamos con una gran inflación de atribuciones a Vásquez de las obras más disímiles en colecciones públicas y privadas, donde se siguen implementando las catalogaciones hechas entre el texto de Groot de 1859, la exposición de Bellas Artes de 1886 y el libro sobre Vásquez publicado por pintor colombiano Roberto Pizano en París en 1926[43]. Curiosamente, como si la confianza en el conocimiento histórico fuera más un acto de fe o una actitud fiel de la memoria generacional iniciada en torno al artista en 1801, aun hoy resulta difícil poner en duda la autoridad de Vásquez, debido a que los mitos y leyendas que rodean su figura y su obra son a menudo más sólidos y difíciles de cuestionar, sobre todo porque sobre ellos se construyó un complejo andamiaje en torno al arte colonial, su conocimiento, su comercialización y su consumo.

[41] Mengs, Anton Raphael. *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey.* Madrid: Imprenta Real, 1797. Que esta obra de Mengs circuló en Bogotá en el siglo XIX lo deja sospechar el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Colombia en Bogotá y que perteneció a Rufino José Cuervo (Bogotá 1844-París 1911), contemporáneo de Groot.

[42] Vásquez de Arce y Ceballos fue reconocido por la Escuela de Bellas Artes como el iniciador de la pintura en la Nueva Granada. Según Luis López de Mesa, miembro de la Escuela, «antes de él hubo aficionados sin técnica ni facultades sobresalientes», mientras que el artista santafereño «improvisó una técnica de magníficas expresiones de ternura mística y a veces de retratos de gran carácter con materiales rústicos adecuados ingeniosamente» Academia Nacional de Bellas Artes. *Iniciación de una guía de arte colombiano.* Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934, pág. 30.

[43] Pizano Restrepo, Roberto. *Gregorio Vazquez de Arce y Cevallos. Pintor de la ciudad de Santa Fe de Bogota cabeça y corte del Nuevo Reyno de Granada 1638-1711.* París: Camilo Bloch, 1926.

Volver al sumario

Andújar: destino americano de una ciudad andaluza

José María Bellido Morillas
Asociación Pedro Cubero de Cooperación y Altos Estudios. Granada. España

La relación de Andújar con América comienza, como era de esperar, mucho antes del Descubrimiento, porque anteriores a él fueron las familias y linajes que poblaron el Nuevo Mundo. Entre ellos, y dejando a un lado los numerosos apellidos nobles andujareños avecindados en Coro (Venezuela) y otras ciudades, quizá el más estrambótico sea el de los León, quienes se atribuían, sin duda con fantasía (porque raro sería que un señor que desatendió tanto a su posesión la atendiese sólo para ciertos menesteres), un origen real, tal como cuenta en *La Ovandina*, de 1621, Pedro Mexía de Ovando: «*Otros Leones ay Andaluzes mucho más modernos que estos caballeros que se jatan venir de vn hijo bastardo del Rey Leon de Armenia, a quien el Rey Don Juan Primero de Castilla, dio la ciudad de Andújar*». Estuvieron firmes, pues, los andaluces de Andújar o del Santo Reino de Jaén en mantener la leyenda armenia en las nuevas tierras conquistadas.

Después del descubrimiento, entre los andujareños relacionados con América, tenemos, aparte de la marinería y tripulación de los primeros viajes (ya desde el segundo del Almirante), al misterioso Juan de Acosta, posiblemente judío y probablemente portugués, avecindado en Andújar, autor de una descripción de los reinos de la India que mereció el interés de don Hernando Colón, en cuya biblioteca sevillana se conserva, muy deteriorada, la traducción al castellano que mandó hacer en 1524 Don Luis Pacheco a este ignoto escritor. A medio camino entre España y América, tenemos al Obispo de Gran Canaria (primero de esta diócesis, aunque dudoso) Fray Tomás Serrano, de quien dice que era un «varón religioso e instruido en teología escolástica» el también docto pero poco escolástico Viera y Clavijo[1], y a quien probablemente el Doctor Terrones confunde con el Obispo de Verapaz Tomás de Cárdenas[2], cordobés. Hallamos también a Pedro Bernardo de Quirós, destacado en las guerras con Gonzalo Pizarro y de quien habla Garcilaso el Inca[3], al igual que del recordado por Tirso de Molina[4] Juan Alonso Palomino, quien escribía a Don Gonzalo Pizarro una modesta carta, como todas las suyas, no exenta de mérito literario, quejándose de los mismos males de los que siglos después daría cuenta el también andujareño Antonio María Martínez: «*Porque en la fragata escribo a vuestra señoría, en esta seré breve. Vuestra señoría sepa que quedamos en gran necesidad de dineros como de bastimentos, así la gente de guerra como los vecinos estantes y habitantes que aquí estamos. Si no se hubiere prohibido, suplico a vuestra señoría se provea de dineros, bastimentos y pólvora y lo que hemos de hacer, y todo sea con muy gran*

[1] Viera y Clavijo, José de. *Noticias de la historia general de las Islas de Canaria, I*. Santa Cruz de Tenerife: Litografía Isleña de J. N. Romero, 1858, pág. 432.

[2] Terrones de Robres, Antonio. *Vida, martyrio, traslacion y milagros de san Euphrasio obispo y patron de Andujar*. Granada: Imprenta Real, 1657, pág. 217.

[3] Garcilaso de la Vega, Inca. *Historia general del Perú: Trata el descubrimiento del, y como lo ganaron los españoles, las guerras ciuiles que huuo entre Piçarros, y Almagros, sobre la partija de la tierra, castigo y leuantamiento de tiranos, y otros sucessos particulares*. Córdoba: Viuda de Andrés Barrera, 1610.

[4] Téllez, Fray Gabriel. *Deleytar aprovechando*. Madrid: Antonio Marín, 1765.

brevedad, porque es la mayor lástima ver los soldados que están enfermos, y estamos, como digo, el general y todos en el hospital»[5]. Ercilla y Oña, por su lado, loan a los andujareños Diego Cano y Julián de Valenzuela.

Encontramos también a Esteban de Quero, oidor en Santo Domingo, que pasó a Indias en 1576 con su criado Juan Terrones; al loperano que estudió en Andújar Fray Francisco de la Cruz, insólito y extravagante hereje quemado en 1578; a Manuel Criado, Álvaro de Mesa y al tambor Manuel Rodríguez, que fueron en la jornada de Costa Rica con Diego de Artieda Chirinos, autorizada desde Aranjuez en 1574; a Francisco Pérez de Valenzuela, que combatió a las tropas de Lautaro y llegó a ser propietario de la que sería llamada Isla de Teja, por haberla dedicado a la fabricación de tejas, aunque antes fue llamada Isla de Valenzuela, y que hoy cuenta con universidad (la Universidad Austral de Chile) y un insigne centro cultural en el Palacio Prochelle; al Doctor Lorenzo de Terrones, oidor de Santa Fe; al Obispo Don Pedro de Villarreal, humillado y vejado públicamente con una bofetada en ocasión solemne por el Gobernador Ocón y Trillo (escena recreada literariamente por Ricardo Fernández Guardia y Carlos Gagini) y acusado póstumamente de judío por haberse lavado su cadáver; a Juan de Solórzano Terrones, que pasó a Indias acompañando al baezano Antonio de la Raya Méndez de Navarrete, obispo de Cuzco; al Presidente Doctor Don Alonso Criado de Castilla, quien recibió muchos informes de tierras nuevas o ya conocidas, como el de 1605 de Alonso Duarte sobre Caballos y Fonseca, o sobre Amatique, y que informó él mismo a la Audiencia de Panamá sobre tierras como Pueblo Nuevo de los Reyes del Chirú, que se enfrentó al feroz Drake y a quien se debe el nombre de Puerto de Santo Tomás de Castilla; al Oidor de la Audiencia de Charcas Don Manuel de Castro del Castillo y Padilla, fundador de Oruro (1606); o Don Cristóbal Cacho de Santillana, muerto en 1642[6], hermano y heredero de Diego Cacho de Santillana, y abogado general de indios, fiscal de la Audiencia de Lima, oidor en Los Reyes y Presidente de Quito, fundador, en el Chriquí, de San Félix y Santiago de Guavalá (hoy Guabalá), protector de la imprenta, y que pidió que, con la herencia de su hermano, se fundase un colegio u orfanato, como el ya fundado en Andújar en 1622 por Don Juan Cacho de Santillana. Don Diego Cacho de Santillana, corregidor de Carabaya, pasó a Indias en 1600, por lo que resulta muy difícil que Don Luis Verdejo Ladrón de Guevara, que lo acompañaba en 1604, sea el mismo Luis Verdejo Ladrón de Guevara, criado del Duque de Arcos, que escribe a la fama póstuma de Sor Juana Inés de la Cruz, fallecida en 1695. Indudablemente gongorino e indudablemente del XVII (aunque muchos lo sitúan muy entrado en el XVIII, como el catálogo de la Biblioteca Nacional de España), listado por Francisco Xavier Eugenio de Santa Cruz y Espejo junto a Villamediana, Candamo y Fray Antonio das Chagas, por estilo parece ser contemporáneo de Lorenzo de las Llamosas. Sin embargo, es poco probable que el Betis que añora tanto en la *Fábula del sacrificio de Ifigenia* como en el poema dado a Juan Ignacio María de Castorena Ursúa y Goyeneche para su publicación en Madrid lo viera a su paso por Sevilla o Córdoba, sino que más bien parece ser del mismo tronco que otros andujareños como el Beato Diego Verdejo venerado en Nápoles y el accidentalmente venerado como santo en Francia Don Alonso Ladrón de Guevara (*San Ladrón*), y que sea el mismo Betis junto al que fue hallado asesinado el también gongorino Francisco del Villar y Bago (Andújar era, pues, territorio ganado para Góngora). Ni Marcelino Menéndez y Pelayo ni José María de Cossío lo tuvieron claro con este poeta del que sin duda se podrían recabar datos en los archivos parroquiales y civiles de Andújar.

Más santidad andujareña encontramos en Fray Blas Palomino, asesinado por los indígenas de Makasar (ciudad universitaria hoy día) en 1614, Fray Juan del Caño o de San Antonio, crucificado en 1624 en Japón, y Fray Luis Gómez de San Luis, martirizado también en Japón en 1637, que necesariamente pasaron por América para encontrar su muerte, aunque no así en Fray Alonso Ruiz Navarro, que estudió en Andújar y fue martirizado en Japón, degollado, pero que, a decir de Fray Domingo Martínez[7], nunca existió. En olor de santidad murió también el docto Padre Agustín de Quirós, S.J.,

[5] Pérez de Tudela Bueso, Juan. *Documentos relativos a Don Pedro de La Gasca y a Gonzalo Pizarro, I*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1964, pág. 105.

[6] ES.41091.AGI/10.5.11.286.

[7] Martínez, Fray Domingo. *Compendio histórico de la apostólica provincia de San Gregorio de Philipinas*. Madrid: Viuda de Manuel Fernández, 1756, pág. 233.

en México en 1622: autor de muchas obras, como todas las latinas, hoy olvidadas en España.

Hallaremos también a hombres probos como Don Gerónimo de Quero, gobernador de Santa Marta, cuyos vecinos pedían al Rey en 1628 que se prorrogase su gobierno, porque «*Muchos años a que no a llegado esta provincia a goçar de la paz y soçiego que oy tiene, ni a berse libre de las penalidades que la tenían oprimida y destruyda de continuos juezes que totalmente la subertieron*»[8]; a Don Juan de Álvarez Serrano, oidor en México, aunque no pudo ejercer entre 1640 y 1646 por una grave enfermedad, quien protegió el Hospital de San Lázaro en México y el Santuario de la Virgen de la Cabeza en España, restauró calzadas por orden del Marqués de Cerralbo, promovió la canonización del conquistador de su ciudad natal, Fernando III, e hizo abundantes donaciones y fundaciones; a Juan de Salvatierra, a quien nació en Milán en 1648 el que sería misionero de los tarahumaras, Juan María de Salvatierra y Visconti; a Don Diego Portichuelo de Rivadeneyra, autor de *Relación del viaje y sucessos que tuvo desde que saliò de la ciudad de Lima, hasta que llegò a estos Reynos de España el Doctor Don Diego Portichuelo de Rivadeneyra* (Madrid, Domingo García, 1657), sobre su naufragio en el *Maravillas*, cuyos restos han sido turística y culturalmente explotados por la empresa de Memphis (Tennessee) Marex Divers Inc.; a Fray Alonso de Ortega Carrillo, que acompañó a Fray Tomás Coto, el famoso lexicógrafo cakchiquel; a Manuel Ximenes, que fue con la compañía del capitán Francisco Vicente Durán, y que se casó en la catedral de San Juan de Puerto Rico en 1662; a hombres claros en letras, como Fermín de Sarasa y Arce, cuyos poemas compuestos en casa de Francisco de Valdivia en 1664 se conservan, por azares del coleccionismo, en Nueva York; al Obispo de La Paz Don Juan Pérez de Corcha e Illescas; a Miguel Antonio Benavides y Piédrola, obispo de Cartagena de Indias, al que se acusa de provocar un cisma en la orden clarisa y un sonado pleito entre inquisidores y gobernadores, y que es autor de *Lamento humilde de un miserable sacerdote a la madre de Dios Santissima de la Piedad del Real Convento de los Padres Agustinos Descalços en la Ciudad de Santarem de Portugal* (Barcelona, Rafael Figuero, 1708), en latín, y que fue a Indias con su criado, también andujareño, Don Manuel de Vargas; a Don Diego Morales y Velasco, secretario de Felipe V, que trató, como le correspondía por su cargo, muchos asuntos de Indias (especialmente interesante es la carta que le escriben en 1715 el Duque de Alburquerque y el P. Alonso de Quirós sobre el estado de California[9]; al bujalanceño, pero residente en el convento franciscano de Andújar, Fray Antonio Caulín (1719-1802), importante cronista de Indias, misionero y expedicionario; al P. Joaquín Álvarez, S.J. (1713-1791), vice-provincial en Quito, quien murió en Rávena y publicó una oración fúnebre a la viuda de Luis I; al Hno. Pedro Haro (1723-1776), quien murió en Fayenza después de haber tenido que abandonar por la expulsión de los jesuitas su docencia en el Colegio de Tarija; al Padre Felipe Gómez, S.J. (1737-1800), quien «*atravesó el Atlántico al mando del Padre Ignacio de Olarte. Terminó sus estudios de Teología en la Universidad Javieriana de Bogotá. Hizo su Tercera Probación en Tunja y fue profesor de Retórica en el Colegio Máximo. La expulsión le cogió cuando residía en el Colegio de Cartagena: fue a Italia, donde vivió en Senigalla y murió en Urbino. Era de «poco cuerpo, algo rehecho, bisojo, blanco sonrosado y de poca barba*»[10]; a Francisco de Paula Ravé y Berdura (1760-1817), que cambió su nombre por el de fray Francisco de Andújar al convertirse en misionero capuchino, y que fue destinado a La Guaira, en los llanos de Caracas, a partir de lo cual tuvo ocasión de ser maestro de Simón Bolívar y de José de la Cruz Limardo, y amigo de Humboldt y Bonpland, en cuya expedición participó; a Antonio María Martínez[11], último gobernador

[8] Baquero Montoya, Álvaro y Vidal Ortega, Antonio. *De las Indias remotas: cartas del cabildo de Santa Marta, 1529-1640*. Barranquilla: Uninorte, 2007, pág. 174.

[9] Bayle, Constantino. *Historia de los descubrimientos y colonización de los padres de la Compañía de Jesús en la Baja California*. Madrid: Editorial Razón y Fe, 1933, pág. 218.

[10] Del Rey Fajardo, José. *Los Jesuitas en Cartagena de Indias, 1604-1767*. Cartagena de Indias: Centro Editorial Javieriano, 2003, pág. 131.

[11] A través de la Asociación Pedro Cubero he creado una biblioteca virtual de su epistolario disperso por varias bibliotecas del mundo, Bellido Morillas, José María (coordinador). *Biblioteca virtual Antonio María Martínez*, http://lastgovernor.wix.com/lastgovernor#!biblioteca/ck0q. Granada: Asociación Pedro Cubero, 2013. [Consulta: 9 de septiembre de 2014]. Su contenido íntegro, de momento, es este: "*Archivo Histórico de Coahuila. Ficha: 1931; Fecha: 07-1819 AGEC, FC, C42, E39, 3F Población: Béjar Antonio Martínez, gobernador de la provincia de Texas, comunica*

español de Texas, cuya partida de bautismo no ha sido hallada y que, fácil de localizar en las parroquias andujareñas, dado que se conoce su edad de alistamiento y la edad mínima dispuesta en las ordenanzas para hacerlo, constituye un valioso tesoro histórico en el que la ciudad de Andújar aún no ha reparado; a los escritores, destacados en el panorama habanero, Ángel de Gregorio Spino y el Mayor-Comandante del Ejército de la República Manuel Carnero Muñoz.

En los tiempos más recientes, han tenido vinculación con América Tomás Beviá Aranda (1907-1999), académico correspondiente de la Academia Petropolitana, la bailaora María Rosa Orad Aragón, conocida simplemente como María Rosa, que casó con el diestro colombiano Óscar Cruz Manrique, y el vecino de Andújar, aunque madrileño, Demetrio del Val, quien recibió títulos honoríficos en Texas y Nueva York por sus hazañas automovilísticas. Pero incluso estos contactos contemporáneos han sido poco explotados desde el punto de vista de las relaciones culturales y turísticas. No consta que ninguna autoridad de Andújar se haya puesto en contacto con Gideon Polya, orgulloso discípulo del pintor andujareño Ignacio Mármol (1934-1994), figura relevante en Australia y Nueva Zelanda, y de marcada presencia en las galerías públicas y privadas de aquellos países, ni con los descendientes de sus amigos, como Andrea Díaz-Castillo. La mayoría de las fuentes y testimonios que pueden encontrarse sobre este creador son en lengua inglesa, como es el caso de esta entrada de Paul K. Lyons, en el volumen 12 de sus diarios, con fecha de 28 de mayo de 1979, en Madrid: «*We meet Igncacio Marmol, a texture and surface painter. He says he was almost famous in Australia where he emigrated in 1962. Back here in Madrid, he adds, it is more difficult to make money and live like an artist. He is the epitome of the artist; the portrait of the artist as an aging man. He is very easy to be with, not overbearing, utterly friendly; very composed. It is the composure of a man satisfied with his art but maybe not with his life — since returning to Spain he's suffered a series of catastrophes mostly to do with money or health. He takes us to his studio where he works and lives. There are three rooms, all overflowing with pencils, paints, books, canvasses, gadgets, tools. His latest work is definitely more sculpture than painting — wooden frames with metal wires carved in and painted squares. It is meaningless and beautiful. He shows us his work on slides, it is all very professional, carefully designed, intimately executed. He explains how, at the age of eight, he was introduced into a school of ceramicists, and that only in one period only of his life has he painted on flat surfaces. He appears to be a skilled carpenter, metal worker, electrician, photographer and mechanic. What is evident from his studio, though, is a searching for spiritual answers. I found three I Chings, Carlos Castenada, Blavatsky, books on numerology and the Cabbalah among others*»[12]. Hacerlo sería de gran ayuda para documentar el breve período de formación del que disfrutó Ignacio Mármol en los EEUU de América del Norte, y sus frutos y consecuencias. Sus biógrafos australianos tratan este asunto sólo de manera superficial[13].

Desandando el camino, y yendo a los personajes americanos o de relevancia americana que visitaron Andújar, disponemos de las figuras del Comendador Ballesteros, quien estudia sus minas junto a las del Potosí en la *Respuesta a lo que el Reino preguntó acerca de las minas destos reinos y del metal negrillo de Potosí* (Valladolid, 1603); algunos religiosos que no lo pasaron demasiado bien en la ciudad, como Fray Isidro de la Asunción («*a la noche llegamos a nuestro convento de Andújar. Es la ciudad de dos o tres mil vecinos, donde se coge mucho aceite. El convento está harto desacomodado, en corto sitio, y las oficinas muy lóbregas; del convento a la huerta en medio del día,*

al Comandante General de las Provincias Internas, el desastre ocurrido la mañana del cinco del actual a su capital Béjar, inundada al desbordarse el río, no dando tiempo a sus moradores a salvar sus pertenencias, derribando muchas casas y cobrando algunas vidas. Anexa un reporte de las personas que perecieron y el número de casas que se llevó el río.http://ahc.sfpcoahuila.gob.mx/admin/uploads/Documentos/modulo11/c42e39.pdf Mattie Austin Hatcher, <<Letters of Antonio Martinez, the Last Spanish Governor of Texas, 1817-1822>>, en The Southwestern Historical Quarterly, vol. 39, nº 1 (julio de 1935), pp. 66-72. http://www.jstor.org/discover/10.2307/30235542?uid=3737952&uid=2&uid=4&sid=21101941318797 Bibliotecas de la Universidad del Norte de Texas, The Portal to Texas History, Dolph Briscoe Center for American History, Austin, Texas. Transcripción de la carta de Antonio María Martínez a Stephen F. Austin, 19 de agosto de 1821 (el portal contiene otras transcripciones). http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metapth216439/».

[12] Lyons, Paul K. *Diaries, 1979*, http://www.pikle.co.uk/journal/1979/May1979.html. [Consulta: 9 de septiembre de 2014].

[13] Horton, Mervyn. *Present Day Art in Australia*. Ure Smith, 1969, pág. 135; Bonython, Kym. *Modern Australian Painting, 1960/1970*, Adelaida: Rygby, 1970, pág. 85. Gleeson, James. *Modern Painters 1931-1970*. Melbourne: Landsdowne, 1971, pág. 114.

es menester luz»)[14] o el Padre Bernardo («*Víspera de San Simón y Judas, ya de noche, al entrar en Andújar, y a la vista de un río, yendo por su orilla, que era mala senda, pues por todo el lado contrario todo era peñas, que entre uno y otro no cabía más que el coche habiendo pasado los tres de las Religiosas sin sentir vaivén, se volcó el de los Padres tan del todo, a el lado de las peñas, que no tuvieron otro arbitrio que romper el vidrio para poder salir, por ser el lado del río una barranca; pero esta salida por el vidrio fue a costa de una desgracia porque este le rompió una oreja al Padre Bernardo, lo que sufrió con grande prudencia y edificación de todas, pues no habló palabra hasta que lo vieron en una pañuelo. Como estaba cerca de la Ciudad se fue a pie al Colegio de la Compañía, que allí tenían, para que lo curase el Cirujano y quiso Dios que no tuviese ninguna resulta. Las Madres pararon en el Convento de Clarisas, de las que fueron recibidas con mucho agasajo*»)[15]. Poco dice José de Castro: «Vimos à Ecija, y Carmona/ casi a los passos primeros,/ á Cordova con Andujar,/ y algunos menores pueblos,/ que por no andar por menudos/ solo al silencio encomiendo»[16]. Tampoco se explaya demasiado el General Francisco de Miranda, a quien le impresiona poco la ciudad («Una ciudad de las de segundo orden en Andalucía, famosa solamente por las abundantísimas cosechas de aceite que en sus territorios se coge») pero sí las posibilidades de estupro que le facilita la casa de Alfonso Carrasco, de camino a Córdoba («De vuelta a Madrid dormí con su hija, bonita muchacha de 17 años y excelente goce»)[17].

Goce más modesto y puro es el del botánico y farmacéutico Hipólito Ruiz López, protagonista de un episodio mínimo pero trascendente en la historia de Andújar, cuando aireó al sol en esta ciudad sus macetas antes de entrar en Madrid y depositarlas en el Real Jardín Botánico[18]. Debemos hablar también, por supuesto, del indiano José Gaspar de Angulo y Valenzuela; de Filomeno Borrero, si bien su libro de viajes está escrito en realidad por Juan Buenaventura Ortiz; de José María Samper; del Marqués del Duero, nacido en Córdoba del Tucumán, que acorrió a Andújar contra los carlistas (como antes había combatido a los franceses que lo ocupaban José de San Martín, el llamado Libertador de Argentina, debajo del mando de Juan de la Cruz Mourgeon). Pero quizá el autor americano que traza una narrativa más interesante de Andújar sea Alexander Slidell-McKenzie, de quien ya nos hemos ocupado en otro trabajo y del que merecerá ocuparse por extenso en el futuro.

El escaso tiempo y espacio del que disponemos nos impide revisar más bibliografía, por otro lado a veces inexistente a este lado del Atlántico, y sólo nos deja apuntar a la necesidad de estudios futuros que redunden en contactos incardinados a la preservación y recuperación de un patrimonio material e inmaterial que sin duda alguna es un deber moral restaurar, y de sensatos aprovechar.

[14] Asunción, Fray Isidro de la. *Itinerario a Indias (1673-1678)*. México: Condumex, 1992, pág. 32.

[15] Compañía de Nuestra Señora del Pilar. *Relacion historica de la fundacion de este convento de Nuestra Señora del Pilar, compañia de Maria, llamada vulgarmente la Enseñanza, en esta ciudad de Mexico, y compendio de la vida y virtudes de N. M. R. M. Maria Ignacia Azlor y Echeverz su fundadora*. México: Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1793, págs. 69-70.

[16] Castro, José. *Viage de America a Roma que hizo, y escribió el M.R.P. Fr. Joseph de Castro, Lector de Theologia, Prominístro, y Padre de la Santa Provincia de N.P.S. Francisco de Zacatecas*. México: Viuda de D. José Bernardo de Hogal, 1745, pág. 37.

[17] Miranda, Francisco de. *América espera*. Caracas: Ayacucho, 1982, pág. 12.

[18] Ruiz López, Hipólito. *Relación histórica del viaje a los reinos del Perú y Chile.* Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Matemáticas, 1952, pág. 391.

Volver al sumario

Félix Lemaur y el sistema defensivo del Puerto de Mariel

Enrique Camacho Cárdenas
Universidad de Sevilla. España

A pesar de la posición estratégica de Cuba, la relevancia económica de la isla tomaría fuerza a partir del siglo XVIII[1], debido a diversos acontecimientos internacionales que favorecieron un ascenso en la producción y exportación agrícola, no sólo del azúcar, sino de nuevos productos como el café y el tabaco, entre otros[2]. Desde 1765 hasta 1818 cesaría de modo paulatino las restricciones del monopolio comercial, propiciando circunstancias económicas, político-militares y demográficas determinantes en la expansión de la defensa territorial. El alcance espacial de las explotaciones agrícolas producido entre 1790 y 1837 permitió promover defensas a fin de apoyar el movimiento colonizador hacia la periferia del país, lo que implicó la apertura de nuevos puertos para facilitar la salida de la producción interna comercial y el abastecimiento de centros urbanos periféricos. La estabilidad del cabotaje y de los nuevos núcleos poblacionales dependería de las fortificaciones y de su capacidad para interferir el contrabando y la piratería. A partir de ese momento no sólo se trató de salvaguardar la integridad político-territorial de la colonia y de sus cabeceras portuarias, sino además de defender los intereses particulares de la aristocracia local en las zonas de desarrollo de los cultivos comerciales ligados a la economía de plantación. Esos intereses contribuyeron a que los propios vecinos y hacendados fueran los promotores de la construcción de torreones en los principales ríos y surgideros de la costa para el resguardo de los barcos y de las haciendas cercanas que se realizaron en los últimos años del siglo XVIII, poniéndose en marcha la fortificación de los puertos menores de la costa noroccidental cubana, en la que se concentraba la riqueza agrícola[3].

El fomento y población del puerto de Mariel en la costa noroeste se propuso en la Real Orden de 14 de julio de 1802, si bien en aquel momento no se llevó a efecto. Años más tarde, se insistió en la importancia de habilitar dicho puerto debido al llamamiento realizado por los hacendados y vecinos de la parroquia de Guanajay, próxima a la bahía de Mariel, convencidos de lo productivo que resultaría su apertura para el impulso del comercio y la agricultura que habían experimentado un notable cre-

[1] El presente trabajo se adscribe al proyecto de investigación titulado *Arquitecturas dibujadas, ingenieros militares en Cuba,* (1764-1898), referencia HAR 2011-25617.

[2] Uno de los hechos más notables fue la rebelión de los esclavos en Haití que casi destruyó y arruinó la colonia francesa en 1791, siendo hasta entonces el eje central en la producción mundial del azúcar y café. A consecuencia de ese y otros hechos, la oferta del azúcar descendió bruscamente en los mercados internacionales y su precio aumentó de manera considerable, junto a un incremento demográfico en Europa que supuso un aumento en el consumo *per capita* en el continente europeo. La producción azucarera cubana inició por lo tanto un auge en su producción, sin competencia, que se reflejó en la fundación de nuevos ingenios, entrada de esclavos y una subida de los precios del azúcar. Moyano Bazzani, Eduardo L. *La nueva frontera del azúcar: el ferrocarril y la economía cubana del siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, págs. 15-16.

[3] Ramos Zúñiga, Antonio. *La ciudad de los castillos: fortificaciones y arte defensivo en La Habana de los siglos XVI al XIX*. Oxford: Editorial Trafford, 2004, págs. 227-228.

cimiento durante los últimos años del siglo XVIII[4]. Hasta ese momento, el de Mariel había servido de puerto de tránsito para la remisión de productos a La Habana, sin prestar atención a su relevancia, debido a la amplia producción de víveres que salía de la zona. En cambio a barlovento de La Habana había sido habilitado el puerto de Matanzas, a pesar de no superar en población y en otras actividades al de Mariel, por lo que se solicitó su disposición a fin de proporcionar un puerto habilitado a sotavento de La Habana.

El 25 de enero de 1819, Alejandro Ramírez, Intendente del Ejército de La Habana apoyó junto al gobernador capitán general y la junta superior directiva de la Real Hacienda la solicitud para habilitarlo, promovida por los hacendados de la comarca, destacando la importancia y urgencia de poblar y fortificar aquella bahía. Ramírez realizó una inspección no sólo a Mariel, sino también a Cabañas, y confirmó la necesidad de aumentar la población blanca en aquel sector a fin de formar milicias, y defensas tanto fijas como móviles que fortificaran el puerto. Las ideas del Intendente coincidían con la de los ingenieros militares encargados de los proyectos de población y fortificación de los puertos de la isla que se estaban desarrollando en ese momento[5].

El coronel comandante de la Brigada de Ingenieros de la isla, Anastasio de Arango, recomendó en un informe sobre la defensa del puerto de Nuevitas la necesidad de fortificar y poblar los puertos de la costa occidental, incluido el de Mariel, para la seguridad y fomento del país. Arango indicó la existencia de unos proyectos aprobados del coronel de ingenieros, Félix Lemaur que trataban de su ejecución provisional, aunque aún no se había realizado nada[6].

Para el caso de Mariel, Lemaur elaboró un minucioso texto sobre su defensa el 14 de enero de 1819, estructurado en tres artículos que contenía información sobre las características geográficas del puerto y las zonas aledañas, la precaria situación de protección que presentaba y sus múltiples inconvenientes, así como planteó un método para fortificarlo de forma adecuada[7]. La zona de Mariel era una de las más pobladas de la isla, compuesta por hombres de diferente raza, si bien el mayor porcentaje de población estaba formado por negros esclavos. El área geográfica gozaba de una gran riqueza debido a la existencia de gran número de haciendas de azúcar y café, a la abundancia de arroz, maíz y otros productos, y a una considerable cantidad de potreros integrados por diversas clases de animales.

Situado a sotavento del puerto de La Habana, el de Mariel es el puerto más cercano a la capital por el sector occidental. Félix Lemaur lo describió de entrada estrecha e interior de gran capacidad, con fondeadero de calidad, y resguardado por todos los vientos, en especial hacia el este y el sureste, debido a una loma que inicia en la punta de barlovento y asciende separándose de la costa exterior hacia el sur[8]. A lo largo de su falda discurría un sector de tierra cultivada que seguía el recorrido de la costa inte-

[4] El agrimensor Juan O'Conor elaboró un plano de la costa y puerto de Mariel, realizado en 1816, en el que indicó, entre otros elementos, los puntos defensivos actuales y aquellos que podían servir en caso de un futuro ataque. *Plano del puerto y costa de Mariel, con el topográfico de la parroquia y de su extensión eclesiástica, localidad de caminos reales y situación de algunas haciendas principales*. Archivo General de Indias (AGI), MP-Santo_Domingo, 722.

[5] *Carta del Intendente del Ejercito de La Habana, Alejandro Ramírez, al Secretario de Estado*, AGI, Ultramar, 34, s/f.

[6] *Extracto de un informe del señor coronel comandante de la Brigada de Ingenieros de esta isla don Anastasio de Arango*. AGI, Ultramar, 34, s/f.

[7] Félix Lemaur de la Murere, perteneció a una dinástica de ingenieros de origen francés dedicada a las obras hidráulicas de España. Participó con sus hermanos Carlos, Manuel y Francisco en el proyecto del canal de Guadarrama, por lo que debió haber existido una fuerte trasmisión de conocimientos en el seno familiar. Fue alumno de la Academia de Ingenieros de Barcelona. Embarcó para La Habana para reemplazar al ingeniero Mariano de la Roque en junio de 1793. En 1796 aparece como ingeniero extraordinario y se localiza trabajando en las obra del castillos del Príncipe, bajo la dirección del ingeniero director Cayetano Paveto. En ese mismo año se unió a la Comisión Mopox encargada, entre otros fines, de realizar proyectos sobre la conducción de aguas, así como sobre el poblamiento de la bahía de Guantánamo. Entre otros trabajos también participó en el proyecto del canal de Güines y Batabanó en 1803. De 1831 a 1836 fue coronel de ingenieros, aunque figuraba como ingeniero voluntario empleado en la comisión en la Subinspección de Ingenieros de la isla, con la consideración de teniente coronel del cuerpo. RAMOS ZÚÑIGA, Antonio. *La ciudad de los castillos…*Op. cit., pág. 315; CAPEL, Horacio; SÁNCHEZ, Joan Eugeni y MONCADA, Omar. *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIIII*. Barcelona/Madrid: Serbal/CSIC, 1988 pág. 313.

[8] De 1819 hay varios planos del ingeniero que muestran el puerto de Mariel y sus inmediaciones, así como la nueva población proyectada en el mismo. AA.VV. *Los ingenieros militares en España, siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial.* Barcelona: Universidad de Barcelona, 1983, pág. 262.

rior del puerto hacia el sur, en el que se encontraba el pequeño pueblo del Muelle de Tablas. Respecto a la parte de sotavento, el terreno estaba cubierto por un bosque de difícil tránsito, así como de monte el resto del puerto, con excepción de la Punta de Langostas. El agua potable procedía del manantial del Macagual a una distancia de media legua. El pueblo de Guanajay, situado hacia el sureste estaba conectado con el pueblo del muelle de Tablas por el camino que conducía a La Habana. Desde Guanajay hasta el camino Real de San Marcos, existía una distancia similar, siendo el área desde Guanajay hacia el sur de la isla de terreno prácticamente llano.

El sistema defensivo del puerto contaba por el lado de barlovento con un torreón compuesto por una pieza de artillería en la azotea, y a sotavento se situaba una batería a barbeta de cuatro piezas construida en una península interior, denominada Punta de Cayo Largo, ambas defensas custodiadas por dieciséis hombres bajo la dirección de un oficial[9]. La construcción de las defensas se inició en la segunda mitad del siglo XVIII. En el plano encargado por el Capitán General de la Isla, el Conde de Ricla, para reconocer la bahía debido a la situación de poca protección que presentaba ante cualquier ataque, realizado por Agustín Crame en 1765, se propone la construcción de una batería de seis u ocho cañones en Cayo Largo[10]. Por otro lado, la propuesta para realizar una torre en la punta de barlovento se indica, al menos respecto a su emplazamiento, en el plano realizado por Luis Huet en 1776, si bien no se construyó hasta 1798[11]. Para los torreones construidos en los puertos y bahías en esas fechas se propusieron dos modelos circulares de factura económica, uno de siete varas de altura (5.8 metros) y seis de diámetro (5 metros), y otro de diez varas de altura (8.35 metros) y ocho de diámetro (6.7 metros). Los antecedentes de esos torreones podían localizarse en el de San Lázaro, Morro, Bacuranao y Marianao, en la Habana, entre otros[12]. Si bien proliferaron los torreones de planta circular, fue principalmente la multiplicación de baterías costeras, de frentes curvos o semicirculares, con parapetos a barbeta, lo que distinguió dicho período. Ello se debió a los factores geográficos y económicos de la realidad insular, y a los nuevos criterios tácticos y técnicos. La batería resultó factible para la defensa extensiva de la periferia sin grandes problemas de viabilidad financiera como sucedía en el caso de plantear los costos de la fortificación de una plaza fuerte con soluciones abaluartadas[13].

Por su proximidad con el puerto de La Habana, el marielense se convirtió en un punto prioritario para prevenir la presencia de cualquier enemigo que pudiera aprovechar su cercanía a fin de conseguir entrar en La Habana por la zona occidental de la isla. Por ese motivo, Lemaur subrayó el descuidado estado que presentaban las obras de fortificación del puerto y examinó la posible estrategia que un invasor podía llevar a cabo para hacerse con el control del mismo. De ese modo podía acercarse a La Habana en una expedición con el objetivo de hacer creer a la fuerza del puerto habanero su intención de llevar a cabo un ataque, aunque en realidad su objetivo era el puerto de Mariel. Así, a medida que se aproximaban a La Habana, el enemigo adelantaría una fuerza hacia la entrada del marielense, y una vez conseguida les permitiría desembarcar y comunicar el resultado al resto de la expedición, que esperaba en las inmediaciones de La Habana, para que también llegaran a Mariel. Según Lemaur, la toma del puerto de Mariel era una tarea fácil por estar sin fortificar correctamente, pudiéndose realizar con una embarcación de guerra que burlara a su paso la batería de Cayo Largo, defendida por poco personal. Respecto al papel que adoptaría La Habana ante tal ataque, el ingeniero se mostró convencido al pensar que aún con el conocimiento del desembarco de un enemigo en el puerto de Mariel, la plaza no dividiría la tropa para asistirlo a fin de no provocar un debilitamiento de la fuerza en el puerto habanero.

Adelantado el posicionamiento en Mariel y el trabajo de atrincheramiento, el invasor podía enviar dos cuerpos de tropas con algunas piezas de campaña, una para posicionarla en el camino de Guanajay, en la zona más alta de la vigía, y la otra al pie

[9] *Defensa del puerto del Mariel*. AGI, Ultramar, 34, s/f.

[10] *Plano de la bahía del Marien*. Archivo General Militar de Madrid (AGMM), CUB-178/4.

[11] *Plano del puerto del Mariel, situado en 23 grados 6 minutos de latitud y 290 grados 30 minutos de longitud*. AGI, MP-SANTO_DOMINGO, 407.

[12] Ramos Zúñiga, Antonio. *La ciudad de los castillos…* Op. cit., págs. 228-229.

[13] Ramos Zúñiga, Antonio. «La fortificación española en Cuba, siglos XVI-XIX». *Atrio* (Sevilla), 5 (1993), pág. 54.

de ella, en el camino que iba al Ingenio de Cañas y demás haciendas del sector sur. De ese modo se bloquearían las dos únicas vías para llegar a Mariel con el objetivo de resistir a la posible fuerza enviada desde La Habana. Ante esa situación de bloqueo, el pueblo de Guanajay no presentaría resistencia a fin de no perder sus propiedades, por lo que esperaría al invasor con una actitud conciliadora. Conseguido Guanajay, se realizaría un reducto en ese lugar y otro en el camino Real de San Marcos con el propósito de bloquear todas las vías de comunicación con la parte occidental de la isla. La riqueza de la zona con un gran número de haciendas de azúcar y café, de ganado mayor y menor, y con las mejores vegas de tabaco sería aprovechada por el invasor, que obligaría a los propietarios a vender sus productos a través del puerto marielense, penalizándoles si intentaban dirigirlos hacia La Habana. Así, con la toma del puerto de Mariel y la distribución de la fuerza enemiga en los puntos de Mariel, Guanajay y el camino Real de San Marcos se conseguía el control absoluto desde la bahía de Mariel hasta el cabo de San Antonio, y con ello la posibilidad de entrada y salida de embarcaciones de los invasores, y la seguridad de vías de comunicación con la misma, lo que facilitaba introducir los refuerzos necesarios para controlar toda la zona cultivada hasta las puertas de La Habana.

Además el autor detalló en su escrito los medios que el ejército invasor podía usar para someter bajo su dominio a los hacendados no sólo de la zona, sino también del resto de la isla. Existía la posibilidad de obligar a los hacendados de la zona a pasar a vivir a La Habana para ayudar a conseguir información de la capital, o de lo contrario perderían sus propiedades. También se podía incitar a una sublevación a la población negra de las haciendas que escapaban al dominio invasor, ofreciéndoles la libertad en el caso de que los amos de ellas no aceptaran estar bajo el control invasor. Y otro medio podía ser el bloqueo del puerto de La Habana, lo que impediría la venta de frutos de extracción, y la entrada de aquellos necesarios del exterior, así como favorecería la exportación de los frutos producidos en la zona occidental de la isla, con el consiguiente enriquecimiento de los propietarios de la zona y el ruina del resto de propietarios de la isla.

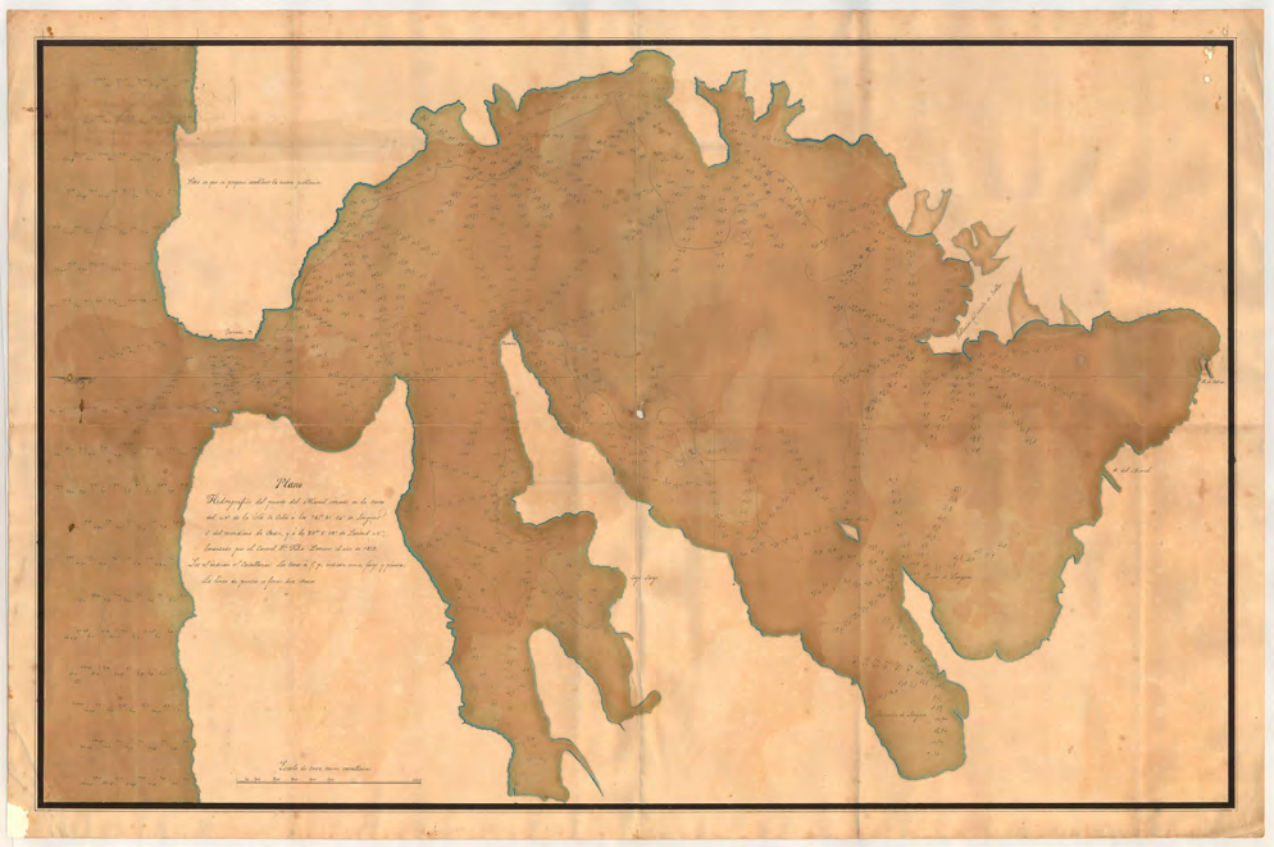
El ataque de un enemigo pensado por el ingeniero no se presentaba como el único que podía desarrollarse, si bien fuera cual fuera la estrategia de ataque llevada a cabo se podría detener con la prevención y adecuada fortificación del puerto. No obstante, en base a su planteamiento el autor diseñó un plan de defensa, teniendo en cuenta que los datos aproximados que tenía del posible ataque podían variar la tipología y ubicación de las defensas militares definitivas. Lemaur recordó lo sucedido en la toma de La Habana por los ingleses en 1762, al encontrarse el puerto por aquel entonces sin las defensas de La Cabaña, El Príncipe y Atares, así como sin el estado de resistencia que tenían el resto de defensas en ese momento, y aseguró que todo puerto debía estar preparado para un ataque del enemigo.

La propuesta para el caso de Mariel exigía fortificar tanto la entrada como el interior del puerto, así como tener en cuenta la defensa tanto por mar, como por tierra. Para ello era necesario construir un fuerte en el punto más ventajoso del mismo, que coincidía con el emplazamiento de la batería edificada en Cayo Largo. Sin embargo, también existía la posibilidad de un desembarco por el lado de barlovento que permitiría al enemigo llegar hasta la población del muelle de Tablas, saquearla y destruir la batería que debía realizarse en la Punta de Pescadores con la intención de cubrir junto a la construcción del fuerte todos los puntos del puerto. Por otro lado, el enemigo podía establecerse al inicio de la costa interior. El propio ingeniero descartó las últimas opciones de ataque, si bien se tendrían en cuenta para posicionar las nuevas construcciones militares. Para llevar a cabo su plan y conseguir evitar un ataque por el lado de barlovento, Félix Lemaur propuso la compra de todo el terreno del lado de barlovento a fin de contar con el monte que sirviera de defensa natural, siendo a su juicio el mejor obstáculo y la defensa menos costosa. No obstante, aquella defensa natural podía mejorarse con la incorporación de caminos en forma de ramales de trinchera y el establecimiento de dos piezas de artillería de campaña al inicio de cada uno de los ramales.

Con las medidas de defensa aplicadas a la zona de barlovento, el enemigo podía optar por dirigir su ataque hacia la construcción del fuerte ubicado en la punta de Cayo Largo. La situación de esa obra militar, en una península interior del puerto que sobresalía hacia el centro de la bahía, dificultaba el intento de entrada por el puerto sin ser detenido por dicha defensa. No obstante, en caso de conseguirlo y posicionarse en la Ensenada de Jacos, previa a la península, la defensa del lugar se resolvería a través

1.—Félix Lemaur. Plano del puerto del Mariel, de los terrenos que lo circuyen; del interior de la isla hasta el S. de él hasta el camino real de San Marcos, 9 de enero de 1819. Instituto de Historia y Cultura Militar. Ministerio de Defensa. Archivo General Militar de Madrid. CUB-88/3.

de la conservación de la zona de monte y mangles que cubría esa península a modo de defensa natural, lo que dificultaba el ataque. Sin embargo, Félix Lemaur prestó una mayor atención a la posibilidad de que la invasión llegara hasta la Punta de Langosta, al sur del puerto, mediante la realización de un camino de cuatro mil o más varas de largo, a través del bosque. Si a pesar de las emboscadas provocadas por el personal del fuerte de Cayo Largo y demás tropas de refuerzo que intentarían paralizar el objetivo del invasor, se consiguiera llegar al destino, en el trascurso de ese tiempo se garantizaba la llegada de refuerzos que se ubicarían en la zona más alta y próxima a Punta de Langostas. De igual forma, se debía establecer una batería de cuatro o más cañones, así como de igual número de morteros en Cayo Ratones, próxima a Punta Langosta, a fin de retardar la entrada del enemigo en la península de Cayo Largo y su acercamiento al fuerte. Además Lemaur hizo hincapié en la necesidad de reforzar la defensa de este sector con una obra de campaña permanente en el citado punto de mayor altura, situado en las proximidades de Punta Langosta, que contribuyera a retardar la llegada del invasor. Ante esa situación defensiva no se atacaría al fuerte sin antes intentar destruir la batería realizada en el Cayo Ratones. Junto a todas las obras mencionadas, también podían contribuir a la defensa las embarcaciones situadas en el puerto, así como se podía disponer con el tiempo de lanchas cañoneras y bombarderas que velaran por



2.— Félix Lemaur. Plano hidrográfico del puerto del Mariel situado en la costa del norte de la isla de Cuba a los 76º 21' 54" de longitud oeste del meridiano de Cádiz, y a los 23º 5' 58" de latitud norte, 1819. Instituto de Historia y Cultura Militar. Ministerio de Defensa. Archivo General Militar de Madrid. CUB-87/13.

la seguridad de la costa. El ingeniero aseguró que era necesario crear una nueva población numerosa en aquel punto de la isla que sirviera para la defensa de las demás obras militares, cuyo método ya había sido puesto en práctica en Nuevitas.

Como punto final, se prestó además atención al resto de bahías próximas a Mariel, caso de Cabañas y Bahía Honda, a fin de mejorar su defensa y evitar un posible resguardo por parte del enemigo, quien las usaría para garantizar una comunicación segura con sus embarcaciones. Lemaur aconsejó la mejora de la defensa existente en Cabañas al ser la bahía más próxima a Mariel, así como se mostró más permisivo con las de Bahía Honda que en aquel momento se estaban llevando a cabo, y que por lejanía se presentaba menos atractiva para el enemigo que planeara un ataque. Con el plan de defensa propuesto por el ingeniero miliar y la mencionada dificultad que encontraría el invasor para llevar a cabo una comunicación con sus embarcaciones, aumentaría el desaliento del enemigo al fracasar en sus primeros ataques al puerto, siendo ese un factor de igual o más relevancia que impediría la victoria y toma del puerto. Félix Lemaur se mostró convencido al considerar la defensa que él proponía como suficiente y necesaria, pues «*Dejar el Mariel en el estado en que se halla, es en mi sentir abandonar al invasor el punto más importante para dirigir sus ataques contra La Habana de un modo indirecto; empleando para ello un pequeño ejército*»[14].

La defensa del puerto de Mariel no fue un caso aislado durante los primeros años del siglo XIX en Cuba, sino que tal y como se ha indicado formó parte de un programa de defensa global que abarcaba toda la costa norte cubana. Sin embargo, en el caso de Mariel se prestó una mayor atención a

[14] *Defensa del puerto del Mariel*. AGI, Ultramar, 34, s/f.

su defensa, debido a su proximidad con el puerto habanero, convirtiéndose en punto clave para la seguridad de la costa noroccidental y la defensa de La Habana, Por otro lado, es de interés señalar que para llevar a cabo el plan de defensa y la creación de la nueva población de Mariel, la documentación refleja la intención de aprovechar y trasladar las experiencias desarrolladas en el caso de la defensa de Nuevitas.

El documento de Félix Lemaur para la defensa del puerto marielense informó no solo de las características geográficas de la bahía, de las defensas naturales, de las construcciones militares previas y de la propuesta de otras para conseguir una adecuada fortificación del puerto, sino que además por el imaginario plan que propuso de un posible ataque del enemigo y las consiguientes posibilidades de defensa del puerto, su texto puede considerase como una pequeña guía del arte defensivo. En él se señala las posibles opciones de ataque, descartando las menos probables, y proponiendo las soluciones para bloquearlo. De mayor interés es la enumeración y localización que ofrece de las nuevas construcciones militares que debían realizarse para mejorar el sistema defensivo del puerto, si bien su propuesta tuvo un carácter provisional, según demuestran otros planos realizados durante 1819 en los que se representa el trazado de la nueva población y con ella la incorporación de otras obras defensivas necesarias.

Volver al sumario

Silvestre Abarca y el proyecto de reforma del fuerte de Nuestra Señora de los Ángeles en Jagua (Cuba)

Pedro Cruz Freire
Universidad de Sevilla. España

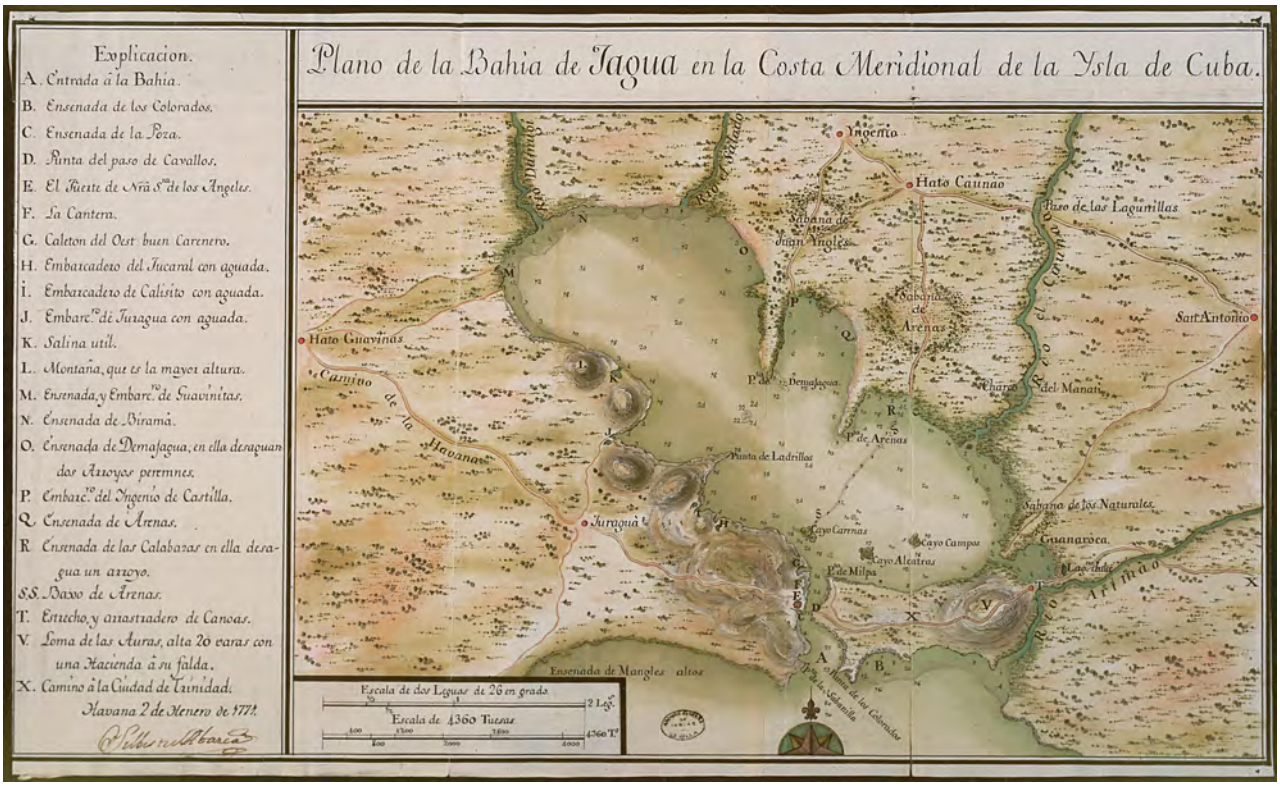
La bibliografía relativa a las fortificaciones en Cuba es abundante, especialmente la referente a las erigidas en los espacios litorales durante la Edad Moderna. Su situación geográfica convirtió a la isla en un escenario idóneo para combatir las ofensivas contra los territorios de la corona española al otro lado del Atlántico. En este sentido, las bahías de San Cristóbal de La Habana o Mariel, lindando con el golfo de México, o Santiago de Cuba y Baracoa en el extremo este del país, acogieron sistemas defensivos que han sido objeto de diferentes estudios y reflexiones. A pesar de ello, otras localizaciones costeras, idóneas para la defensa y con similares características a los puertos antes mencionados, no han suscitado el mismo interés. Fondeaderos de primera categoría como Guantánamo, Nipe o Jagua han pasado a un segundo plano por circunstancias que no es el momento de abordar. No obstante, cada uno de estos puertos asumió un rol determinado para contrarrestar los continuos peligros que azotaban todo el litoral cubano. En este trabajo se trata el caso de la bahía de Jagua y el fuerte de Nuestra Señora de los Ángeles, cuya reforma, llevada a cabo por los ingenieros Bruno Caballero y Silvestre Abarca, puso de manifiesto la singular importancia que supuso este puerto para la defensa del área central e interior de la isla.

A pesar de las ventajas de su enclave, no existió verdadero interés en poblar la zona hasta el siglo XIX, cuando fue fundada bajo el resguardo de la ensenada la ciudad de Cienfuegos[1]. Dicho fondeadero, en forma de bolsa, estaba situado en la costa meridional de la isla, entre la rada de Cochinos, situada al este y la ciudad de Trinidad, emplazada al oeste. Sus excepcionales condiciones naturales hicieron de ella uno de los abrigos más seguros para el atraque de las flotas españolas, a pesar de que su boca de acceso, determinada por las puntas de Colorados y Sabanillas, se consideraba peligrosa por ser oblicua y por ofrecer algunos tramos de poco calado. No obstante, el interior disponía de una corriente tranquila y diferentes zonas óptimas para el atraque de los navíos, caso de las puntas de Arenas y Demajagua. Los vientos, predominantes del norte pero suaves, también favorecían la navegación.

Considerado como lugar de paso durante más de dos siglos, las autoridades españolas advirtieron la necesidad de reforzar la bahía con un fuerte que disuadiera cualquier intento de ofensiva y que además sirviera de apoyo defensivo a la vecina localidad de Trinidad. La vulnerabilidad de la zona era de sobra conocida por algunas potencias extranjeras, lo que provocó que España recurriera a diferentes ardides para mantener alejado de peligro la indefensa bahía. Conocido es el caso del ingeniero de origen flamenco Gaspar de Courseville, quien en su viaje de vuelta desde La Habana a Madrid en 1740, hizo parada en Londres para entregar al almirante inglés Carlos Wager un plano de la Bahía de Jagua[2]. El ingeniero colocó en él, no solo el fuerte que por aquel entonces se encontraba en construcción, sino

[1] Weiss, Joaquín E. *La arquitectura colonial Cubana. Siglo XIX.* La Habana: Editorial Félix Varela, 2003, pág. 435.

[2] Archivo General de Indias (De aquí en adelante, AGI) MP-Santo Domingo, 182.



1.— Silvestre Abarca. Plano de la Bahía de Jagua en la costa meridional de la Isla de Cuba. Manuscrito en colores. 2 de enero de 1771. Archivo General de Indias. Sevilla. MP-SANTO_DOMINGO, 374.

además otra fortificación ficticia de desproporcionadas dimensiones con el fin de disuadir a las tropas británicas[3].

La limitada bibliografía que se ha ocupado de la construcción del fuerte de Nuestra Señora no coincide a la hora de fijar las fechas de construcción y la autoría[4]. El primer proyecto conocido para fortificar la zona pertenece al ingeniero Jorge Próspero de Verboom, quien remitió desde la metrópoli un plano en 1728, que sería aprobado un año más tarde[5]. Sin embargo, el diseño final fue adjudicado al ingeniero José Tantete, quien contó con la colaboración de Bruno Caballero, por entonces ingeniero jefe en La Habana. El mayor rango de Caballero y sus obligaciones como superior de ingenieros en la capital cubana son razones para pensar que colaboró en la proyección del fuerte sobre el papel, mientras que Tantete estuvo *in situ* dirigiendo los trabajos de construcción. A mediados de la década de los 40, la obra ya estaba concluida.

Custodiando el acceso a la bahía desde el flanco de Sabanillas, Tantete se basó para su propuesta en el primitivo proyecto de Verboom, aunque con algunas modificaciones. Éste había proyectado una fortaleza pentagonal de consolidada tradición, cu-

[3] GUTIERREZ, Ramón. «Ingenieros militares en Sudamérica. Siglo XVIII». En *Actas IV Congreso de Castellología.* Madrid: Asociación Española de Amigos de los Castillos, 2012, pág. 231.

[4] Ramos Zúñiga sitúa su construcción entre 1733 y 1745, atribuyendo los trabajos al ingeniero José Tantete. Gutiérrez y Weiss determinan su finalización en torno a 1746 y atribuyen la proyección de la fortaleza a Bruno Caballero, mientras que en la ejecución coinciden con Zúñiga. Por último, Capel expone que el primer plano de la obra es de Tantete en 1734, seguido de cinco más elaborados por Caballero un año más tarde. RAMOS ZUÑIGA, Antonio. «La fortificación española en Cuba. Siglos XVI-XIX». *Atrio* (Sevilla), 5 (1993), pág. 60. GUTIERREZ, Ramón. *Fortificaciones en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones el Viso, 2005, pág. 119; AAVV. *Los ingenieros militares en España: siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona: Edicions Univesitat Barcelona, 1983, págs. 90 y 460.

[5] Archivo General de Simancas. De aquí en adelante, AGS. Mapas, planos y dibujos, 11,031.

yos flancos estaban compuestos por dos cortinas unidas por baluartes a modo de revellín[6]. La estructura interna, separada por un foso y un camino cubierto, contaba con dos semibaluartes con flancos y un muro de ataque a modo de batería semicircular. No obstante, Tantete ideó una estructura cúbica de dos plantas rodeada por un foso seco. El flanco que daba al mar, a diferencia de los demás, se planteó a modo de batería semicircular, solución tomada de Verboom, pues ofrecía más posibilidades ofensivas hacia la entrada de la bahía[7]. Junto con ello, la organización del espacio interior ofrecía todas las características de cualquier otro fuerte. En el lado sur, se levantaron seis salas idénticas en las dos plantas. La primera se destinó a alojamiento de tropa, oficiales y capellán, mientras que la segunda estaba ocupada por almacenes de pólvora, cuarteles para la tropa y capilla. Una de las singularidades de este espacio es la conexión entre ellas. En el costado suroeste, anexa a las estancias para el descanso de la tropa, el ingeniero dispuso una escalera de caracol que comunicaba ambos pisos hasta llegar al punto más alto del edificio, una plaza de armas que, a diferencia del primer proyecto, se colocó en el costado más cercano al mar. La escalera, que se muestra al exterior como una torre cilíndrica, servía además de vigía. A todo ello se le añadió un complejo sistema de canalización de aguas que recogía las lluvias para el propio beneficio del castillo y con el fin de evitar cualquier tipo de inundación tanto en la plaza alta como en el interior del recinto. En aquella se dispusieron tres regolas que canalizaban las aguas desde el exterior al aljibe central del fuerte, cuyo fondo alcanzaba aproximadamente los tres metros. No obstante, lo más significativo de este sistema era el canal de comunicación entre el aljibe y otro de mayor capacidad a unos doscientos setenta y cinco metros del fuerte, al cual acudían tanto la guarnición como las flotas para hacer aguada.

La sobriedad dominante del conjunto contrastaba con su ornamentada entrada principal. Situada en el ala sur del edificio y no en el centro, estaba comunicada con el exterior a través de un puente levadizo sostenido por pilares insertos en el foso. La portada se proyectó como un arco de medio punto flanqueado por parejas de pilastras y rematado por un frontón triangular, cuya cima presentaba en los lados unas hendiduras para resguardar el mecanismo de la plataforma de acceso a la fortaleza.

Una vez concluida la obra, la región central de la isla se aseguraba una adecuada defensa ante las constantes amenazas de guerra de las potencias extranjeras o los asedios piráticos que castigaban con frecuencia el litoral cubano. Además, su construcción convirtió a Jagua en un puerto más seguro, capaz de garantizar el atraque a la flota española. Sin embargo, los acontecimientos de 1762, los cuales provocaron la pérdida de La Habana a favor de la corona británica, obligaron, una vez superado dicho episodio, a replantear nuevos esquemas defensivos y revitalizar las fortalezas de la isla, con el fin de evitar una nueva conquista sobre una de las posesiones más valiosas de la monarquía[8].

Tan importante empresa recayó sobre el ingeniero navarro Silvestre Abarca y Aznar, quien por aquel entonces ocupaba el empleo de coronel de ingenieros en la expedición contra Portugal de 1762[9]. Su traslado a La Habana trajo consigo, no solo la reforma del sistema defensivo habanero, sino que además desarrolló un papel fundamental en la actualización de todo el entramado fortificado de ciudades como Santiago de Cuba, Baracoa, Matanzas o los puertos de Mariel, Batabanó o la propia Jagua. Desde 1766, ya existía cierta preocupación por el estado de las fortificaciones costeras de la isla. Abarca ya trasladó al ingeniero jefe Agustín Crame la necesidad de una

[6] Desde mediados del siglo XVI, varios tratadistas asentaron la idea de la fortificación pentagonal como modelo más eficaz para la defensa de un territorio, entre los cuales destacaron Francesco de Marchi, Cristóbal de Rojas o Gabriello Busca, entre otros. Aunque desde un primer momento estos prototipos fueron diseñados para ciudadelas, más adelante también funcionaron como modelos de fortificaciones exentas de la ciudad. CÁMARA MUÑOZ, Alicia. *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*. Madrid: Editorial Nerea, 1998, págs. 24-32.

[7] Acertado es el razonamiento de Ramos Zúñiga, quien señala que en realidad esta fortificación es «una batería de gran porte con estampa de fuerte o castillo». RAMOS ZUÑIGA, Antonio. *La fortificación española…* Op. cit., pág. 60.

[8] Sobre la Guerra de los Siete Años y la pérdida de La Habana hay una extensa bibliografía. Para más información sobre el suceso, son de obligatoria consulta: SUÁREZ, Santiago Gerardo: *The siege and capture of Havana 176*. Gran Bretaña: Edited by David Syrett, Publications of the Navy Records Society, vol.114, 1970. AAVV. *1762. La Habana inglesa. La toma de La Habana por los ingleses.* Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1999.

[9] MANSO PORTO, Carmen. *Cartografía Histórica Portuguesa. Catálogo de Manuscritos (Siglos XVII-XVIII)*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1999, pág. 36.

relación de la situación y circunstancia de los puertos de Guantánamo, Nuevitas y Jagua, entre otros, para que hubiese conocimiento de «*todo lo que hubiese visto notable y que contribuia al pleno conozimiento y resguardo de la isla*»[10]. Sin embargo, no fue hasta 1770 cuando fue requerida una revisión de los daños del castillo de Nuestra Señora de los Ángeles, causados tanto por las acometidas enemigas como por el paso de los años. Abarca encomendó a uno de los ingenieros de mayor confianza, Bruno José Caballero, la tarea de evaluar el deterioro del recinto, así de la dirección de las labores oportunas para llevar a cabo la revitalización del edificio[11]. Con relación a este ingeniero, decía Abarca que «*Este ingeniero tiene buena conducta. Su theorica y práctica en las obras regular. Puede serbir muy bien en las obras de esta plaza, no tiene práctica de campaña ni puede salir de esta isla para serbir en Europa. El tiempo que está bajo mis órdenes a desempeñado muy bien los encargos del real serbicio que he puesto a su cuidado*»[12].

Bruno Caballero había nacido en La Habana en 1724. Antes de formar parte del equipo de Abarca, había participado en el enfrentamiento contra las tropas inglesas como primer teniente del segundo batallón del regimiento de infantería en la capital. Durante la contienda, el ingeniero cubano participó intensamente en la preparación de obras defensivas y en la inspección de las reparaciones que se llevaron a cabo en el asediado castillo del Morro. Tras la devolución de la ciudad a la corona española, Caballero trabajó como ingeniero ordinario en la reparación del Morro y en la nueva fábrica del castillo de San Carlos de la Cabaña. No obstante, con el paso de los años sus competencias fueron ampliadas a otras localizaciones de la geografía cubana, como Matanzas o Jagua[13]. Desde esta población, Caballero elaboró un informe, acompañado de un plano de la fortaleza, advirtiendo de las ventajas que proporcionaría al enemigo la conquista de dicha bahía y su fuerte, dado que su ubicación era idónea para atacar el paso de los navíos desde la batería oblicua. A su vez, la propia batería ofrecía poco blanco a los buques por estar protegida por el muro de la contraescarpa, lo que convertía a aquella en una zona idónea para la defensa, siempre y cuando el ataque se produjese desde el mar. Junto con ello, el ingeniero elogiaba las condiciones del terreno para dificultar los ataques enemigos. La costa oeste era impracticable para labores de desembarco y el mar, «*profundo e intrépido*», impedía un acercamiento limpio en sus inmediaciones. Por otra parte, Caballero contempló la idea de un posible desembarco por la desembocadura del río Arimao, el cual permitía el paso de lanchas y canoas al interior del continente y, por consiguiente, tomar el sendero que comunicaba la ciudad de Trinidad con la punta de Pasacaballos. La distancia entre la boca del río y el fuerte, unos ocho kilómetros aproximadamente, entrañaba ciertos riesgos para las fuerzas enemigas, pero el desembarco se consideraba una amenaza real: «*Tomado por el enemigo el estrecho de Guanaroca y loma de las Auras por el río, fortificado en el paso a dos leguas del fuerte, podrá desembarcar artillería de suficiente calibre, entrándola en la laguna sobre lanchas*»[14]. En caso de presentarse tales circunstancias, Caballero solicitó que acudieran 300 hombres a asegurar el camino desde la loma de las Auras, un terreno elevado entre Pasacaballos y el río Arimao que dominaba sus inmediaciones. Sin embargo, también sugirió medidas drásticas en caso de que la guarnición atacante fuese sobradamente superior a las apostadas desde la loma. En ese caso, si el comandante del fuerte lo considerase necesario, se debería emprender la marcha hacia el fuerte, enclavar la artillería, minar la torre, dar fuego al recinto y romper todos los puentes, para así tomar el camino hacia Juragua y solicitar los refuerzos necesarios[15].

[10] Por aquel entonces, Agustín Crame se encontraba reconociendo el estado de las fortificaciones de la entrada de la bahía de Santiago de Cuba. AGI, Cuba 1067, fols. 32 verso-33.

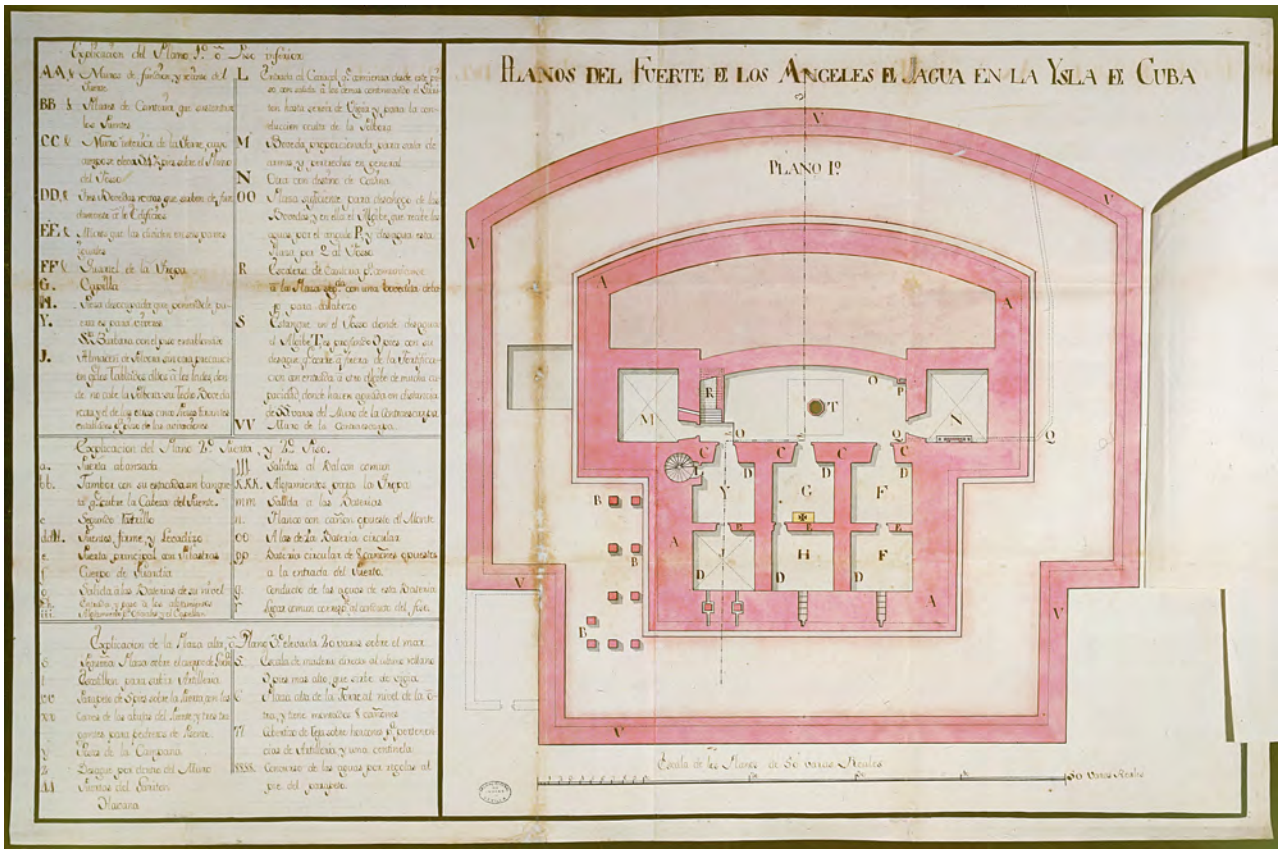
[11] No debe confundirse Bruno José Caballero (1724-1774) con Bruno Caballero, su padre. Mientras este último es el responsable de la primitiva traza del fuerte junto con José Tantete, el primero es el enviado por Abarca para evaluar el estado de la obra. Ramos Zuñiga, Antonio. *La ciudad de…* Op. cit., pág. 309.

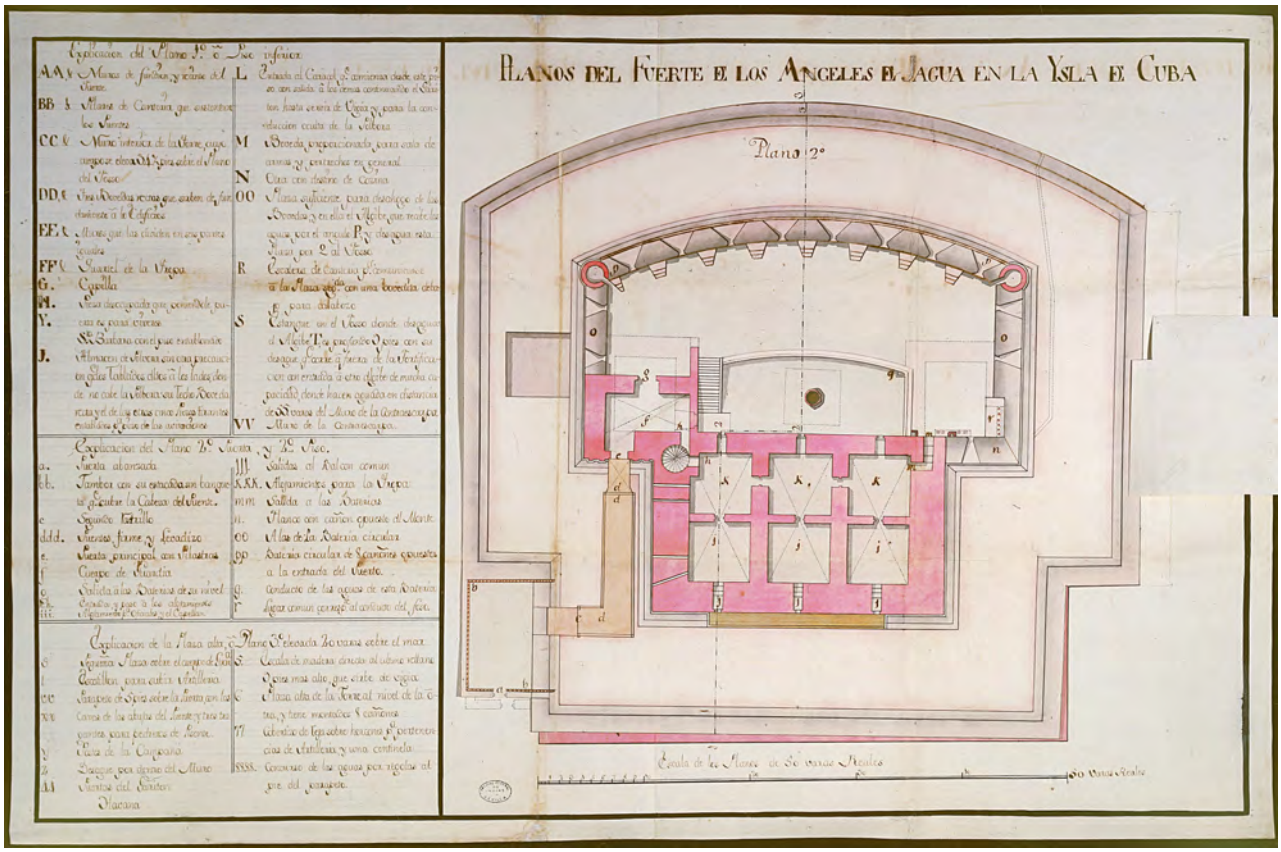
[12] Informe elaborado por Silvestre Abarca sobre los servicios de ingenieros de la isla de Cuba, fechado a 6 de septiembre de 1767. AGI, Santo Domingo, 2094, s/f.

[13] Ibídem, pág. 309.

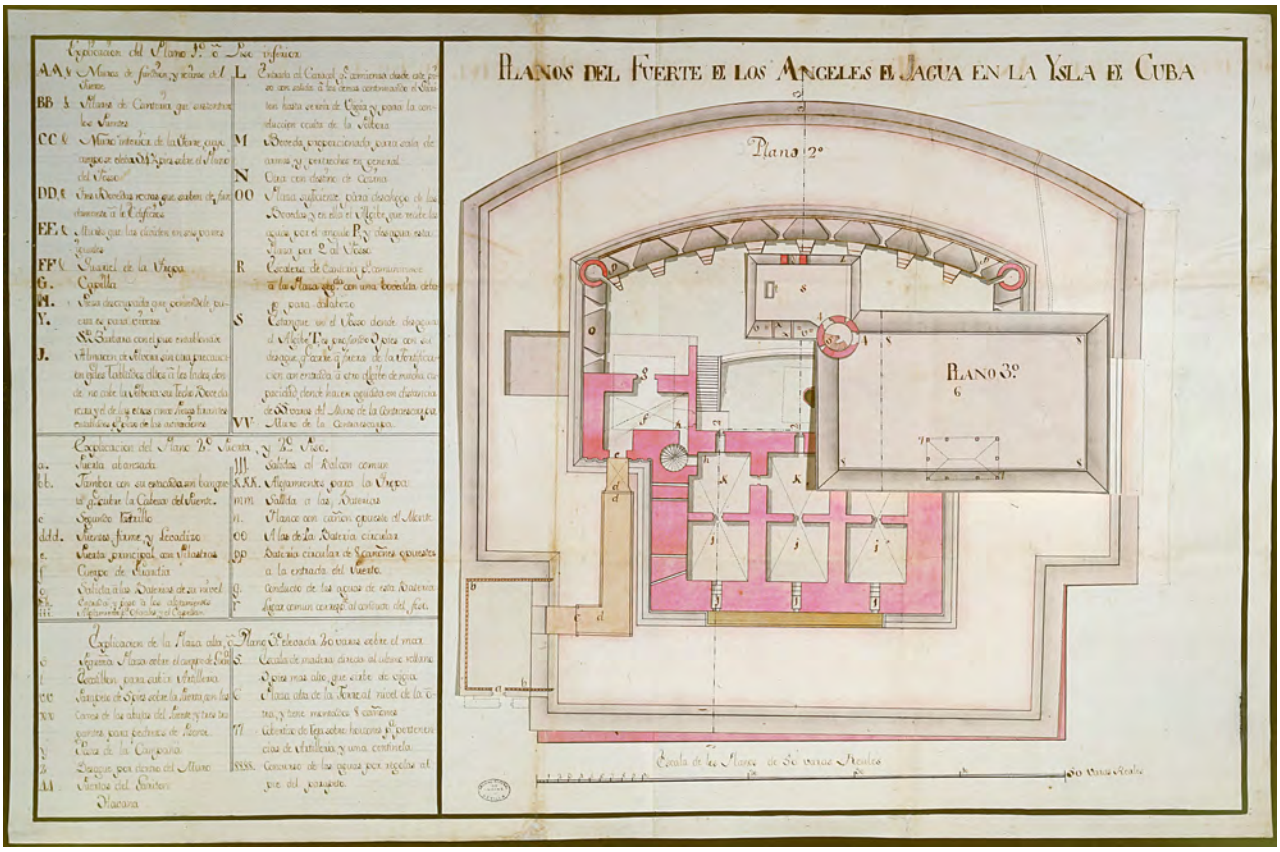
[14] AGI. Santo Domingo, 1156, fol. 664.

[15] A pesar de lo dramático de su planteamiento, no fue la primera vez que se propuso y ejecutó este tipo de decisiones. En 1762, el gobernador de la fortaleza de San Severino de Matanzas, Antonio García de Solís, destruyó el fuerte para impedir que fuese tomado por las tropas inglesas. Weiss, Joaquín E. *La arquitectura colonial…* Op. cit., pág. 321.





2 y 3.—Plano del fuerte de los Ángeles de Nuestra Señora de los Ángeles de Jagua en la isla de Cuba. Manuscrito en colores. 1770. Archivo General de Indias. Sevilla. MP-SANTO_DOMINGO, 373.



4.—Plano del fuerte de los Ángeles de Nuestra Señora de los Ángeles de Jagua en la isla de Cuba. Manuscrito en colores. 1770. Archivo General de Indias. Sevilla. MP-SANTO_DOMINGO, 373. (Continuación).

El plano adjuntado, un manuscrito en colores, lleva por título «*Planos del fuerte de los Ángeles en Jagua en la Isla de Cuba*». Aunque solo constaba de un representación, mostraba en su base el primer piso del fuerte, al que se le superponían las plantas del segundo piso y de la plaza de armas que dominaba el conjunto, dispuestas mediante superposiciones recortadas por su contorno. En color rojo se dispusieron los muros de fundación del fuerte y el de la contraescarpa, mientras que el pardo representaba el foso. Por último, el gris hacía referencia a las estancias más elevadas del tercer piso, como la plaza alta y la batería semicircular. A la izquierda de la representación se elaboró un texto aclaratorio que precisaba mediante referencias alfabéticas y numéricas los diferentes puntos de mayor interés del recinto. La figura del fuerte estaba orientada mediante flor de lis y su escala era de veinticinco toesas los 313 milímetros.

Con relación a las mejoras necesarias para el fuerte, el ingeniero español informó del buen estado de conservación del recinto, sobre todo en lo concerniente a sus murallas, parapetos, merlones, bóvedas, garitas y puentes, por su buena condición y consistencia. Sin embargo, eran necesarios algunos reparos para su adecuada conservación. El principal defecto que detectó Caballero fue la ausencia de glacis alrededor de la fortaleza, un elemento de altísimo valor para el éxito de la defensa[16]. El ingeniero consideró indispensable su fábrica, aunque indicó que podía omitirse en el flanco suroeste, dado que las tropas enemigas no podrían alcanzar aquella zona sin tomar antes el fuerte. Para su construcción, serían necesarias doce mil varas cúbicas de material

[16] Como bien indica Mora Piris, el glacis tenía como principal objetivo «*crear un nuevo espacio que distanciara al enemigo de la propia fortificación, y de este modo obligarle a tener que emplazar su artillería a mayor distancia*». Mora Piris, Pedro. «Tratados y tratadistas de fortificación: Siglos XVI al XVIII» en *Cartografía Histórica en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2010, pág. 142.

para lograr una inclinación de 20 metros en el frente de la entrada y 33 metros sobre la batería circular. Además de ello, Caballero recomendó la recomposición de la mampostería del muro bajo de la contraescarpa con el fin de impedir la introducción de agua en el foso. Asimismo, el informe advertía de la necesidad de llevar a cabo una serie de reformas menores de albañilería en el interior del inmueble. La principal preocupación del ingeniero fue solucionar el problema de canalización de aguas dentro del recinto. El ángulo de la pequeña plaza interior del aljibe, que servía de desagüe, estaba socavado y por lo tanto era necesario achaflanarlo para la correcta fluidez del agua. El mismo problema estaba presente en la plaza de armas. Su incorrecta distribución estaba provocando humedades graves en los cuarteles de la tropa y en los pies derechos de las bóvedas. También recomendó el reparo de la garita de la torre, debido a que había perdido sus claves y dovelas colaterales, al ser alcanzado el remate por un rayo y por lo tanto, existía cierto riesgo de derrumbe. Igualmente, recomendó enlucir el cuerpo de la torre con mezcla de coco y no dejar al descubierto el ladrillo.

Asimismo se plantearon algunos trabajos de carpintería en ciertas zonas del fuerte. En primer lugar, el tirante del puente levadizo debía ser sustituido por una nueva pieza de ácana y las hojas de la puerta principal, descolocadas, debían ser sustituidas. Además de ello, se necesitaba un nuevo mobiliario tanto para la guarnición, como para la colocación de las armas. Por este motivo, Caballero solicitó un banco en el cuerpo de guardia, un armero para fusiles en la sala de armas, una nueva puerta de entrada hacía el interior de la torre, una bandera y una nueva asta[17]. Por último, recomendaba el ingeniero la construcción de un tinglado o cobertizo en la plaza inferior del fuerte, con el fin de depositar a resguardo de las inclemencias del tiempo las cureñas, armazones colocados sobre ruedas en las cuales se montaban los cañones de artillería que irían colocados en el muro de retén. Finalmente, los planos realizados por Caballero fueron remitidos sin firma hasta La Habana, donde se realizaron las pertinentes copias, rubricadas y remitidas por Abarca hasta la Corte, con el fin de obtener la autorización para llevar a cabo las obras[18].

A pesar de que el castillo presentaba un buen estado de conservación y estaba preparado para una hipotética ofensiva, los trabajos se llevaron a cabo con la mayor celeridad posible. Los continuos rumores que alertaban de vistas de corsarios en las inmediaciones de la isla y los posibles ataques de las tropas británicas crearon un clima de inseguridad permanente. Ante esta situación, se emitió en 1770 un bando con una serie de consideraciones a tomar en cuenta, con motivo de los recelos de guerra que no se habían hecho públicos con anterioridad. El citado texto advertía que «*las tropas del Rey no pueden estar en todas partes por utilidad del servicio y por seguridad del país*», por lo que era completamente necesario vigilar con especial atención los puertos de la isla, para en caso de ataque acudir a ellos sin pérdida de tiempo. Singular atención se prestó al fuerte de Nuestra Señora de los Ángeles, cuya situación, sin otra fortaleza que la resguardase y con la población más cercana a varios kilómetros de distancia, hacía de ella el blanco más viable para dominar el sur de la isla: «*Tiene esa Thenencia la particular atención del Castillo de Jagua, para acudir a su socorro en caso de que sea atacada para atender a su subsistencia*…». Debido a su vulnerabilidad, el bando alentaba a las poblaciones más próximas al fuerte a que asistiesen a su defensa, asegurando que sus vecinos «*no se escusarán de acudir a las alarmas de la costa, para detener las raterías de los corsarios, repelerlos y guardar sus casas y haciendas*»[19].

Si bien es cierto que la revitalización de este conjunto no ha trascendido históricamente de la misma manera que otras llevadas a cabo en la isla, como ocurrió con las reconstrucciones del castillo de Los Tres Reyes del Morro de La Habana o del fuerte de San Severino de Matanzas, es interesante colocar a esta fortaleza dentro del repertorio fortificado que interesó reforzar y colocar en estado de defensa

[17] Caballero no solo se preocupó por el menaje que ofreciese acomodo a la tropa y eficacia al armamento, sino que también solicitó mobiliario litúrgico para la capilla. En su informe, el ingeniero demandó una silla para el capellán, un cuadro que representase a Nuestra Señora de los Ángeles y una taza de cobre que hiciese las funciones de agua bendita. AGI. Santo Domingo, 1156, fol. 660 verso.

[18] Desde 1766, se aconsejó desde la corte que los planos que se enviasen debían estar forrados y colocados en cajones, en lugar de en canutos de hoja de lata como era habitual, por haberse «*notado que muchos de los planos remitidos de estos dominios* […] *han llegado bastante maltratados*. AGI, Santo Domingo, 1591, S/F.

[19] AGI. Santo Domingo, 1156, fols. 550 verso-551.

en aquel momento. Dichas tareas demostraron la preocupación de las autoridades españolas y de los ingenieros por evitar nuevamente los acontecimientos de 1762, los cuales dejaron en evidencia los recursos de la isla para garantizar su defensa. Por ello, todo lo expuesto con anterioridad muestra la singular trascendencia del fuerte de Nuestra Señora de los Ángeles como elemento defensivo del sur de la isla durante la segunda mitad del siglo XVIII y todo el XIX. Las condiciones excepcionales de su enclave y la fisonomía del propio fuerte bastaron para eludir por más de dos siglos las amenazas piráticas y los posibles ataques de Inglaterra efectuados desde el norte de Jamaica. Desde la fundación de la villa Fernandina de Jagua, más tarde bautizada como Cienfuegos, la rada gozó de más recursos para asegurar el correcto control marítimo y defensivo en el mar Caribe. La fortaleza, que jamás fue capitulada ni abandonada, permanece en la actualidad como un testimonio vivo del legado constructivo español y del gran esfuerzo volcado en la protección y salvaguarda de sus posesiones en el nuevo continente.

Volver al sumario

Arte al margen: los grafitos mayas prehispánicos

Núria Feliu Beltrán
Universidad de Valencia. España

1. Introducción

En la actualidad llamamos grafitos a los letreros o dibujos pintados en spray sobre muros, mobiliario urbano, vagones o cualquier otra superficie pública. Son representaciones en muchos casos efímeras, de carácter popular, desarrolladas de manera ilícita y casi siempre anónimas. Para algunos son solo pintadas callejeras consideradas como un acto vandálico que debe ser castigado. Para otros, son una expresión de arte urbano, una forma de protesta, una nueva propuesta artística. Ninguna de estas concepciones coincide con la que tenían los mayas. Aunque los grafitos también se iban añadiendo sobre las estructuras una vez que estas habían sido terminadas y se distribuían en las paredes, pisos y bancas de manera aleatoria, estas representaciones incisas o pintadas fueron realizadas, en la mayoría de los casos, por los mismos habitantes de los edificios[1], hasta el punto de conformar su archivo visual, encargado de reflejar acontecimientos, creencias o recuerdos privados. No solo se trataba de una práctica consentida, sino que podríamos afirmar que era una práctica habitual por parte de la elite maya.

Abarcando desde formas muy simples, incluso infantiles, hasta sofisticadas escenas de gran calidad artística, estas representaciones constituyen por sí mismas todo un arte privado, alejado de las exigencias formales del arte oficial y exento de su función propagandística. Todo ello las convierte en una riquísima fuente de información sobre la vida cotidiana de sus autores.

Sin embargo, y a pesar de su importancia histórica, los prejuicios propios de la sociedad contemporánea acerca de los grafitos, así como la propia naturaleza de los mismos, hicieron que durante muchos años quedaran relegados a un segundo plano por el ámbito científico, lo que lamentablemente propició la desaparición de muchos de ellos, dadas las condiciones medioambientales extremadamente húmedas en las que se encuentra la mayoría de los grafitos mayas, así como por las amenazas de carácter antrópico a las que están expuestos. Ello hace necesaria una intervención tan rápida como sea posible, dado que su degradación se inicia en el momento en el que se sacan a la luz; la consolidación de los estucos en los que se encuentran y su documentación inmediata son la mejor manera de protegerlos.

La comunidad científica, que durante mucho tiempo había considerado los grafitos como «rayajos» realizados por los ocupantes postclásicos o por visitantes desconsiderados, comenzó hace unas décadas a preocuparse por estas manifestaciones artísticas que sin embargo sí que habían llamado la atención de los primeros exploradores e investigadores

[1] Muñoz Cosme, Gaspar y Vidal Lorenzo, Cristina. «Grafitos mayas. Una base de datos internacional». En: Vidal y Muñoz (Eds.). *Artistic expressions in maya architecture. Analysis and documentation techniques*. Oxford: BAR International Series. Archaeopress, 2014. Publicación en prensa.

del área maya[2] que los plasmaron en sus primeros reportes. Y así, desde los últimos veinte años del siglo pasado encontramos ya bibliografía específica sobre el tema. Uno de los estudios más relevantes es el publicado por Hellen Trick y Michael Kampen en 1983 sobre los grafitos de la ciudad maya de Tikal[3]; se trata del primer trabajo de documentación sistemática de este tipo de manifestación artística. En años sucesivos ya empezamos a hallar información referente a los grafitos; artículos[4], informes de excavaciones[5], tesis de maestría[6] o comunicaciones a congresos[7]. Sin embargo se trata siempre de información dispersa.

En los últimos años ha crecido la conciencia de su importancia como fuente directa de información y ya son muchos los proyectos que los toman en consideración. Destaca la obra publicada en 2009, *Los grafitos mayas*, en la que se recopilan los últimos resultados obtenidos en las excavaciones que se están llevando a cabo en el área[8].

Con todo, aún son muchas las dificultades que plantea el estudio de los grafitos. Nuestro propósito es presentar la metodología que se ha diseñado para su investigación; una metodología que pretende tomar en consideración todos los aspectos que los rodean, de modo que podamos estudiarlos en profundidad y extraer de ellos tanta información como nos sea posible.

2. Metodología para el estudio de los grafitos mayas

La presente investigación se inserta dentro del marco del Proyecto Arqueológico La Blanca, que desde el año 2004 realiza investigaciones en la cuenca baja del rio Mopán, en la selva del Petén guatemalteco[9]. La incorporación al equipo del proyecto en el año 2009 me ha permitido conocer de primera mano estas expresiones artísticas y su contexto al tiempo que me ha brindado la oportunidad de trabajarlas desde las primeras fases de registro, hasta las de clasificación y análisis. En el contexto de este proyecto estoy llevando a cabo una investigación que permitirá dar a conocer los ejemplares inéditos documentados en La Blanca y Chilonché, realizar las pertinentes comparaciones con los grafitos documentados por otros proyectos y elaborar una propuesta de clasificación tipológica general de la que en la actualidad carecemos. Será el estudio exhaustivo de este nuevo *corpus* lo que posibilitará una aproximación a la función, el significado y la autoría de estas expresiones artísticas.

Una investigación de estas características comporta distintas fases de trabajo bien diferenciadas. La primera de ellas, el trabajo de campo, incluye la localización e identificación de los grafitos, su calcado inicial, el fotografiado y la elaboración de una

[2] Muñoz, Gaspar y Vidal, Cristina. «Los grafitos mayas y su difusión artística». En: Vidal Lorenzo, Cristina y Gaspar Muñoz, Cosme (Eds.). *Los grafitos mayas*. Valencia: Ediciones UPV, 2009.

[3] Trik, Helen y E. Kampen, Michael. *The Graffiti of Tikal. Tikal Report 31*. Filadelfia: The University Museum, University of Pennsylvania, 1983.

[4] Andrews, George F. «Maya Graffiti and Classic Maya Elite». En: *Pyramid and Palaces, Monsters and Masks. Architecture of the Río Bec Region and Miscellaneous Subjects. The Collected Works, vol. III*. Lancaster, California: Labyrinthos, 1999, págs. 221-261; Kampen, Michael, «The Graffiti of Tikal, Guatemala». *Estudios de Cultura Maya* (México), 6 (1978), págs. 155-180; Mayer, Karl H. «Campeche: Graffiti im Rio Bec-Gebiet». *Mexicon,* VI (6), 1984 81; 1997b. «Maya drawings and graffiti at Pasión del Cristo II, Campeche». En: *Mexicon*, XIX (2), págs. 23-25. 1984; Hermes, Bernard, Olko, Justyna y Zralka, Jaroslaw. «En los confines del arte. Los graffiti de Nakum (Peten, Guatemala) y su contexto arquitectónico, arqueológico e iconográfico». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 79 (2003), págs. 29-70; Haviland, William y De Laguna Haviland, Anita. «Glimpses of the Supernatural: Altered States of Consciousness and the Graffiti of Tikal, Guatemala». *Latin American Antiquity* 6(4), (1995), págs. 295-309.

[5] Orrego, Miguel y Larios, Rudy. *Reporte de las investigaciones arqueológicas en el Grupo 5E-11, Tikal*. Guatemala: Instituto de Antropología e Historia, 1983.

[6] Coulle, Pascale. *Étude des Graffiti Maya*. Memoria de Maestría inédita. París: Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1993.

[7] Euan, Gabriel; Martín, Ana M. y Asensio, Pilar. «Graffiti en el grupo de la Serie Inicial: la Estructura 5C35, Chichen Itzá, Yucatán, México». En: *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, IDAEH, Asociación Tikal, 2004, págs. 856-866; Gutiérrez, Óscar R. «La Estructura 36 de Kinal». *IV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, IDAEH, Asociación Tikal, 1992, págs. 93-108.

[8] Vidal Lorenzo, Cristina. y Gaspar Muñoz, Cosme (Eds.). *Los grafitos mayas*. Valencia: Ediciones UPV, 2009.

[9] El Proyecto arqueológico La Blanca está dirigido por Cristina Vidal Lorenzo de la Universidad de Valencia y Gaspar Muñoz Cosme de la Universidad Politécnica de Valencia. Vidal Lorenzo, C. y Muñoz Cosme, G. (Eds.). *La Blanca: arqueología y desarrollo*. Valencia: Ediciones UPV, 2005; *La Blanca: arquitectura y clasicismo*. Ediciones UPV, 2006; Muñoz Cosme, Gaspar y Vidal Lorenzo, Cristina. *La Blanca y su entorno.* Ediciones UPV, 2007.

ficha de campo, y se lleva a cabo según la metodología diseñada por el Proyecto La Blanca[10].

Una vez localizados los grafitos, se superponen hojas de acetato sobre ellos y se calcan con rotuladores de distintos calibres y colores —negro para el dibujo original, azul para las superposiciones y rojo para los defectos del muro—, tratando de imitar lo mejor posible sus características. Una vez dibujados, se insertan en los levantamientos arquitectónicos de los edificios a los que pertenecen.

Para su fotografiado se ha contado con un profesional que los ha fotografiado utilizando equipo especializado, dado que resulta imprescindible contar con un buen registro fotográfico.

Para finalizar esta primera fase, se rellena una ficha de campo para cada grafito en la que se reseñan sus datos formales y una breve descripción[11].

Concluida la primera fase, da comienzo el trabajo de laboratorio: análisis formal y selección de grafitos, escaneado de calcos y dibujos, y dibujo definitivo[12]. Una vez documentados, es hora de poner en orden todo el material: distinguir bien los motivos documentados, diferenciar las superposiciones y seleccionar los motivos y escenas más destacados, que se vuelven a dibujar individualmente. El dibujo definitivo se realiza utilizando el calco original para mantener la escala y la posición del grafito, y las fotos de alta calidad, para completar los detalles que se han perdido a simple vista. Pueden realizarse a mano alzada sobre acetato o con una tableta digital, superponiendo las diferentes capas en el programa *Photoshop*.

Los dibujos finales, una vez revisados por los directores del proyecto, se publicarán en la Base de Datos de Grafitos Mayas[13], formulada en el I Workshop Internacional de Grafitos Mayas[14] y en la que, además del dibujo definitivo y la fotografía de cada uno de ellos, se recogen los siguientes criterios para cada grafito: características físicas (material, técnica, dimensiones, posición y situación del grafito), procedencia (país, estado/departamento, sitio, conjunto, edificio, estancia, ubicación y coordenadas), proyecto, iconografía (tipo iconográfico y categoría), palabras clave, información gráfica (dibujo y fotografía) y bibliografía.

Como parte de la presente investigación y con el fin de realizar las comparaciones entre los grafitos de los distintos sitios arqueológicos, se ha diseñado una ficha informática en la que se incluyen, en la medida de lo posible, los datos de otros proyectos. En estas fichas de trabajo, además de los mencionados criterios, se incluyen otros que nos facilitarán el estudio exhaustivo y comparativo de los grafitos. En primer lugar se ha incluido una nomenclatura estandarizada independiente del número de catálogo que permite la identificación inmediata de los grafitos, así como del número de grafitos documentados en el sitio, por ejemplo: LB-6J2-4-E-2, en la que se incluye referencias al Sitio-Estructura-Cuarto-Muro-Núm. según el orden en el que se introducen en el registro informático, correlativos con los del sitio arqueológico; también se indica si el grafito se halló en un contexto abierto o cerrado. Asimismo se ha incluido un criterio relativo a la cronología, tanto del sitio como de la estructura y del grafito, siempre que nos sea posible. También se registra el número de grafitos documentados en el mismo muro y los paralelos del grafito, si los hubiese. Otro criterio que, aunque subjetivo, resulta imprescindible para una parte del estudio, es su calidad de ejecución, que varía desde representaciones muy toscas, algunas ilegibles, a elaboradísimas representaciones de una sorprendente calidad y detallismo, pasando por los ejemplos de calidad media, los más abundantes: dibujos espontáneos realizados por personas sin formación artística que, con sus representaciones simplificadas, es decir con los mínimos atributos, dada la dificultad de grabar en el estuco ya endurecido y sin posibilidad de corregirlo, representaban en sus paredes hechos, acontecimientos o elementos del entorno que los rodeaba y consideraban que debían ser representados. Naturalmente, cada registro incluye tanta documentación gráfica como nos sea posible adjuntar (dibujo, fotografía, calcos, planos del sitio, plano de la estructura, restitución digital, etc). Finalmente, para cada ejemplar se incluye una descripción exhaustiva.

En cuanto a su análisis iconográfico, a medida que avanzan las investigaciones se va conformando

[10] VIDAL LORENZO, Cristina y MUÑOZ COSME, Gaspar (Eds.). «Los grafitos de La Blanca. Metodología para su estudio y análisis iconográfico» En: *Los grafitos mayas*. Op. cit., págs. 101-102.

[11] Ibídem, pág. 103.

[12] Ibíd., págs. 103-104.

[13] Base de Datos de Grafitos Mayas (Proyecto La Blanca): www.uv.es/arsmaya.

[14] Programa del I Workshop Internacional de Grafitos prehispánicos: los grafitos mayas. http://www.uv.es/febelnu/.

una propuesta de clasificación tipológica. Para ello, se ha adaptado el método iconográfico a las particularidades del arte maya[15]. Así, los grafitos se clasifican en primer lugar entre motivos o tipos iconográficos aislados y escenas. Consideramos tipos iconográficos aislados a aquellas representaciones que aparecen solas, aun teniendo en cuenta que, probablemente, muchos de los ejemplos documentados en esta categoría formarían parte originalmente de una escena cuyo contexto se ha perdido en la actualidad. También se han incluido en esta categoría aquellas representaciones que, aunque forman parte de una escena, constituyen un motivo o tipo iconográfico que pueda ser útil para la identificación de otras representaciones. En cuanto a las escenas, se consideran como tales las composiciones integradas por más de un personaje o elemento que forman parte de un mismo ambiente y que comparten unas mismas circunstancias temporales[16].

Una vez establecida esta categoría, cada tipo iconográfico se clasifica según un subtipo determinado por sus especificidades. En muchas de ellas podemos continuar estableciendo variedades, de las que, por el momento, diferenciamos hasta dos en cada subtipo. En cuanto a las escenas, obviamente se estudian e interpretan de manera individualizada, comparándolas con tantas fuentes como nos sea posible.

3. Avance de las investigaciones: los grafitos zoomorfos

Quisiéramos advertir que los resultados que aquí se presentan forman parte de una investigación en curso; en primer lugar, se parte de los ejemplares documentados y publicados hasta el momento y no se contemplan todavía los datos relativos a los grafitos que continúan inéditos, cuyos datos se van consiguiendo poco a poco y harán variar considerablemente los que aquí se presentan; en segundo lugar, el desarrollo de la investigación irá enriqueciéndolos.

Lo que presento a continuación es una muestra que se propone ilustrar los primeros resultados obtenidos al aplicar esta metodología y sugerir su apertura a nuevas propuestas de estudio cuya realización se está iniciando. Para ello, hemos escogido presentar el estado actual del estudio de los grafitos zoomorfos.

Hasta el momento se han documentado 113 ejemplares clasificados según los criterios expuestos y que se presentan aquí de manera simplificada. Son los registrados en La Blanca y los publicados hasta el momento en los sitios de Nakum, Yaxhá, Tikal, Rio Bec, La Joyanca, Tz'ibatnah, Kinal, Payán, La Tortuga, Chicanná y Chichén Itzá.

En cuanto a los subtipos iconográficos, aunque a veces la identificación concreta de una especie sea complicada debido a la simplicidad de determinadas representaciones, ha sido posible documentar hasta el momento diecisiete subtipos zoomorfos con sus variantes, pudiendo diferenciar entre veintiuna especies distintas de animales. Para cada subtipo se ha incluido una variante denominada «indeterminados» en la que se incluyen los ejemplos que hasta el momento no han podido ser clasificados de manera más concreta.

Se han excluido de esta clasificación las divinidades y los seres sobrenaturales zoomorfos, que se incluyen en otro tipo iconográfico.

Mostramos, en este avance, un solo ejemplar de cada tipología documentada.

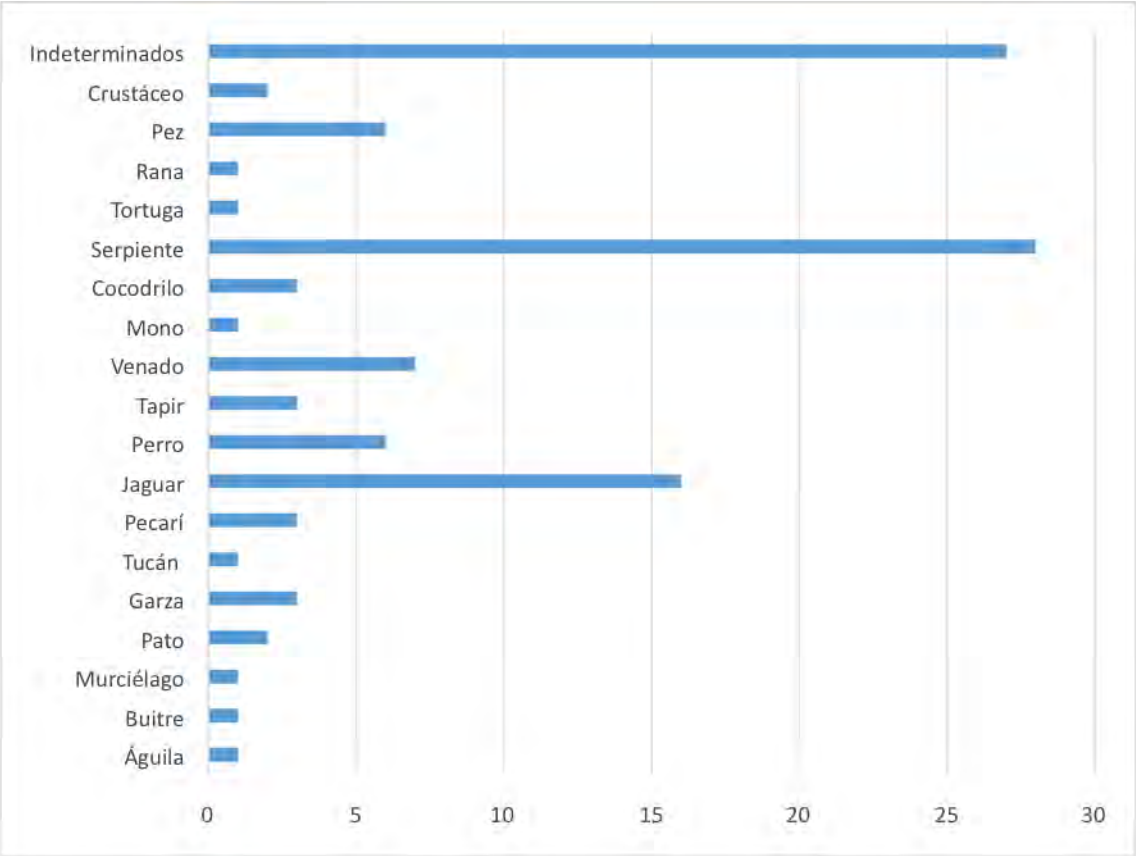
Entre las aves hemos podido identificar seis variantes distintas: águilas, buitres, murciélagos, patos, garzas, tucanes, pelícanos y gran cantidad de aves que se reconocen como tales, pero de las que no podemos precisar la especie. Todas ellas son habituales en el área maya y pertenecen al entorno inmediato de sus artífices. Contamos con representaciones de altísima calidad en las que se puede observar aves volando (Kinal), pescando (Nakum) o interactuando con humanos u otros animales (Tikal, La Blanca).

En cuanto a los reptiles, hemos podido documentar tres ejemplares de cocodrilo, un ejemplar de tortuga y veintiocho ejemplares de serpiente. Este último es el subtipo más abundante de todas las representaciones zoomorfas. Las serpientes suelen representarse en posición ondulante, como si estuvieran en movimiento. A veces con la boca abierta, mostrando su lengua bífida o sus colmillos. Se pueden identificar al menos dos especies diferentes de

[15] Horcajada Campos, Patricia. «Las figurillas cerámicas mayas: propuestas metodológicas para su clasificación y estudio». En: *XXIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología (versión digital), 2011, págs. 879-888; Vidal Lorenzo, Cristina y Muñoz Cosme, Gaspar (Eds.). *Los grafitos mayas*. Op. cit., págs. 106-109.

[16] Vidal Lorenzo, Cristina y Muñoz Cosme, Gaspar (Eds.). *Los grafitos mayas*. Op. cit., págs. 106-109.

Tabla 1. Clasificación de los ejemplares documentados según su tipología.



1.—Aves. Águila: Akabdzid, Chichén Itzá, tomado de Martín Díaz, Ana M. y Schmidt, Peter J. «Grafitos en Chichén Itzá. Un caso concreto del norte de Yucatán». En: Vidal Lorenzo, Cristina y Muñoz Cosme, Gaspar (Eds.). *Los grafitos mayas*. Valencia: Ediciones UPV, 2009:84; Buitre: Nakum, tomado de Hermes, Bernard, Olko, Justyna y Zralka, Jaroslaw. «En los confines del arte. Los graffiti de Nakum (Peten, Guatemala) y su contexto arquitectónico, arqueológico e iconográfico». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 79 (2003), pág. 55; Murciélago: Íbidem, pág. 55; Pato: Rio Bec, tomado de Patrois, Julie y Nondédéo, Philipe. «Los grafitos mayas prehispánicos en la microrregión de Rio Bec, Campeche, México». En: Vidal Lorenzo, Cristina y Muñoz Cosme, Gaspar (Eds.). *Los grafitos mayas*. Op. cit., pág. 49; Tucán: Tikal, tomado de Trik, Helen y Kampen, Michael E. *The Graffiti of Tikal*. Tikal Report 31, Filadelfia: The University Museum, University of Pennsylvania, 1983, pág. 76e.

2.—Reptiles. Cocodrilo: La Blanca, dibujo de la autora; Serpiente: Rio Bec, tomada de PATROIS, Julie y NONDÉDÉO, Philipe. «Los grafitos mayas prehispánicos en la microrregión de Río Bec, Campeche, México». En: VIDAL LORENZO, Cristina y MUÑOZ COSME, Gaspar (Eds.). *Los grafitos mayas*. Op. cit., pág. 49; Tortuga: Nakum, tomada de HERMES, Bernard, OLKO, Justyna y ZRALKA, Jaroslaw. «En los confines del arte. Los graffiti de Nakum (Peten, Guatemala) y su contexto arquitectónico, arqueológico e iconográfico». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 79 (2003), pág. 55.

serpientes pero son muchas más las representadas; a veces las escamas están marcadas con líneas perpendiculares que recorren su cuerpo, otras veces están decoradas con grandes manchas e incluso a veces se puede reconocer el cascabel del final de la cola que caracteriza a esta especie en concreto. También se localizan ejemplares de diseño sencillo y sin apenas decoración.

Por el contrario, en el caso de los peces, al tratarse de formas muy simplificadas, no ha sido posible identificar ninguna especie en concreto entre los seis ejemplares documentados.

En la categoría de anfibios, tan sólo contamos con un ejemplar de rana, documentado en La Blanca. Es de una gran calidad artística y está realizada con gran detalle.

Entre los invertebrados se ha podido diferenciar dos tipos: los crustáceos (Rio Bec, La Tortuga), que parecen langostas y los arácnidos (Tikal), de los que se ha documentado un escorpión. Resulta complicado concretar la especie de los crustáceos, pero se identifica claramente el arácnido como un escorpión.

Por último, en la variante de «indeterminados» se incluyen todas las representaciones zoomorfas que no se han podido adscribir a ninguno de los subtipos anteriores debido al mal estado del grafito o bien porque no se ha podido identificar el animal representado.

En cuanto a los mamíferos, además de la variante de «no identificados», hemos podido documentar perros, jabalíes, monos, tapires, venados y jaguares.

Los jaguares son fácilmente reconocibles en los grafitos por sus características manchas. Es un animal muy destacado en la mitología, la religión y el arte maya. Constituyen la categoría más abundante entre los mamíferos y la segunda variante de la que más ejemplos se han documentado de todos los zoomorfos.

Los perros se representan de manera sencilla; muchas veces con correa, acompañando a humanos o incluso formando parte de escenas de caza. Habituales en el entorno humano, seguramente eran utilizados para la caza, la compañía o la protección de los hogares.

Se han localizado también tres ejemplos de pecaríes (coches de monte), mamíferos silvestres de características similares a los jabalíes y algunos tapires. Estos animales, parientes lejanos de los caballos y los rinocerontes, y que suelen medir unos dos metros de longitud y aproximadamente uno de altura y pesan entre 200 y 300 kilos, se encuentran actualmente en peligro de extinción. Sin embargo era frecuente encontrarlos por las selvas mesoamericanas en época maya. También se los denomina dantas y su característica principal es un hocico alargado en forma de pequeña trompa. Es este atributo, precisamente, el

que permite diferenciarlos de manera clara de otras representaciones de mamíferos.

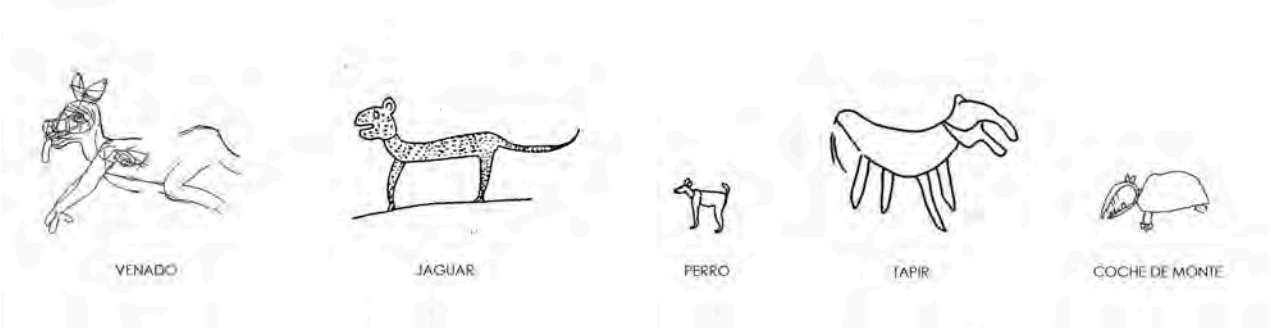
Hemos conseguido documentar asimismo siete ejemplares de venados procedentes de los sitios de La Blanca, Rio Bec Nakum y Tikal. El venado era un animal muy destacado en la cultura maya, en la que no sólo era apreciado por su piel y por su carne, sino que también jugaba un papel destacado en su mitología.

El caso del venado nos servirá como ejemplo para mostrar cómo queremos continuar con la investigación planteada.

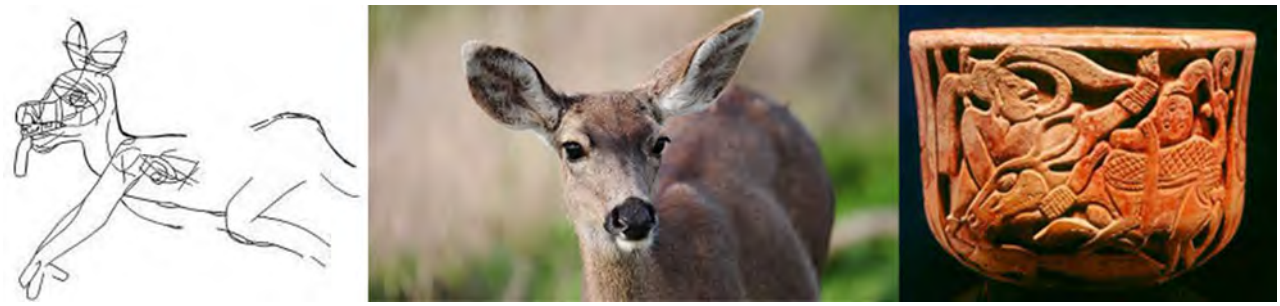
Una vez registrados los ejemplares, procedemos a comparar nuestras representaciones con otras formas artísticas como las cerámicas o los códices. Esta comparación permite identificar más ejemplares, al tiempo que va configurando los atributos que definen al subtipo iconográfico.

En el caso de los venados, observamos que, tanto en los grafitos como en las cerámicas y los códices, suelen representarse con la cabeza alargada, grandes orejas, cola larga y vertical, en posición de huida y dientes pequeños. En algunas ocasiones también portan su característica cornamenta. Esta relación

3.—Peces: Nakum, tomada de HERMES, Bernard, OLKO, Justyna y ZRALKA, Jaroslaw. «En los confines del arte. Los graffiti de Nakum (Peten, Guatemala) y su contexto arquitectónico, arqueológico e iconográfico». Op. cit., págs. 54-55; Crustáceo: Rio Bec, tomada de PATROIS, Julie y NONDÉDÉO, Philipe. «Los grafitos mayas prehispánicos en la microrregión de Rio Bec, Campeche, México». En: VIDAL LORENZO, Cristina y MUÑOZ COSME, Gaspar (Eds.). *Los grafitos mayas*. Op. cit., pág. 49; Arácnido: Tikal, tomado de TRIK, Helen y Kampen, MICHAEL E. *The Graffiti of Tikal*. Tikal Report 31, Filadelfia: The University Museum, University of Pennsylvania, 1983, pág. 101a.



4.—Mamíferos. Venado: La Blanca, tomado de la Base de Datos de Grafitos Mayas. www.uv.es/arsmaya; Jaguar: Tikal, tomado de de TRIK, Helen y KAMPEN, Michael E. *The Graffiti of Tikal*. Tikal Report 31, Filadelfia: The University Museum, University of Pennsylvania, 1983, pág. 66d; Perro: Íbidem, pág. 57h; Tapir: Íbid., pág. 31b; Coche de monte: Rio Bec, tomado de PATROIS, Julie y NONDÉDÉO, Philipe. «Los grafitos mayas prehispánicos en la microrregión de Rio Bec, Campeche, México». En: VIDAL LORENZO, Cristina y MUÑOZ COSME, Gaspar (Eds.). *Los grafitos mayas*. Op. cit., pág. 49.



5.—Comparación del grafito del venado con fotografías y otras formas artísticas (Grafito tomado de la Base de Datos de Grafitos mayas, fotografía tomada de mexico.cnn.com y vasija (K196), tomada de www.mayabase.com).

de atributos hará que podamos reconocer nuevos ejemplares con mayor facilidad.

Por otro lado, también los cotejamos con fotografías de los venados que son más habituales en esta área. La observación minuciosa de los grafitos y su comparación con las fotografías nos va permitiendo, sobre todo en los casos en los que están representados con mayor detalle, definir incluso la especie a la que pertenecen estos animales. La conclusión provisional es que los venados representados en estos grafitos pertenecen a una de estas dos especies *Odocoileus virginianus* o cola blanca y *mazama americana* o temazate.

Cabe resaltar el hecho de que de los siete ejemplares registrados, cinco se representen siendo cazados o ya muertos; dos de ellos se representan con la lengua fuera y cuatro están atravesados por lanzas. Muy probablemente formaban parte de escenas que han perdido parte de su contexto.

4. Conclusiones

Aunque los resultados son preliminares, la pequeña muestra presentada nos permite certificar la validez del método. Apenas la observación de un tipo iconográfico nos permite concluir que los mayas grabaron en sus muros aquello que los rodeaba y que formaba parte de su entorno inmediato o de su religión. En el caso del zoomorfo, las representaciones más abundantes son las de los animales que los mayas veían a diario y que, a su vez, formaban parte de su mitología. Esta categoría está seguida por la de los animales que son cazados por su carne y los animales domésticos o de compañía.

¿De qué nos sirve el estudio de un tipo aislado que carece de contexto? En el caso del zoomorfo nos permite acercarnos a las especies animales más habituales que había en el área maya en ese momento y a factores de la vida de sus artífices como su dieta, costumbres, técnicas de caza, etc. En resumen, nos permite completar el panorama de la vida cotidiana de los mayas con unas representaciones que no podemos encontrar en otras expresiones del arte.

Agradecimientos

La autora agradece expresamente el apoyo del Ministerio de Economía y Competitividad, a través de la financiación de los Proyectos de Investigación coordinados con número de referencia BIA2011-28311-C02-01 y 02, así como el patrocinio del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de España, a través de la financiación obtenida por el Proyecto arqueológico La Blanca y su entorno dentro del programa de ayudas para Proyectos Arqueológicos en el Exterior, a la Fundación Príncipe Klaus de Holanda, y al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, que han contribuido de forma determinante a hacer posible la presente investigación.

Volver al sumario

El ingeniero Tomás O'Daly en Puerto Rico

Nuria Hinarejos Martín
Universidad Complutense de Madrid. España

1. El ejército español a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII

La derrota del rey Jacobo II en 1690 y su deposición como cabeza del Reino Unido, modificó sustancialmente la situación de la población católica irlandesa: el empobrecimiento de gran parte de la isla y la pérdida de la mayoría de los derechos civiles, fueron los motivos principales, por los que más de doscientos mil irlandeses abandonaron su tierra natal y se dirigieron a países como Francia o España, con el objetivo de conseguir un futuro mejor[1]. Estos irlandeses eligieron dichos destinos, como consecuencia de su afinidad religiosa, ya que todos ellos eran católicos. Siguiendo un proceso similar al de siglos anteriores, con posterioridad a esta fecha llegaron a España un gran número de nobles irlandeses que entraron a formar parte del ejército y trabajaron al servicio de la monarquía española. Durante el reinado de Felipe V se crearon veintitrés tercios irlandeses y se fundaron tres regimientos de Infantería irlandeses conocidos como Hibernia, Ultonia e Irlanda, participaron en numerosos conflictos bélicos y entre sus hombres, destacaron algunos de los ingenieros militares enviados a trabajar más tarde a las colonias de Ultramar.

Algunos de los autores que mencionan la labor de estos irlandeses que trabajaron al servicio de la corona española, hacen referencia a la lealtad mostrada hacia el monarca, por lo que consiguieron cierto reconocimiento social, un buen sueldo y algunos de ellos incluso la oficialidad[2]. Entre 1700 y 1850 más de un centenar de irlandeses, formaron parte de las órdenes militares de Alcántara, Carlos III o Calatrava[3], a través de las cuales consiguieron ciertas mejoras económicas y sociales, ya que formar parte de una de ellas, implicaba ser reconocido como noble y promovido con un ascenso en su carrera militar.

Con la llegada a España de los Borbones, el marqués de Bédmar[4] —Secretario del Despacho de Guerra durante el reinado de Felipe V— planteó la necesidad de crear un cuerpo de ingenieros militares españoles[5]. El ingeniero general de los Países Bajos, Jorge Próspero de Verboom, —discípulo de Sebas-

[1] Coig O´Donell Durán, Luis. «Militares y unidades irlandesas en España». *Revista de Historia Militar* (Madrid), 60 (1986), págs. 11-48.

[2] Borreguero Beltrán, Cristina. «Soldados irlandeses en el ejército español del siglo XVIII». En: VV.AA. *La emigración irlandesa en el siglo XVIII.* Málaga: Universidad de Málaga, 2000, págs. 101-125.

[3] López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis. «Irlandeses al servicio del rey de España en el siglo XVIII. Caballeros de Hábito». En VV.AA, *La emigración irlandesa…* Op. cit., pág. 157-182.

[4] Gutiérrez, Ramón. «La organización de los cuerpos de ingenieros de la Corona y su acción en las obras públicas americanas». En: *Puertos y Fortificaciones en América y Filipinas*. Madrid: Servicio de publicaciones MOPU, 1984, págs. 41-77; Capel, Horacio et alii. *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares del siglo XVIII.* Barcelona: Editorial Serbal, 1988, pág. 19.

[5] Martínez Martínez, Carmen. «Los problemas militares en la segunda mitad del siglo XVIII». En: VV.AA. *Historia General de España y América*. Madrid: Rialp, 1985, págs. 78-108.

tián Fernández de Medrano, director de la Real Academia Militar de Bruselas—, fundó el Real Cuerpo de Ingenieros Militares, el 17 de abril de 1711[6]. Tras la creación del cuerpo, surgió la necesidad de fundar centros especializados para la formación de los ingenieros, por lo que 1720 se creó la Academia de Matemáticas de Barcelona[7], que se convirtió en el centro de enseñanza más importante del país. También se crearon otras academias en Orán en 1732 y en Ceuta en 1739, aunque ambas fueron cerradas y trasladadas a Zamora y Cádiz el 15 febrero de 1790[8].

2. Tomás O´Daly

Nacido en el condado de Guativay[9] (Irlanda), este ingeniero trabajó al servicio de la corona española en la segunda mitad siglo XVIII. Los autores que se ocuparon de sus trabajos como ingeniero en San Juan de Puerto Rico desconocen la fecha de su nacimiento. Sin embargo, su Hoja de Servicios Militares[10] fechada en 1777, muestra que en ese momento tenía cuarenta y siete años, por lo que debió de nacer en torno a 1730. Esta fuente es fundamental para conocer información detallada sobre su formación, capacidades para el cuerpo o las obras en las que trabajó durante su carrera profesional y aporta una serie de importantes datos hasta hoy inéditos: O´Daly formó parte del regimiento Ultonia, participó en la defensa de la plaza de Génova, en 1748, y se formó en la Academia de Matemáticas de Barcelona. Su formación en dicha academia es fundamental, puesto que fue uno de los principales centros de enseñanza militar del país durante este siglo. El sistema de estudio planteado en esta academia, fue el mismo que el implantado en la Academia de Bruselas[11], basado en una formación de cuatro años durante un periodo lectivo de nueve meses[12], un máximo de cuarenta alumnos: dieciocho oficiales, dieciocho cadetes y cuatro caballeros, con edades comprendidas entre los quince y los treinta años. El primer curso estaba basado en el estudio de Aritmética, Geometría, Trigonometría y Topografía; el segundo curso trataba sobre Artillería, Fortificación, Ataque y defensa de plazas y Táctica; aquellos que querían convertirse en artilleros o ingenieros militares, debían realizar un tercer curso basado en el estudio de Mecánica y máquinas, Hidráulica, Construcción, Perspectiva, Gnomónica, Formación y uso de cartas geográficas; y por último un año de prácticas, elaborando proyectos para edificios civiles y militares, y ejercitando el estudio del dibujo, fundamental para convertirse en ingenieros militares, puesto que los planos debían ser realizados con una perfecta delineación y buena aplicación de color y de perspectiva. Tras finalizar su formación, debían pasar un examen ante la Junta de Ingenieros en Madrid[13] y una vez aprobado, podían formar parte del Real Cuerpo de Ingenieros Militares o de Artillería.

En su Hoja de Servicios mencionada anteriormente, consta que O´Daly procedía de una familia noble irlandesa, ya que aparece mencionado como «hombre ilustre», habitual en este tipo de documentos. Es un documento fundamental para conocer el progreso de su carrera militar: el 9 de agosto de 1744 ocupó el cargo de alférez, aclarando las dudas de la mayoría de autores que hacen referencia a este ingeniero, que desconocen la fecha en la que entró a formar parte del ejército español[14]. Por el referido documento, sabemos que fue ascendido a teniente el 14 de marzo de 1747, lo que muestra que algunos ingenieros tuvieron cierta formación práctica antes de recibir una formación teórica. El 4 de julio de 1751 se convirtió en ingeniero extraordinario, el 12 de septiembre de 1756 ascendió a ingeniero ordinario y el 1 de octubre de ese mismo año, se convirtió en capitán. El 10 de febrero de 1761 obtuvo el gra-

[6] Gutiérrez, Ramón y Esteras, Cristina. *Arquitectura y Fortificación de la Ilustración a la Independencia americana*. Madrid: Tuero, 1993, pág. 67.

[7] Carrillo y Albornoz y Galbeño, Juan y Sequera Martínez, Luis de. *Historia del arma de ingenieros*. Madrid: Los autores, 1997, pág. 253.

[8] Gutiérrez, Ramón y Esteras, Cristina. *Arquitectura y Fortificación…*Op. cit., pág. 74.

[9] *Noticias de Santo Domingo, Puerto Rico, Caracas, Maracaibo y otros puntos de Venezuela. Años 1772 a 1793.* Archivo General Militar de Madrid, Colección General de Documentos sobre Puerto Rico, Núm. 6383, Sig: 2-3-7-4.Carpeta 4.

[10] *Hoja de servicios de Tomas O´Daly*. Archivo General de Simancas, Sección de Guerra, leg. 3793, Carpeta 2, folio 45.

[11] Capel, Horacio et alii. *De Palas a Minerva…*Op. cit., pág.104.

[12] Gutiérrez, Ramón y Esteras, Cristina. *Arquitectura y Fortificación…* Op. cit., pág. 72.

[13] Carrillo y Albornoz y Galbeño, Juan y de Sequera Martínez, Luis. *Historia del arma…*Op. cit., pág. 257.

[14] Vidal, Teodoro. *Cuatro Campeches de regreso a Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Alba, 2011, pág. 17.

do de teniente coronel e ingeniero segundo y el 10 de mayo de 1773 fue ascendido a coronel. Muchos autores se refieren a O´Daly con el cargo de ingeniero jefe durante su estancia en la isla, sin embargo, en este documento no consta que llegara a ocupar dicho cargo, aunque es posible que fuese nombrado como tal antes de su fallecimiento en 1781, año en que, según Juan Manuel Zapatero[15], O´Daly realizó testamento.

El documento encontrado en el Archivo General de Simancas, aporta información sobre su buen estado de salud, talento, buena formación práctica y teórica, gran puntualidad, valor, buenas costumbres y una «regular» aptitud para el cuerpo, aunque desconocemos en que está basado este último dato, puede explicar que no fuera nombrado ingeniero jefe. Aunque sin duda, una de las aportaciones de mayor importancia del documento, es que O´Daly participó en varias obras de ingeniería realizadas en España, lo cual ha sido poco mencionado hasta el momento por los autores que abordaron el tema, a excepción de Vidal de la Madrid Álvarez, quien hizo alusión a algunas construcciones en las que participó: construcción del arsenal de la ciudad de Ferrol; levantó el cuartel de San Francisco en Oviedo[16], con el fin de alojar al Regimiento Provincial de Milicias; en 1752 reconoció los puertos de montaña de Asturias y trazó la carretera de Castilla; un año después participó en la construcción de los muelles de Gijón; y desde allí, fue enviado a la isla de Puerto Rico.

En el Archivo General Militar de Segovia, se conserva otro documento sobre Tomás O´Daly, desconocido hasta la fecha. Se trata de su expediente matrimonial, datado en 1771[17], mediante el cual, el ingeniero irlandés solicitó permiso al monarca Carlos III para contraer matrimonio con María Gertrudis de la Puente, hija del capitán del Regimiento de Infantería de Toledo. Este documento lleva adjunto la partida bautismal de la joven y el permiso de sus padres, como era habitual entonces.

3. Presencia de O´Daly en Puerto Rico

Algunos de los ingenieros formados en las Academias Militares españolas, fueron enviados a las colonias de Ultramar con el fin de realizar informes y planos que mostraran el estado en el que se encontraban el sistema de defensas de estos territorios y realizar las correspondientes propuestas de mejora y reforma, sobre todo después de la toma de La Habana por los ingleses (1762), cuya devolución costó a la corona española la cesión de la Florida. La mayoría de los técnicos enviados a trabajar al continente americano fueron españoles, aunque también destacó la presencia de algunos irlandeses como Alejandro O´Reilly y Tomás O´Daly.

Una de las colonias españolas más importantes de Ultramar, fue la isla de Puerto Rico, debido a su situación estratégica en el Caribe. Forma parte del archipiélago de las Antillas, formado por un gran número de islas, de diferentes características y valor estratégico[18]. La isla de San Juan Bautista de Puerto Rico conocida por los indios como Boriquen, fue descubierta el 6 de noviembre de 1493 por el almirante Cristóbal Colón, aunque no fue colonizada hasta la llegada de Juan Ponce de León en 1508[19]. A partir de este momento, Puerto Rico se convirtió en una posesión española de gran valor estratégico por ser escala en la carrera de Indias, por lo que tuvo que hacer frente a numerosos ataques enemigos protagonizados por los indios caribes, piratas, contrabandistas y potencias como Francia, Holanda e Inglaterra, que veían en ella una fuente importante de ingresos. Por tanto, la corona española tuvo la necesidad de construir en San Juan, capital de la isla, un comple-

[15] Zapatero, Juan Manuel. *La guerra del Caribe en el siglo XVIII*, Madrid: Servicio Histórico Militar y Museo del Ejército, 1990, pág. 345.

[16] Madrid Alvárez, Vidal de la. «Aportaciones documentales para el estudio del cuartel de Milicias de Oviedo». *Revista Liño* (Oviedo), 10 (1991), págs. 113-124.

[17] *Expediente Matrimonial de O´Daly*. Archivo General Militar de Segovia. Sección 1ª, sig. 1º/0-97.

[19] Capel, Horacio, et alii. *De Palas a Minerva…* Op. cit., pág. 317.

[18] Córdova, Pedro Tomás. *Memorias gráficas, históricas, económicas y estadísticas de la isla de Puerto Rico*. Puerto Rico: Oficina del gobierno, t. I, 1831, págs. 1-3; Herrera y Tordesillas, Antonio. *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas i tierra firme de la mar océano escrita por…* Madrid: Imprenta Real de Nicolás Rodríguez Franco, 1726, pág. 10.

[19] Abbad y Lasierra, Iñigo y Acosta y Calbo, José Julián. *Historia geográfica, civil y política de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico. Puerto Rico*: Imprenta de Acosta, 1866 (1ª edición 1788), págs. 1-2; Zapatero, Juan Manuel. «La plaza fortificada de San Juan de Puerto Rico». *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, (San Juan), 32 (1996), págs. 60-64.

jo sistema defensivo con el fin de protegerla isla de posibles ataques ofensivos.

Las primeras defensas de la isla[20], fueron construidas en el siglo XVI durante el reinado de Felipe II, periodo en el que se construyó una casa-fuerte, la fortaleza de Santa Catalina, el castillo de San Felipe del Morro y el fuerte de San Jerónimo. Estas construcciones fueron reformadas durante el siglo XVII, ya que, hacia 1680, con la evolución de la artillería[21], estas defensas quedaran obsoletas y fue necesario reforzarlas durante la primera mitad del siglo XVIII. Tras la toma de La Habana por las tropas británicas en 1762, la corona española vio la necesidad de reforzar todas las defensas de los territorios de Ultramar. En el caso de San Juan de Puerto Rico, el momento de mayor extensión del proceso de ampliación y reforma del sistema defensivo se desarrolló entre l769 y 1785[22] con la presencia en la ciudad de ingenieros como Tomás O´Daly, Juan Francisco Mestre y Felipe Ramírez.

En abril de 1765 llegó a Puerto Rico, el mariscal de campo Alejandro O´Reilly, siguiendo las órdenes del monarca Carlos III. O´Reilly formó parte del Regimiento de Infantería de Hibernia[23] y participó en numerosos conflictos bélicos, consiguiendo con su participación varios ascensos militares. Viajó a la isla a bordo de la fragata El Águila[24], con el objetivo de informar del estado en el que se encontraban las defensas de la ciudad, realizó un informe detallado sobre la situación económica y social en la que se encontraba, planteó ciertas mejoras económicas y la necesidad de crear Milicias Disciplinadas al igual que hizo anteriormente en La Habana, ya que a su llegada a San Juan, O´Reilly fue consciente de que no contaba con tropas formadas para su defensa efectiva en caso de ataque. O´Reilly centró su atención en la necesidad de mejorar su sistema defensivo, ya que algunas construcciones comenzadas a construir durante los siglos precedentes, estaban todavía sin terminar y otras se encontraban en estado ruinoso. Esto le llevó elaborar un nuevo plan de defensas durante los dos meses que permaneció en San Juan. Dividió la isla en sectores que fue analizando de manera detallada y propuso la construcción de un camino cubierto en el sector norte —situado entre el castillo del Morro y el castillo de San Cristóbal—, ya que este espacio sólo contaba con el bastión de La Perla para su defensa. Sin embargo, no consideró necesario realizar ninguna obra ni reparación en los sectores oeste y sur, puesto que ya contaban con numerosas obras defensivas. Este proyecto mostró especial interés en la necesidad de reforzar el sector este conocido como frente de tierra —situado entre el baluarte de Santiago y el castillo de San Cristóbal—, debido a las características orográficas del terreno, por lo que O´Reilly planteó la construcción de nuevas obras sobre construcciones primitivas, labor calificada por algunos autores como un gran error.

La mayoría de los expertos que han abordado el tema, consideran que O´Daly llegó a la isla junto a Alejandro O´Reilly con el objetivo de trabajar en el proyecto defensivo de San Juan. Sin embargo, existe una licencia real conservada en el Archivo General de Indias, fechada en 1761[25], que muestra que O´Daly recibió permiso del monarca para viajar a la isla cuatro años antes de la llegada de O´Reilly y además muestra que debía viajar junto a dos criados, como solía ser habitual en estos momentos[26]. Mediante este documento, conocemos el nombre de los dos criados asturianos que acompañaron a O´Daly durante su viaje, uno de ellos fue Pedro Uría Flores, de 27 años, natural de Seroiro, perteneciente a una familia católica, del que se detallan incluso algunos de sus rasgos físicos, como su estatura o su color de pelo y ojos. El segundo acompañante, fue José Iglesia, de 17 años, nacido en Gijón y procedente también de una familia católica y del que, al igual que en caso anterior, figura una breve descripción física del mismo.

[20] Fernández Méndez, Eugenio. *Crónicas de Puerto Rico. Desde la conquista hasta nuestros días (1493-1955)*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1973 (1ª edición 1957), pág. 63.

[21] Marchena Fernández, Juan. *Ejército y milicias en el mundo colonial americano*. Madrid: Mapfre, 1992, pág. 57.

[22] Martínez Martínez, Carmen. «Los problemas militares en la segunda mitad del siglo XVIII». En: VV.AA. *Historia General de España y América*, vol. XI-2. Madrid: Rialp, 1985, pág. 86.

[23] De la Pezuela, Jacobo. *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la isla de Cuba*, Madrid: Establecimiento de Méllado, t. IV, 1866, pág. 164.

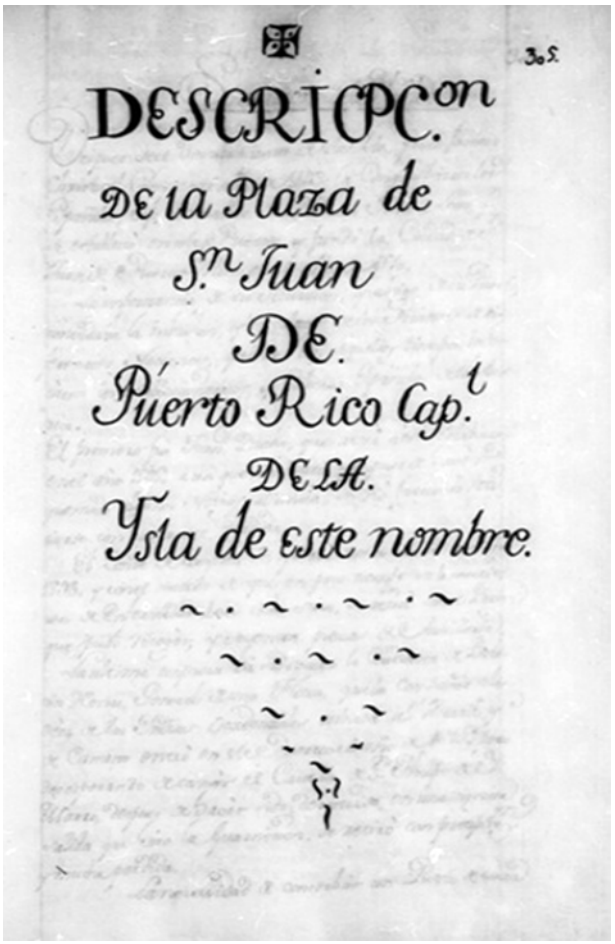
[24] Brau, Salvador. *Historia de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Porta Coelli, 1971, pág. 158.

[25] *Licencia real otorgada a O´Daly para viajar a Puerto Rico.* Archivo General de Indias, Sección de Contratación, sig. 5505,N.1,R.32. Hasta la fecha no se había mencionado este documento, importante para datar la llegada a la isla de O´Daly.

[26] Camara Muñoz, Alicia, *Fortificaciones y ciudad en los reinos de Felipe II,* Madrid: Editorial Nerea, 1998, pág. 115.

1.—Castillo de San Felipe del Morro. San Juan. Puerto Rico.

2.—Castillo de San Cristóbal. San Juan. Puerto Rico.



3.— Tomás O´Daly. Descripción de la plaza de San Juan de Puerto Rico capital de la Isla de este nombre. 1782.

Se conserva, además, una relación de la isla fechada en 1763 firmada por O´Daly, conservada en la biblioteca del Palacio Real de Madrid[27], que no ha sido utilizada hasta el momento y ofrece una importante información. Se trata de una fuente documental que certifica la presencia del ingeniero en San Juan de Puerto Rico antes de 1765. Tras realizar un reconocimiento de la isla en febrero de 1762, O´Daly elaboró esta descripción donde nos refiere su descubrimiento por Colón en 1493, los numerosos ataques enemigos que sufrió y analiza todas las defensas construidas hasta el momento, las reparaciones realizadas en ellas, el estado en el que se encontraban y la dotación de artillería con la que contaban. Este documento es imprescindible para conocer las defensas de la isla, pero sobre todo para conocer información muy detallada sobre una obra concreta, conocida como el fuerte de la Perla, una obra defensiva construida en el sector norte y que sólo ha sido mencionada de pasada en alguna de las obras que trataron sobre el tema. El texto de O´Daly contiene una descripción muy detallada de la misma e incluso las piezas de artillería de que dispuso, por lo que es posible pensar, que ninguno de los expertos que analizaron las defensas de la isla, conocieron la existencia de este documento. Además, la importancia de esta relación está fundamentada en la propuesta del irlandés en la que muestra la necesidad de construir nuevas obras defensivas, así como reformar varias de las existentes. O´Daly centró su atención en el sector sur de la isla, debido a que contaba con un fondo poco profundo que dificultaba la llegada de los buques de guerra, debido a que las abundantes lluvias de la isla, habían acumulado numerosos materiales en este punto. Sin embargo, en el proyecto de O´Reilly realizado dos años después, se consideró que este sector se encontraba en perfecto estado y que no era necesario realizar ninguna modificación en él. Por lo que las mejoras propuestas por O´Daly, se ha de constatar que fueron finalmente llevadas a cabo a finales del siglo XVIII, por su sucesor el ingeniero Juan Francisco Mestre.

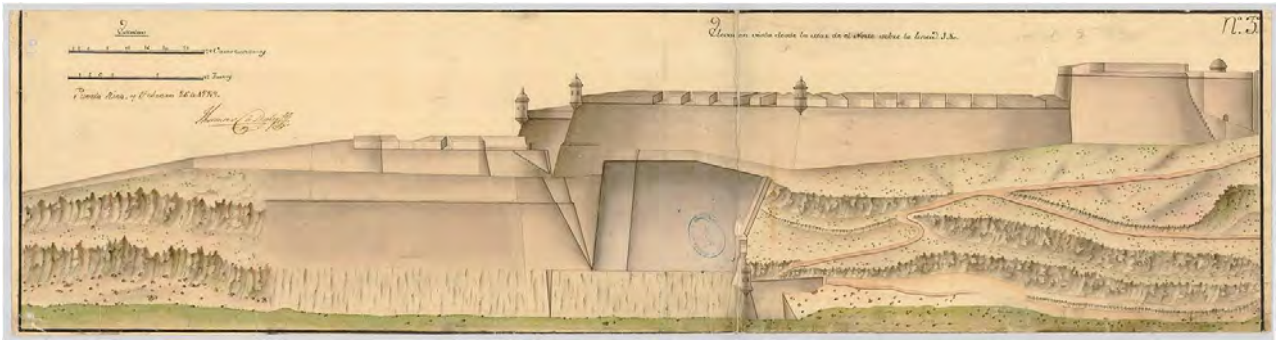
Según este documento, podemos considerar que trabajó en las defensas de San Juan de Puerto Rico entre 1762 y 1781, año en el que según Juan Manuel Zapatero[28], O´Dally falleció. Este ingeniero realizó numerosos planos que acompañaron al plan de defensas diseñado por Alejandro O´Reilly, junto al plano realizado por el teniente de navío Manuel Miguel de León[29]. Este proyecto fue enviado a la Real Junta de Fortificaciones, que aprobó la realización del mismo en septiembre de 1765[30].Todos

[27] *Descripción de la plaza de San Juan de Puerto Rico capital de la Isla de este nombre,* Biblioteca del Palacio Real de Madrid, sig. II/2819.

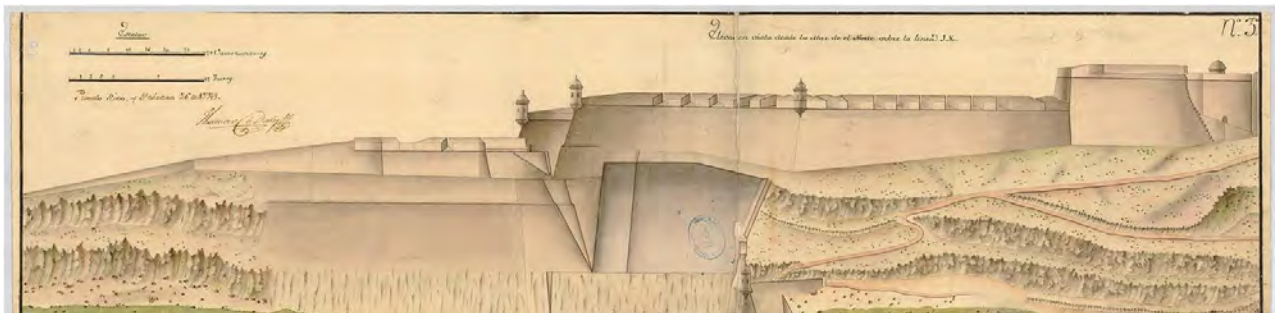
[28] ZAPATERO, Juan Manuel. *La guerra del Caribe…*Op. cit., pág. 345.

[29] *Reflexiones que propone, para ser examinados, el Ingeniero Segundo Felipe Ramírez sobre las obras de fortificación de la plaza de San Juan de Puerto Rico, y acompaña con planos, perfiles y cálculos*. Archivo General Militar de Madrid. Colección General de Documentos sobre Puerto Rico, sig. 4-1-7-4.

[30] ZAPATERO, Juan Manuel. «El periodo de esplendor en las fortificaciones de San Juan de Puerto Rico». *Índice Cultura Español*, (Madrid), 1 (1959), págs. 24-47.



4.— Tomás O'Daly. Elevación vista desde la mar de El Norte sobre la línea J.K. 1773. Archivo General Militar de Madrid. Cartoteca. Sig. PRI 2/3.



5.— Tomás O´Daly. Perfiles de la Plaza de Armas de la Trinidad que pasan sobre las líneas. 1773. Archivo General Militar de Madrid. Cartoteca. Sig. PRI 2/8.

los planos que acompañaron a dicho proyecto, se encuentran actualmente conservados en el Archivo General Militar de Madrid. Sólo dos los planos realizados por O´Daly han sido publicados por varios autores, especialmente por Juan Manuel Zapatero, quien ocupó el cargo de Jefe de la Sección de Ultramar de dicho archivo entre 1950 y 1970, labor que le permitió conocer en buena medida la documentación conservada. Sin embargo, al intentar analizar de manera más detallada la aportación de este ingeniero irlandés, se ha podido localizar numerosos planos inéditos conservados en diversos archivos[31] y su correspondiente documentación, entre los que se debe destacar los perfiles o alzados de los castillos de San Felipe del Morro y de San Cristóbal, documentos gráficos fundamentales para conocer las características y estado de sus fábricas y las propuestas de reforma de los mismos.

La labor más importante de Tomás O´Daly en San Juan, no sólo fue su trabajo como ingeniero tracista, sino que también fue el encargado de construir el proyecto defensivo creado por O´Reilly, en el que hizo numerosas modificaciones, alterando las pautas marcadas por su superior, con el fin de mejorar el sistema defensivo previsto. En 1771 construyó nuevas cortinas[32] en el sector comprendido entre el castillo del Morro y la

[31] *Elevación vista desde la mar de El Norte sobre la línea J.K*, Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, sig. PRI 2/3; *Perfiles de la Plaza de Armas de la Trinidad que pasan sobre las líneas*, Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, sig. PRI 2/8; *Plano de las nuevas obras del Frente de Tierra de la Plaza de San Juan de Puerto Rico: según el Proyecto aprobado por S.M. en el año 1765*, Centro Geográfico del Ejército de Madrid, Cartoteca, sig. Ar.J--T.a-C.2ª-69.

[32] ZAPATERO, Juan Manuel. *La guerra del Caribe*…Op. cit., pág. 353.

fortaleza de Santa Catalina y prestó especial atención al sector sur de la isla, que desde 1762 había considerado que se encontraba en mal estado, tal como muestra la relación a la que hemos hecho referencia. Pero, sin duda, su aportación definitiva al sistema defensivo de San Juan fueron las nuevas fábricas construidas entre 1766 y 1773 en el sector este de la isla[33]. Durante un periodo de siete años, mejoró la defensa de los revellines del castillo de San Cristóbal, aumentó sus fuegos, construyó bóvedas a prueba de bombas y creó un sistema de galerías subterráneas que tenían como finalidad, permitir a las tropas abandonar sus posiciones sin ofrecer blanco al enemigo. Además, proyectó la construcción otras nuevas obras, como el revellín del Príncipe, cuya finalidad era reforzar la defensa de la puerta de Santiago. Una vez finalizadas las obras de este sector de San Juan en 1773, O´Daly centró su atención en mejorar el sistema defensivo del sector norte de la ciudad, para el que proyectó nuevas obras entre las que destacan los fuertes de Santa Teresa, de la Princesa y el del Abanico, cuyas fábricas se convirtieron en uno de los mejores ejemplos de arquitectura abaluartada del Caribe. A su fallecimiento, estos proyectos fueron continuados por su sucesor en el cargo, Juan Francisco Mestre, quien se encargó de terminarlas.

Además de las obras mencionadas, se han localizado otros planos inéditos firmados por O´Daly donde se representan varias obras en relación con la defensa: uno de ellos es la planta y perfiles de un almacén de pólvora y un cuerpo de guardia[34], que va acompañado de una explicación muy detallada. A pesar del interés tipológico del modelo, no se ha podido localizar hasta el momento ningún documento en correspondencia con él, por lo que no se puede asegurar si el proyecto fue finalmente construido, y de ser así, donde.

O´Daly, además de las obras correspondientes a las defensas de San Juan, trabajó también, como era habitual en los ingenieros de la corona, en otros ámbitos de la edilicia civil y religiosa en la capital de Puerto Rico: realizó algunas reparaciones en su catedral[35], se ocupó del empedrado de las calles de la ciudad y elaboró el presupuesto de los costes que supondrían las reparaciones previstas en el convento de Santo Tomás[36], dando muestra de su versatilidad y capacitación técnica.

4. Conclusión

El estudio pormenorizado de las fuentes documentales conservadas en varios archivos españoles, entre las que destaca la hoja de servicios militares de este ingeniero, ha permitido conocer la fecha de su nacimiento desconocida hasta el momento, así como algunos datos acerca de su formación en la academia de matemáticas de Barcelona, su participación en el regimiento de Ultonia y su labor realizada en varias obras de ingeniería en España. Su trayectoria profesional, muestra que en el momento de ser enviado a trabajar a Puerto Rico, contaba con una gran experiencia profesional mediante la cual, obtuvo varios ascensos en su carrera militar. La descripción de la isla datada en 1763, muestra la presencia de este ingeniero en la ciudad de San Juan en febrero de 1762, mientras que la mayoría de los autores que trataron el tema, consideran que O´Daly llegó a la isla junto al mariscal de campo Alejandro O´Reilly en 1765, por lo que es posible pensar, que el monarca Carlos III, lo enviara con el objetivo de reforzar su sistema de defensas, por miedo a sufrir un ataque británico durante la Guerra de los Siete Años. Fue el encargado de supervisar el proyecto defensivo elaborado por O´Reilly en 1765, realizó numerosas modificaciones sobre el proyecto inicial con el fin de convertir la ciudad de San Juan en una plaza inexpugnable y proyectó la construcción de nuevas obras defensivas.

[33] Zapatero, Juan Manuel. *El periodo de esplendor…* Op. cit., pág. 38.

[34] *Plano Perfil y Elevación de un Almacen nuevo de Polvora construido extramuros de la Plaza de San Juan de Puerto Rico, con su Cuerpo de Guardia sitvado a la parte oriental de la ciudad y en la cercania de el fuerte de Sn. Jerónimo y Puente de Sn. Antonio.* Archivo General de Indias, Sección Mapas y Planos, sig. MP-SANTO_DOMINGO,366.

[35] Brau, Salvador. *Historia de Puerto Rico…* Op. cit., pág. 169.

[36] Capel, Horacio et alii. *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial.* Barcelona: Universidad de Barcelona, 1983, pág. 350.

Volver al sumario

Literatura artística en las bibliotecas jesuitas de los virreinatos del Perú y Nueva Granada[1]

Ewa Kubiak
Universidad de Łodź. Polonia

1. Introducción

El término «la literatura artística» no es inequívoco. El adjetivo se puede entender en dos modos. El concepto «artístico/artística» puede definir algo «*que concierne a las artes, que tiene las artes o un arte por objeto*»[2]. En este caso podemos considerar como «literatura artística» tanto tratados como otros tipos de obras dedicadas al arte, a la arquitectura o a sus aspectos técnicos. Por otro lado el adjetivo «artístico» caracteriza también un objeto «*que tiene las cualidades de un arte o lleva el sello de un artista*»[3]. Esta interpretación nos permite incluir todos aquellos libros que por su elevado nivel de elaboración podemos considerar objetos del arte, especialmente obras ilustradas con grabados con un impacto significativo al desarrollo de la iconografía del arte en el periodo colonial. Hay que subrayar que las dos interpretaciones del adjetivo «artístico» no se excluyen en absoluto.

1.1. La situación de las bibliotecas

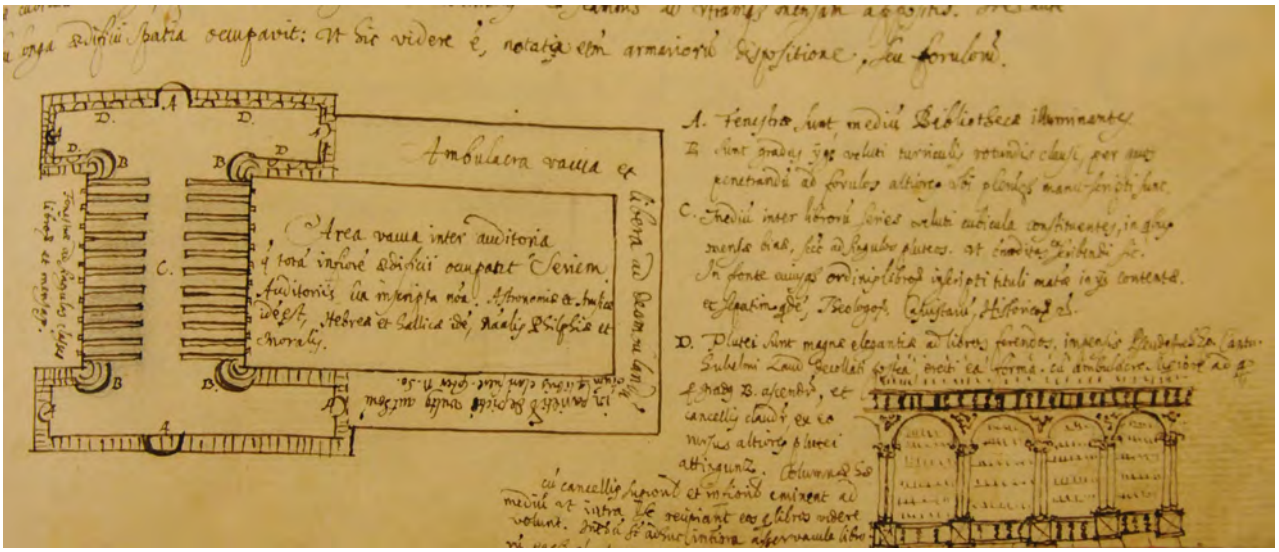
Las bibliotecas en Europa o en América del Sur en los siglos XVII y XVIII eran muy distintas a las instituciones que conocemos hoy en día. Krzysztof Pomian explica en sus trabajos *Przeszłość jako przedmiot wiedzy (El pasado como el objeto del conocimiento)* (edición en polaco, 1992) y en *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècle* (edición en francés, 1987)[4], que por entonces los libros se consideraban más bien objetos de colección, pequeños objetos de arte y *curiosité* de la naturaleza. Los propietarios de las bibliotecas podemos dividir en dos grupos: los eruditos, que leían los libros, y los coleccionistas, que a través de la posesión de una gran biblioteca buscaban una confirmación de su prestigio. Cada libro en su biblioteca era una afirmación de su alta posición social, el valor como herramientas de investigación carecía de importancia. Según Krzysztof Pomian a principios del siglo XVII en Europa funcionaban tres bibliotecas públicas. Una de ellas en Inglaterra, en Oxford, fundada en 1602 con el fin de proporcionar herramientas de investigación a los científicos, y dos bibliotecas en Italia. La *Ambrosiana* en Milán, fundada por Federico Borromeo, fue abierta al público en el año 1609

[1] El artículo fue elaborado en relación con los trabajos de investigación para el proyecto «El modelo de la iglesia romana Il Gesù en la arquitectura y en los estudios sobre la arquitectura jesuita en América del Sur en la época colonial», realizado gracias a la financiación del Centro Nacional de Ciencia (Narodowe Centrum Nauki – NCN, 2144/B/T02/2011/40).

[2] Souriau, Anne. «Artístico». En: Souriau, Étienne (Coord.), *Diccionario Akal de Estética*. trad. Grasa Adé, Ismael; Meilán Pita, Xavier; Mercadal, Cecilia; Ruíz de Samaniego, Alberto. Madrid: Ediciones Akal S.A., 1998, pág. 143.

[3] Ibídem, pág. 143.

[4] Pomian, Krzysztof. *Przeszłość jako przedmiot wiedzy*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, págs.133-135; se usó la versión polaca del libro: Pomian, Krzysztof. *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI – XVIII wiek*. Pieńskos, Andrzej (Trad.). Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012, págs. 18-21.



1.—Wąsowski Bartłomiej. Europae Peregrinatio…, 1650-1656. Dibujo. [manuscrito] Biblioteka Czartoryskich (Cracovia, Polonia). Sign. 3031, fol. 291r. (fot. Ewa Kubiak).

y la Angelica fundada por Angelo Poco y abierta en Roma en el 1620. Las dos fueron establecidas para fomentar el desarrollo del pensamiento religioso[5].

También el calificativo «pública» tenía otro alcance y significaba el acceso libre solo para los eruditos. Conocemos un documento del año 1720 editado por el Consejo del Estado en Paris, informando en el punto tercero que la biblioteca (de París) estará abierta para todos eruditos y en punto cuarto que dos veces por la semana durante dos horas estará abierta también para el resto del público. El funcionamiento de las bibliotecas acercan algunos tratados como «*De Bibliothecis Syntagma*» (1602) de Justus Lipus, *Advis pour dresser une Bibliotheque* (1627) de Gabriele Naudé o *Traite des Bibliotheques* (1644) de Louis Jacob donde los eruditos postularon entre otros la apertura de las bibliotecas al público mostrando como ejemplo la biblioteca Alejandrina. Es interesante, que todavía en el año 1714 la Bilbioteca Imperial de Viena denegó a Leibnitz el acceso a un documento manuscrito[6]. Tanto en Europa como en América del Sur las bibliotecas despertaban el interés de los viajeros. El jesuita (y arquitecto) polaco Bartłomiej Nataniel Wąsowski describe en su relato del viaje por Europa (a mitad del siglo XVII) no tan solo las obras de arquitectura sino también las bibliotecas, especialmente en los colegios jesuitas. En algunas ocasiones acompaña las descripciones por unos dibujos, como en el caso de su visita a la biblioteca de Oxford. El autor no solo menciona los libros famosos y la cantidad de los volúmenes sino complementa su relato con el plano de la sala de lectura y unas inscripciones con sus reflexiones sobre la organización y funcionamiento de la institución[7]. Las bibliotecas que pertenecían a las órdenes religiosas estaban regidas por sus propias leyes y no tenían ninguna regulación general del uso. El acceso a los volúmenes dependía únicamente del abad del monasterio o de del rector del colegio en el caso de las instituciones jesuitas[8].

[5] POMIAN, Krzysztof. *Przeszłość jako…* Op. cit., pág. 136.

[6] Ibídem, págs. 133-134.

[7] WĄSOWSKI, Bartłomiej. *Europae Peregrinatio quam Perilliarum ac MMDD: Nicolai a Gruda Grudzinski tunc Ustiensis, (…) P. Bartholomaeus Nathanael Wasowski S.Jesu omnium opere hoc contectorum spektator Calamo manuque propia descripsit et reliquit Collegio Posnaniensis S.J. Anno a Paregrino In terris Verbo Dei 1650 ad 1656.* [manuscrito] Biblioteka Czartoryskich (Cracovia, Polonia), Sign. 3031, fol. 291r.

[8] Sobre los libros y las bibliotecas privadas en el Perú durante la época colonial: HAMPE-MARTÍNEZ, Teodoro. «The Diffusion of Books and Ideas in Colonial Peru: A Study of Private Libraries in the Sixteenth and Seventeenth Centuries». *The Hispanic American Historical Review* (Duke University Press), Vol. 73, 2 (May, 1993), págs. 211-233; ver también: HAMPE-MARTÍNEZ, Teodoro. «La his-

1.2. **La orden jesuita en los Virreinatos en América del Sur**

En 1566 el Padre General de la Compañía de Jesús, Don Francisco de Borja, aceptó la solicitud de Felipe II de enviar a los jesuitas a Florida y al Perú. El grupo de los jesuitas con Ruíz de Portillo como provincial salió en noviembre de Sanlúcar de Barrameda, y los religiosos llegaron a Lima al principio de abril en 1568[9]. En este momento empieza la historia de los jesuitas en los territorios dependientes de la corona española en América del Sur.

Los colegios y las iglesias jesuíticas más grandes se encontraban en los centros de las urbes. Además, en las ciudades solían fundarse noviciados con sus templos corespondientes y en los suburbios, sobre todo en los barrios indios, se iban fundando misiones, como por ejemplo en el Cercado de Lima. Los jesuitas realizaban también la evangelización en las tierras lejanas, donde iban formando reducciones. En todas las residencias jesuíticas, tanto en grandes colegios como en las misiones de la provincia, existía una biblioteca. Las más grandes pertenecían supuestamente a los colegios. Como escribió Pedro Rueda Ramírez: «*La política de la Compañía en territorio americano abarcó tanto las necesidades de las misiones en zonas de frontera como el control de la educación en núcleos urbanos. En las ciudades los colegios se constituyeron en centros culturales de gran vitalidad.* (…) *Estos centros consumen enormes cantidades de libros, tanto en el abastecimiento de sus bibliotecas como para las tareas educativas de los profesores (…) El crecimientode los colegios americanos resulta clave para entender la necesidad continua de libros con los queabastecer las ambiciones académicas de la Compañía*»[10].

1.3. **Las fuentes de la investigación**

Las fuentes principales de este estudio son los inventarios de las bibliotecas jesuitas en el Virreinato del Perú y Nueva Granada. Al mismo tiempo que los miembros de la orden jesuita de los territorios hispanohablantes de las colonias fueron expulsados, se creó un órgano denominado *Junta de Temporalidades*[11]. La institución establecida fue responsable de la elaboración de los inventarios de bienes, de la administración y de la entrega de la propiedad jesuita a los nuevos administradores o su venta. La mayor parte de los inventarios realizados en este momento data de los años 1767 y 1768. Los inventarios elaborados por la *Junta de Temporalidades* presentan distintos niveles de detalle, aunque en la mayoría de los casos contienen también los inventarios de los libros. En la Real cédula del 7 de abril del 1767, encontramos instrucciones para levantar los inventarios y en el documento siguiente, del 23 de abril del mismo año se había expedido otra Real cédula, que ordenaba la realización de los inventarios de los libros en impreso y en manuscrito. La lista de libros debería contener nombre y apellido del autor, el título, lugar y fecha de la publicación[12], pero los ejecutores a menudo no recopilaban todos los datos y en muchas ocasiones los índices incluyen tan sólo el autor, el título y el formato (de cuarto o folio).

Los inventarios usados para esta investigación proceden del Archivo Nacional de Chile en Santiago de Chile (las bibliotecas de los Colegios de Cercado y de San Pablos en Lima)[13], del Archivo General de la Nación en Lima (las bibliotecas de los

toriografía del libro en América hispana: un estado de la cuestión». En: GARCÍ AGUILAR, Idalia; RUEDA RAMÍREZ, Pedro (Coords.). *Leer en tiempos de Colonia: Nueva España*, México: Universidad Autónoma de México, 2010, págs. 55-72.

[9] NIETO, Armando. «Perú». En: O'NEILL, Charles E. y DOMÍNGUEZ, Joaquín María (Coords), *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. vol. III. Roma-Madrid: Institutum Historicum, Universidad Pontificia Comillas, pág. 3105. Después de la descomposición de Provincia de Indias (1572) por la parte norteña (México) y el sur, en el descrito aquí territorio hispanohablante de América del Sur primeramente había solo una Provincia de Perú, no obstante muy rápido fue destacada la Provincia de Paraguay (1604), después la Provincia de Nuevo Reino de Granada (1611), de Chile (1683), de Quito (1696).

[10] RUEDA RAMÍREZ, Pedro. *Negocio e intercambio cultural: El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005, págs. 172-173.

[11] MAEDER, Ernesto J.A. *Los bienes de los jesuitas. Destino y administración de sus temporalidades en Río de la Plata 1767–1813*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistoricas CONICET, 2001, pág. 14; JURADO DE GUERRA, Guissela. «Visión general sobre la expulsión de los jesuitas decretada por el Rey Carlos III». En: SALVADOR LARA, Jorge (Coord.). *Historia de la iglesia católica en el Ecuador*. vol. III. *La iglesia en Quito en el Siglo XVIII*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2003, pág. 1557.

[12] RECÉNDEZ GUERRERO, Emilia. «Bibliotecas particulares de los Jesuitas en Zacatecas siglo XVIII». En: GARCÍ AGUILAR, Idalia; RUEDA RAMÍREZ, Pedro (Coords.). *Leer en tiempos de Colonia*… Op. cit., págs. 240-241.

[13] Archivo Nacional de Chile, Santiago de Chile (ANCh). *Inventarios orginales de los bienes del Colegio del Cercado, Lima*, 1767. Fondo Jesuitas, Sign. 409; ANCh, *Inventarios orginales de la sacristía, iglesia, librería, congregaciones, patronatos, aposentos de todos los religiosos del Colegio San Pablo,* 1767, 622 hojas. Fondo Jesuitas,

Colegios de Arequipa y La Paz)[14] y de la Biblioteca Nacional de Colombia en Bogotá (la biblioteca del colegio máximo en Bogotá)[15].

Para conocer mejor la situación del comercio y la circulación de los libros durante la época colonial de gran ayuda ha sido la obra de Pedro Rueda Ramírez del año 2005, *Negocio e intercambio cultural: El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*, editada en Sevilla y elaborada a base de las listas del transporte transantlántico[16].

2. Los libros sobre el arte: tratados

En la primera parte del análisis estudiaremos los libros que tienen «las artes como objeto», es decir tratados sobre el arte y la arquitectura. La biblioteca más interesante para la investigación presentada es la del colegio bogotano, con un inventario dividido en catorce secciones temáticas. La séptima sección titulada «*Mathematici*»[17], contiene además de los tratados de matemáticas, astronomía o geografía, así como los estudios sobre la medición del espacio, del tiempo y de las sustancias, también trabajos sobre el arte y la arquitectura. Alli encontramos las obras célebres como los tratados de Vitruvio, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio, Jacopo Barozzi da Vignola, Vincenzo Scamozzi, Francisco Pacheco o Andrea Pozzo, pero también algunas publicaciones menos conocidos como «*De varia commensuracion para la escultura y arquitectura*» de Juan Arfe y Villafañe (1.ª edición en el año 1585), «*Dell'arte militare libri cinque*» de Girolamo Cataneo (1.ª edición 1584); «*Delle fortificationi*» de Galasso Alghisi (1.ª edición 1570), «*Arte y uso de Arquitectura*» de Fray Lorenzo de San Nicolás (1.ª edición 1639), «*Instruttioni architettoniche prattiche*» de Joseph Leoncini (la primera edición 1679); «*Della Architettura*» de Guio Rusconi (1.ª edición 1590); «*Breue Tratado de Todo Genero de Bobedas, así regulares como yrregulares*» de Juan de Torija (1.ª edición 1661). Guavin Alexander Bailey estudiando los inventarios de las bibliotecas de las misiones jesuitas en Paraguay menciona también otros tratados famosos como «*De architectura*» de Leon Battista Alberti o la obra de Jan Vredeman de Vries en la reducción Yapeyú. Bailey aborda además el tema de la influencia de los tratados de Serlio y de Vignola en la arquitectura colonial jesuita de América del Sur[18]. En el inventario de la misión de Apostoles encontramos referencias a dos ediciones del tercer libro del tratado de Sebastiano Serlio.

3. Los libros «artísticos» ilustrados con grabados

En la segunda parte presentaremos algunas publicaciones ilustradas, importantes para la iconografía del arte colonial. Se trata de obras ilustradas de todo tipo, vidas de santos, ayudas de contemplación o libros de emblemas, pero también diferentes ediciones de exaltaciones de Eucaristía, historias eclesiásticas, vías místicas para acercarse a Dios u orientaciones morales. Los más populares eran aparentemente los libros de emblemas como por ejemplo la obra de Andrea Altciato (se menciona diferentes ediciones en las bibliotecas de Arequipa y Colegio de Cercado en Lima)[19], la serie de emblemas: «*Imago Primi Saeculi Societas Iesu a Provincia Flando-Belgica, eiusdem Societatis represaentata ex oficina Plantiniana Balthasaris Moreti anno Societatis*

Sygn. 405. En la biblioteca del colegio de Lima la lista de los libros es muy limitada.

[14] Archivo General de la Nación, Perú (AGNP) Fondo: Temp. Caja 1 Lagajo 4. *Testimonio de inventario de la biblioteca del colegio de De 1767 por Domingo Gutierrez,* 1769; AGNP. Fondo: Temporalidades (Inventarios) Caja 1 Lagajo 16. *Testimonio del inventario de la libreria del Colegio de la Compañía de Jesús de la ciudad de La Paz*. 1769.

[15] Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). *Inventario de la biblioteca común del colegio máximo de la Compañía de Jesús Santa Fe de Bogotá 1766-1767*. Ind.1435. Libro 399; BNC. *Índice General de los libros que tiene la real biblioteca de Santa Fe de Bogotá establecida en 1776*. Ind.1436. Libro 400); en este caso muy importante fue la publicación de José del Rey Fajardo: Rey Fajardo, José de. *La biblioteca colonial de la Universidad Javeriana de Bogotá*. Santafé de Bogotá/San Cristóbal: Pontificia Universidad Javeriana/Universidad Católica del Táchira, 2001.

[16] Rueda Ramírez, Pedro. *Negocio e intercambio…* Op. cit.

[17] Rey Fajardo, José de. *La biblioteca…* Op. cit., págs. 368-382; BNC. Ind.1435. Libro 399, fol. 61r.-64v.

[18] Bailey, Gauvin Alexander. «"Just like Gesú", Sebastiano Setlio, Giacomo Vignola, and jesuit architecture in South America», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 2001, 70, 140 (2001), págs. 233-265.

[19] Arequipa: AGNP: Temp. Invent. Caja 1 Legajo 4, fol.59r.» Emblemas de Alciato un en octabo»; Cercado: ANCh, Jesuitas 409, fol.68r. «Emblemas de Alciato un tomo». Sobre las ediciones españolas de Alciato y su influencia en el arte: Sebastián, Santiago. *Alciato. Emblemas*. Madrid: Akal, 1993, págs. 21-26.

2.—Jerónimo Wierix. Ressurectio Cristi Glorioso. En: Nadal, Jerónimo. Evangelicae historiae imagines. Amberes 1595. Grabado. pág. 134; Anónimo. Resurrección. Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Convento franciscano Santa Rosa de Ocopa. Perú (fot. Ewa Kubiak).

saeculari 1640»[20] y «*Emblemas morales*» de Sebastián de Covarrubias y Orozco (1.ª edición 1610)[21].

Los libros presentados no son los únicos, que podemos calificar como publicaciones ilustradas. En el inventario de la biblioteca del colegio del Cercado por ejemplo se menciona la famosa «*Scola Cordis un thomo*», que representa otra fuente, con estampas repetidas más tarde en la pintura. De Arequipa conocemos «Theatrum Orbis Terrarum por Orterio uno en folio», un atlas con mapas que por sí se puede considersar un objeto artístico[22].

3.1. **Evangelicae Historiae Imagines Hieronimus Nadal**

La obra más conocida para la evangelización, con ilustraciones grabadas de Jerónimo Wierix entre otros, fue «*Evangelicae historiae imagines*» de Jerónimo Nadal. Con 153 ilustraciones y comentarios que servían para la reflexión y meditación fue publicada por primera vez en el año 1595 en Amberes y fue reeditada después más de diez veces[23], incluyendo con grabados de los hermanos Wierix. La distribución de esta obra fue muy amplia. Conocemos por ejemplo las ediciones chinas del siglo XVII con grabados estilizados del libro de Nadal. Es una obra

[20] Arequipa: AGNP: Temp. Invent. Caja 1 Legajo 4, fol.42 v.; Cercado: ANCh, Jesuitas 409, fol.68r. «Empresas morales un tomo».

[21] En Cercado dos volumenes: ANCh, Jesuitas 409, fol.59v. «Emblemas de Covarruvias un tomo», fol.131v. «Emblemas de Covarrubias un tomo».

[22] «Schola cordis siue aversi a deo cordis», Antverpiae 1663, ANCh, Jesuitas 409, fol.76r.; AGNP: Temp. Invent. Caja 1 Legajo 4, fol.47r. «Theatrum Orbis Terrarum por Orterio uno en folio» (la primera edición 1570).

[23] FREEDBERG, David. *Potęga wizerunku. Studia z historii i teorii oddziaływania*. KLEKOT, Ewa (Trad.). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005, pág. 184.

que podemos encontrar en todas las bibliotecas jesuitas, frecuentemente en varios ejemplares, en Arequipa, La Paz o Cercado en Lima[24]. Las pinturas más conocidas relacionadas con *Evangelia* proceden de Ayacucho y fueron analizadas por José de Mesa y Teresa Gisbert. Aquí querría presentar unas obras menos conocidas, una serie anónima, procedentes del convento franciscano de Santa Rosa de Ocopa. Los cuadros habían sido atribuidos principalmente a un taller desconocido flamenco del siglo XVII, pero el análisis más profundo en colaboración con los restauradores del arte hace pensar que su procedencia es de un taller local del siglo XVIII. Para seis de las ocho pinturas podemos determinar como fuente los grabados de *Evangelia* de Jerónimo Nadal.

3.2. **Catecismo de Pedro Canisio y el grabado de Jerónimo Wierix Alegoría de la salvación de alma**

El Catecismo de Pedro Canisio gozaba de mucha popularidad desde el momento de su creación, ya durante la vida del autor tenía alrededor de dos cientos ediciones en varios idiomas. Algunos ejemplares de esta obra encontramos en las bibliotecas jesuitas como por ejemplo en el colegio de la Paz, «*El cattecismo del Padre Pedro Canisio*»[25]. El *Catecismo* publicado en el año 1589, contiene entre otros el grabado de Jerónimo Wierix *Allegoría de la salvación de alma*, creado hacia 1585[26], que representa Las Postrimerías y que podemos identificar como la fuente para un cuadro peruano.

La obra lleva el título *Las postrimerías del hombre con San Jerónimo* y se encuentra en Ayacucho en el convento de Santa Teresa. En este caso se conoce la autoría de la obra —el lienzo fue firmado por Magdalena Ventura del Santísimo Sacramento bajo la fecha del 1 de enero del 1704—. En la obra se informa que el comitente de la obra fue la hermana Basilia de Jesús.

En la composición de Ayacucho la escena fue enriquecida en la parte inferior por la figura del San Jerónimo, la cual (según el análisis de Ramón Mujica Pinilla) podemos interpretar como «un «meditatio mortis» centrado en el Juicio Final»[27]. También podemos ver un ángel tocando una trompeta para despertar *los hombres a Juzio* (como lo explica la inscripción). Las inscripciones han sido realizadas en castellano (la fuente emplea el latín).

La obra se compone de cinco medallones, cada uno con una inscripción y conectados entre sí por unas filacterias provistas también de inscripciones. En la parte superior del lienzo se lee *En todo lo que hagas piensa en el final, y nunca pecarás* – la cita proviene del Eclesiástico (Ecles 7, 36) –. En el centro del cuadro se encuentra la escena más importante: la Crucifixión con representación del *Arma Christi*. En el borde de la escena podemos leer la cita de la Carta a los Hebreos (Heb 5,9): *hizose a los que le obedezen causa de la salud eterna*.

En la parte superior izquierda vemos la representación del Cielo o Nueva Jerusalén con la inscripción del Salmo (83,4) *Bienabenturados todos los que habitan en tu casa Señor*. En la parte superior derecha vemos el Juicio Final y la cita de la segunda carta a los Corintios (2Co 5,10): *A todos nos conviene presentarnos ante el tribunal de Dios*. Debajo, alrededor de la representación de los distintos tipos de la muerte se encuentra la leyenda *Esta determinado a los hombres el morir una vez* que proviene de la Carta a los Hebreos (9,27). El último medallón representa el Infierno con un comentario del libro de Job (Job 7,9): *El que baxare al infierno no bolvera a subir*. Entre las dos escenas en la parte inferior vemos el Purgatorio.

Las filacterias señalan los tres caminos posibles que puede encaminar un hombre después de la muerte, con la representación del alma humana con un guía al final de cada uno de ellos. En dos casos se trata de ángeles y una vez aparece el demonio. La

[24] Arequipa: AGN Perú: Temp. Invent. Caja 1 Legajo 4, fol.15v. «Geronimo de Natalis Meditaciones sobre los Evangelios un tomo en folio», fol.40v. «Natales in Evangelia uno en folio», fol.53v. «Natal adnotaciones in evangelio uno a folio»; La Paz: AGN Perú: Tem. Inven. Caja 1 Legajo 16, fol. 6v. «Un Thomo Padre Jerónimo Nattaly sobre los Ebangelios», fol. 52r. «Geronimo Nattal Medittacyon un thomo de a folio en pasta»; Cercado: ANCh, Jesuitas 409, fol. 98r. «Imagines Historie Evangeli», fol. 113v. «Natal in Evangelis dos tomos», «Nathalis historia evangelica un thomo».

[25] AGN Perú: Tem. Inven. Caja 1 Legajo 16, f.4v.; f.24 r.).

[26] MUJICA PINILLA, Ramón. «Identidades alegóricas: lectura iconográficas del barroco al neoclásico». En: MUJICA PINILLA, Ramón (Coord.). *El Barroco Peruano*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003, pág. 279.

[27] Ibídem, pág. 279.

3.—Anónimo. Las Postrimerías. Óleo sobre lienzo. El siglo XVII. Krosno. Polonia; Magdalena Ventura. Las postrimerías del hombre con San Jerónimo. Óleo sobre lienzo. 1704. Ayacucho. Perú.(fot. Ewa Kubiak).

primera inscripción transcurre desde la escena de la muerte atravesando la Crucifixión y el Juicio Final hasta el cielo y dice: *Bienabenturados los que mueren en el Señor* (Ap 14,13) *Los que obraren bien iran al cielo* (Jn 5,29) —este es el camino de los salvados—. Otra filacteria conecta las escenas de la muerte, la crucificación, el purgatorio, el Juicio Final y conduce al cielo. La leyenda dice: *El mismo sera salud Assi se sube como por fuego* (2 Cor 3,14).

Curiosamente podemos señalar un cuadro muy parecido de otra parte del mundo, de Polonia. El ejemplo polaco *Las Postrimerías* se encuentra en la iglesia mayor de Krosno (la parte sur-este del país), en la capilla funeral de la familia Porcjusz. Podemos datar la pintura alrededor de la mitad del siglo XVII. Aunque proceden de dos lugares muy distintos, las obras son casi idénticas porque en ambos casos se trata de una «importación» específica del arte flamenco que repite con detalles el grabado de Jerónimo Wierix[28].

4. Conclusión

Le educación artística de los jesuitas jugaba un papel muy importante en la creación artística colonial del Virreinato del Perú y Nuevo Reino de Granada. En general los jesuitas se consideraban no tan solo eruditos sino también grandes artistas. Del año 1641 conocemos la Real cédula dirigida a la Audiencia del Nuevo Reino de Granada, para que se informe sobre la reedificación del Puente del Río de Bogotá. Se refiere a la decisión de encargar la obra a los religiosos de la Compañía de Jesús porque «*son entre ellos algunos italianos que entienden la arquitectura*»[29]. El autor del proyecto del puente fue finalmente el padre jesuita Giovanni Battista Coluccini. El dibujo con el proyecto se conserva en el Archivo General de las Indias en Sevilla.

La importancia de las bibliotecas jesuitas se ve confirmada por el hecho de que a menudo sus colecciones fueron una base para la fundación de

[28] Kubiak, Ewa. «Grabados de los hermanos Wierix y la pintura barroca en Perú y en Polonia» En: Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo (Coord.). *Caminos Cruzados: Cultura, Imágenes e Historia*, Medellín: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2010, págs. 73-87.

[29] Archivo Histórico Javeriano en Bogotá (Signatura: 343; ES1-EN1-CP26-DVD01-DOC343), copia de un documento original que se encuentra en el Archivo General de Indias.

las reales bibliotecas públicas (después nacionales), como en Santa Fe de Bogotá. Tanto en Quito como en Santa Fe de Bogotá los libros de las tres bibliotecas jesuitas en Quito (Biblioteca General, Colegio y Seminario de San Luis, Universidad de San Gregorio Magno) así como de los colegios Popayán, Ibarra, Latacunga, Riobamba, Guayaquil y de la misión de Laguna formaron después de la expulsión de los jesuitas (1774) parte de las dos bibliotecas reales y públicas. Las antiguas bibliotecas jesuitas seguían despertando el interés de los viajeros europeos como por ejemplo Alexander von Humboldt, quien nos dejó este testimonio sobre la biblioteca en Quito:

> «La Biblioteca de Jesuitas, aunque robada y disminuida, como todo lo que fue de Compañía. En la época de Bouger había cerca de 30.000 volúmenes, ahora (1802 enero) existen 19500 sin los 6000 duplicados. (…) La sala (de los Jesuitas) es grande y muy elegante, ornamentada con galerías y estatuas bien esculpidas, ¡pero pintadas de colores! La teología y la jurisprudencia son bastante completas, la historia, la medicina y las ciencias exactas son muy pobre» (…) Las mejores obras de Historia Natural han sido enviadas. Había bellos manuscritos de los padres entre cuales creí poder encontrar materiales geográficos e históricos de las misiones del Orinoco, Caqueá…, pero todo se ha sustraído, robado…»; y «La biblioteca está abierta al público de 9 – 12 horas y de 2 – 5 horas como la de Santa Fe, que es lastimosamente pobre»[30].

Las biblioteca de Quito y de Bogotá no se quedaban mucho detrás de las bibliotecas europeas: La Bilbioteca de la Universidad de Medicina de Paris fue abierta al público en el año 1746, en el 1759 la biblioteca de Sainte-Genviève y finalmente en 1770 la biblioteca de Sorbona[31].

[30] HUMBOLDT, Alexander von. *Diarios de viaje en Audiencia de Quito*. MORENO YÁNEZ, Segundo E. (Ed.). BORCHARDT DE MORENO, Christiana (Trad.). **Quito: Occidental Exploration Production Company**, 2005, págs. 115-116.

[31] POMIAN, Krzysztof. *Przeszłość…* Op. cit., pág. 142.

Volver al sumario

El mito del origen: un viaje entre dos cielos

Mónica López del Consuelo
Historiadora de arte, musicóloga y escritora. Granada. España

1. Introducción

La presente comunicación trata de buscar algunos puntos de referencia que nos permitan identificar ciertos elementos comunes encontrados en el relato de la creación del cosmos en dos culturas, o «dos cielos» a ambos lados del Atlántico. A este efecto, nos disponemos a realizar un estudio comparativo sobre los textos sagrados de las religiones que sustentan dichas culturas, el *Popol - Vuh* americano y el Génesis judeocristiano. La intención de ello es desvelar las claves que se esconden tras el velo de las palabras, descubriendo una idea común en ambas cosmogonías en torno a la creación y el paso del *caos* al *cosmos*: por una parte, el agua y el espíritu (de Dios o de los dioses) como habitantes del caos; por otra parte, la creación basada en el efecto del sonido (la palabra pronunciada por Dios o por los dioses) sobre el agua.

Para ello, este estudio comparativo ha sido realizado sobre la base teórica de Gustav Jung sobre los símbolos y los arquetipos que conforman los universales, cruzando los límites de lo transcultural. Según el historiador de las religiones y teólogo Julien Ries, el símbolo «*es un signo que permite el paso de lo visible a lo invisible*»[1], formado por un significante que pertenece al mundo visible (sol, bóveda celeste, etc.) y un significado que se corresponde con la parte invisible (desconocida)[2]. Siguiendo esta afirmación, el estudio pretende identificar dichos «elementos visibles» (significante) y profundizar en la «parte invisible» (significado) de los elementos contenidos en ambos relatos de la creación, buscando la esencia universal que se mantiene en el lenguaje simbólico con el que se expresan los mitos. Como bien señalan Arnold Liberman y Daniel Shöfer, «*analizar es recomponerse, es acceder a la piedra fundacional, es recuperar, trozo a trozo, una memoria real y personal de ese mito que hemos ido diafragmando a través de los años*»[3]. De igual modo, el estudio pretende acceder a esta piedra fundacional y recuperar la memoria de un mito diafragmado, a través de la palabra contenida en los antiguos textos sobre el relato de la creación.

2. POPOL – VUH

El *Popol – Vuh*, también conocido como «Libro del Consejo», es la narración mítica que recoge la creación del mundo, la historia de los dioses y la formación del hombre según la civilización maya, concretamente los mayas *quichés* de Guatemala.

En su origen, «*el Popol - Vuh fue pintura, palabra y memoria*»[4], ya que el formato de este documento

[1] Ries, Julien. *El símbolo sagrado*. Barcelona: Kairós, 2013, pág. 18.

[2] Ibídem, pág. 10.

[3] Liberman, Arnold y Shöfer, Daniel. *El pentagrama secreto: el mito de la música y la música del mito.* Barcelona: Gedisa, 1997, pág. 16.

[4] Anónimo. *Popol – Vuh.* Trad. de Miguel Ángel Asturias y

fue visual antes que escrito, es decir, se revelaba por medio de representaciones iconográficas y jeroglíficas que los sacerdotes mostrarían y explicarían a la comunidad, además de conservarse en la memoria colectiva a través de la tradición oral.

A mediados del siglo XVI, el libro vuelve a ser escrito en lengua *quiché* y caracteres latinos. Este manuscrito llega a manos de fray Francisco Ximénez a principios del siglo XVIII, que se entregó a la traducción y documentación del manuscrito. El padre Ximénez lo recibió de manos de los indios de los altos de Chichicastenango (Guatemala) que, al parecer, lo habían escondido durante casi dos siglos en el altar mayor de la iglesia de este lugar. El antiguo dominico no sólo tradujo el texto, sino que además, para dar testimonio incuestionable de su autenticidad, en columna paralela a la traducción del texto, copia la versión en lengua *quiché*, en toda su integridad.

La versión que he utilizado en este estudio es la realizada por el profesor Georges Raynaud, la de mayor autoridad científica, basada en el texto original y traducida al español por dos de sus alumnos: el mexicano José Manuel González de Mendoza y el guatemalteco Miguel Ángel Asturias.

El texto dice así en el capítulo 2:

> «He aquí el relato de cómo todo estaba en suspenso, todo tranquilo, todo inmóvil, todo apacible, todo silencioso, todo vacío, en el cielo, en la tierra […]. Sólo el cielo existía. La faz de la tierra no aparecía; sólo existían la mar limitada, todo el espacio del cielo […]. Sólo los Constructores […] estaban sobre el agua, luz esparcida. (Sus símbolos) estaban envueltos en las plumas, las verdes; sus nombres (gráficos) eran, pues, Serpientes Emplumadas […]. Entonces vino la Palabra […] fue dicha por los Dominadores, los Poderosos del Cielo»[5].

La lectura de la obra nos lleva a comprender que, en un tiempo anterior, todo estaba en suspenso, inmóvil: sólo existía el cielo y *la mar limitada*. También existían los primeros dioses, pero solamente su nombre – símbolo (jeroglífico), incandescente y quieto en el cielo. Luego, de los dioses surgió *la Palabra* y, al existir ésta, los dioses hablaron, se comprendieron, pensaron y compartieron su sabiduría, formando consejo y decidiendo crear el mundo. Una vez determinado cuál sería el mejor modo para el funcionamiento de la vida, comenzó la creación por el poder de la Palabra*:* la tierra y las montañas surgieron del agua. Al terminar, los dioses, además de ser Espíritus del Cielo, también son Espíritus de la Tierra.

A continuación, vamos a centrar la atención en algunos conceptos importantes contenidos en este relato, para así profundizar en el entendimiento del mismo: *la mar* y *la Palabra*.

2.1. **El agua**

En el texto anterior hemos podido leer sobre un elemento que muestra un papel fundamental en el *caos* y el nacimiento de la materia, según el relato del Popol — Vuh: el agua o *la mar limitada.* El relato narra cómo en un mundo de oscuridad, tan sólo existen agua, cielo y el espíritu de los dioses, y éstos «*estaban sobre el agua, luz esparcida*»[6]. En cuanto a ello, Miguel A. Asturias y José M. González de Mendoza nos dicen que «*antes de los mundos solares actuales, hay muchos mundos en la noche, noche a medias alumbrada por una luz difusa, emanada de los dioses […]; antes de la creación (que no es ex – nihilo), la materia preexistente está revuelta en el agua*»[7]. Según el texto y la interpretación de estos autores, en este «mundo nocturno» coexisten, por una parte, los dioses, de los que emana la única luz que ilumina la oscuridad, y por otra parte, el agua, la materia en potencia donde está guardada la vida antes de florecer.

Estas aguas generarán posteriormente la tierra, los océanos y todo el hábitat terrestre, lo que induce a pensar que el agua puede referirse a una especie de primera materia que contiene todos los organismos que existirán después. Un concepto similar puede encontrarse en otras culturas: por ejemplo, en el Antiguo Egipto, el *Nun* (océano primordial) es un depósito de vida en potencia donde está contenida la materia preexistente y, del mismo modo, forma parte activa del relato de la creación del cosmos.

Por su parte, Juan Antonio Pacheco nos dice que «*la presencia, junto al cielo, del mar, cuya vacuidad, en justa correspondencia a la del cielo inicial, se subraya por la calma. Mar en calma, pues, es el equi-*

José Manuel González de Mendoza. Ciudad de México: Losada, 2005*,* pág. 9.

[5] Ibídem, págs. 13-16.

[6] Ibíd., pág. 14.

[7] Ibíd., pág. 159.

valente aquí a la soledad del cielo vacío»[8]. En efecto, en este «tiempo nocturno» o «mundo en la noche», el vacío, la calma y la noche forman el escenario de una «nada primordial», entendida como precedente de la materia y el tiempo. El filólogo José Ignacio Úzquiza señala cómo, a través del análisis lingüístico del ritmo musical de los versos, percibimos «*una nada armoniosa que presiente… expresada rítmica y visualmente en esa sintaxis […] intensiva que se extiende y se contrae, en una fórmula de « tres en uno» frecuente en el libro*»[9]. En esta nada primordial o armoniosa, «*el espacio y el tiempo aún carecen de forma y definición: el ser y el no ser están juntos, juntos también la existencia y la no existencia, el tiempo y el no tiempo*»[10].

Por lo tanto, en este relato no existe un concepto de «caos tenebroso» o una «nada negativa», sino «*un vacío con latidos o palpitaciones, acostado sobre el agua y la noche primordiales, en quietud y silencio susurrante […]. Y una nada poblada por aguas palpitantes en las que se reposa el cielo vacío»*[11]. En definitiva, un vacío palpitante sobre un mar rebosante de fertilidad, cuyas aguas guardaron la materia primordial hasta la llegada de *la Palabra*.

2.2. **La Palabra**

Otra de las ideas presentes en el texto maya es la del sonido como detonante de la creación, a través de la Palabra de los dioses: «*entonces vino la Palabra; vino aquí de los Dominadores […] fue dicha por los Dominadores, los Poderosos del Cielo»*[12]. Los dioses, al dominar el don de la Palabra, celebraron consejo. Ya capaces de desarrollar su pensamiento, se comunicaron entre ellos para fusionar su sabiduría: de este modo, la creación se convierte en un acto meditado, resultado de una reflexión conjunta que es consecuencia de la unión del pensamiento y el sonido.

En cuanto a ello, José Ignacio Úzquiza comenta que «*antes de la creación no hay propiamente cosas ni nombres; la creación es inseparable de la Palabra que nombra y hace las cosas*»[13]. Por su parte, Juan Antonio Pacheco también puntualiza esta idea, al resaltar «*la función en el mito de la Palabra como origen y punto de partida de la realidad. Habiendo pronunciado la palabra, la realidad aparece y la palabra, para todas las culturas amerindias será el vínculo único entre el hombre y la divinidad»*[14]. Precisamente, en la cultura maya existe la idea latente del nombre como algo sagrado y secreto, donde reside el poder de las cosas; esta creencia también puede encontrarse en pasajes posteriores del Popol – Vuh.

En cuanto a la traducción de la palabra quiché al castellano, encontramos que se refiere a «*la pronunciación del nombre exacto, del nombre justo de voz, [que] obra sobre la materia, forma, crea; habiendo dicho los dioses la palabra justa para tierra, ésta nace al instante»*[15]. Por lo tanto, esta Palabra, «nombre justo de voz» o «nombre exacto», se muestra como el contenedor de una poderosa energía o fuerza que permite ejercer el control sobre la materia y el cosmos.

Pero aún podemos ir más allá, ya que parece existir una relación entre el nombre de los dioses y la imagen; el texto cuenta, en referencia a los dioses primigenios, que «*(sus símbolos) estaban envueltos en las plumas, las verdes; sus nombres (gráficos) eran, pues, Serpientes Emplumadas»*[16]. En la cultura maya, la escritura se basaba en un sistema de glifos, por lo que no resulta difícil encontrar la relación entre el símbolo visual y el nombre escrito. De este modo, el *Popol – Vuh* parece insinuar que los nombres – símbolos *eran* los dioses, otorgándole una especie de energía contenida al símbolo emplumado; estas «*plumas, las verdes*», se refieren a las plumas del quetzal, el ave sagrada según la cultura maya. Por lo tanto, estos nombres envueltos en plumas verdes denotan el carácter sagrado de los nombres — símbolos primordiales que coexisten con «la mar limitada». Además, recordemos que estos dioses – símbolo «*estaban sobre el agua, luz esparcida»*[17]: de ellos emana la única luz que ilumina la oscuridad del

[8] Pacheco Paniagua, Juan Antonio. *El mito maya de los orígenes*. Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad, 1998, pág. 54.

[9] Úzquiza, José Ignacio. *En el corazón del cielo; Un viaje al misterio maya del Popol - Vuh*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2008, pág. 40.

[10] Ibídem, pág. 40.

[11] Ibíd., págs. 43-44.

[12] Anónimo. *Popol – Vuh…* Op. cit., pág. 15.

[13] Úzquiza, José Ignacio. *En el corazón del cielo…*Op. cit., pág. 42.

[14] Pacheco Paniagua, Juan Antonio. *El mito…* Op. cit., pág. 59.

[15] Anónimo. *Popol - Vuh…* Op. cit., pág. 159.

[16] Ibídem, pág. 15.

[17] Anónimo. *Popol – Vuh…*Op. cit., pág. 14.

vacío. Recordemos que el Popol – Vuh estaba, en su origen, escrito por medio de glifos; éstos son, al mismo tiempo, dibujo y sonido, palabras y pintura que se veían, hablaban y leían. Teniendo en cuenta lo ya expuesto hasta el momento sobre la Palabra y el nombre «justo de voz», así como la relación entre el nombre y el símbolo, podemos concluir que, para los mayas, no existía distinción entre sonido, forma visual e idea, elementos que formaban un *todo conceptual vivo* donde estaba contenido el conocimiento.

3. **Génesis**

La primera parte de *La Sagrada Biblia* es el conjunto de libros conocidos como *Pentateuco* (la *Torá* del judaísmo), formado por *Génesis, Éxodo, Levítico, Números* y *Deuteronomio.* Narra la historia desde la creación hasta la muerte de Moisés, además de contener acontecimientos de fuerte contenido simbólico como la expulsión del Paraíso, el Diluvio Universal, la destrucción de Sodoma y Gomorra, la creación de las leyes de Dios, la huida de Egipto o la esperanza de la Tierra Prometida. En el Génesis se recoge la historia de la creación según la tradición judeocristiana: el origen del mundo desde la configuración del cosmos hasta la creación de la raza humana, utilizando la semana como medida de un tiempo ficticio e incalculable.

Para realizar este estudio, he usado la traducción de Luis Vegas Montaner, directamente efectuada sobre el texto hebreo, que cuenta con la facilidad añadida de que además se marcan y comentan las palabras o pasajes afectados por los comentarios rabínicos, incluidos en el texto. Los comentarios rabínicos que se refieren al texto de la creación se encuentran en varias obras de la literatura rabínica, como el Talmud y los Midrašim; de especial interés en la traducción de Luis Vegas Montaner ha sido el Midráš *Génesis Rabbah* (GnR).

La tradición hebrea se basa en el «*principio básico de que «el mundo fue creado en hebreo», lo que obliga a una correcta comprensión del texto hebreo mismo como reflejo de la revelación divina*»[18]. Por esta razón, la tradición rabínica dedica gran parte del estudio religioso y cosmogónico al conocimiento del lenguaje, por lo que existen multitud de textos y comentarios que se centran en el análisis lingüístico. En relación a ello, Foucault nos cuenta en su obra *Las palabras y las cosas* cómo el lenguaje, en su forma primigenia, guardaba una relación natural con las ideas, dado que era un signo verdadero que mostraba un reflejo de las cosas, puesto que se les parecía. De este modo, «*sólo existe una lengua que guarda memoria de ello, porque deriva directamente del primer vocabulario, ahora olvidado […]. Así, pues, el hebreo lleva en sí, como restos, las marcas de la primera denominación*»[19].

El texto dice así en el capítulo 1, versículos 1-3:

> «(1) En el principio creó Dios los cielos y la tierra, (2) y la tierra era caos y confusión, y [había] oscuridad sobre la superficie del abismo; y el espíritu de Dios revoloteaba sobre la superficie de las aguas. (3) Y dijo Dios: «Haya luz» y hubo luz»[20].

Se observa que, antes de la creación, el espíritu de Dios vagaba entre tinieblas, sobre la superficie de «las aguas»; la creación comienza cuando Dios ordena *la luz* y ésta se crea. Entonces, Dios separa la luz de las tinieblas y les da nombre, introduciendo así el principio de dualismo (noche y día), que también encontramos en las cosmogonías precolombinas. A cada orden, Dios evalúa su obra, y ve que es buena.

Visto esto, centrémonos en algunos conceptos sobre los que ya nos hemos detenido en el apartado anterior: las *aguas y* la *Palabra.*

3.1. **Las aguas**

En el texto anterior, resultante de la traducción del texto hebreo, de nuevo aparece este elemento, «las aguas». Dios se muestra como un *ente* que vuela sobre «las aguas», pero ¿qué son estas aguas? No nos da descripción alguna, sólo parecen ser un material o un medio que Dios maneja, separa u ordena, aunque no ha creado: ambos (aguas y el espíritu de Dios) conviven en un mismo tiempo. Tan sólo existen la oscuridad, el espíritu de Dios y las aguas, y todo ello forma un *caos silencioso.* De este modo,

[18] Vegas Montaner, Luis. «La tradición rabínica». En: Girón Blanc, Luis Fernando (Coord.). *Narraciones bíblicas de la creación : edición y estudio comparativo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002, pág. 24.

[19] Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Méjico, D.F.: Siglo XXI, 1972, págs. 43-44.

[20] Vegas Montaner, Luis. «*La tradición rabínica*»…Op. cit., págs. 31-32.

Dios usará estas aguas como un material para crear y ordenar el cosmos.

El tema del agua también es discutido y desarrollado en los comentarios rabínicos, pues como indica Luis Vegas Montaner «*resulta lógico si tenemos en cuenta que en el relato sacerdotal de la creación […] el concepto de caos original está vinculado a la masa incontrolada de aguas (superiores e inferiores)*»[21]. Al igual que en el Popol – Vuh, de estas aguas surgirán la tierra, los océanos y todo el hábitat terrestre, lo que induce a pensar que las aguas pueden referirse, de nuevo, a una especie de material embrionario.

Sin embargo, según nos cuenta Luis Vegas Montaner, *GnR* no entra en la discusión acerca de la *creatio ex nihilo*, «*salvo alusiones aisladas […] que sugieren que tal debate estaba subyacente*»[22]. El autor nos proporciona la siguiente discusión acerca de ello, localizada en *GnR* 1,9:

> «Según la práctica del mundo, si un rey de carne y hueso construye un palacio en un lugar de cloacas, estiércol y basura, y cualquiera llega a decir «este palacio está construido en un lugar de cloacas, estiércol y basura», ¿acaso no está desacreditándolo? De igual modo, todo el que llegue a decir, «este mundo fue creado a partir de caos (tohu), confusión (bohu) y oscuridad, ¿acaso no está descalificándolo?»[23].

En efecto, este debate parece quedar subyacente de las discusiones sobre el cosmos. Por ejemplo, en *GnR* 1,9 Rabbán Gamaliel rechaza, por una parte, la existencia de materia primordial, y por otra, que Dios no fuera el único creador[24].

Por su parte, Natale Spineto en su obra *Los símbolos en la historia del hombre*, nos dice sobre la tradición rabínica que el agua es, ante todo, un elemento primordial, que «*constituye uno de los elementos de los orígenes que preceden la actividad ordenadora de Dios*»[25]. Así, estas aguas no son sólo el reflejo de una realidad negativa que precede al cosmos, sino que además, son la materia sobre la que se impone el orden. Mircea Eliade añade, por su parte, que «*las aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades. Son fons et origo, depósito de todas las posibilidades de existencia*»[26]. De este modo, nos aclara el autor, la emersión en las aguas repite el gesto de la manifestación formal, mientras que la inmersión se traduce como una disolución de las formas, de tal manera que una vez separado de las aguas y deja de ser virtual, «*toda «forma» cae bajo la ley del Tiempo y de la Vida*»[27]. Así, se concluye que estas aguas representan una vida en potencia sin forma, donde está contenido el no – ser en un espacio excluido de las leyes del tiempo. De hecho, según el mismo autor, el simbolismo de las aguas implica tanto la muerte como el renacimiento[28].

2.2. **El sonido**

> "Y dijo Dios: «Haya luz» y hubo luz»[29].

Así comienza la creación: con una palabra que define un pensamiento, en concreto, la orden de que algo exista: es decir, el sonido como detonante de la creación (la Palabra de Dios, en este caso). Se especifica, en todas las versiones, que Dios habló para ordenar, no lo pensó ni lo señaló con su dedo. De esta manera, se enfatiza «*el hecho de que la creación no necesitaba acción, sino meramente la voluntad de Dios verbalizada*»[30]. Un ejemplo de ello podemos verlo en el siguiente fragmento procedente de los textos rabínicos (*GnR* 3,2):

> «R. Berkyah, en nombre de R. Yehudah bar Simón, empezó la homilia con: Por la palabra de YHWH los cielos fueron hechos, por el soplo de su boca toda hueste (Sal 33, 6). No con trabajo y esfuerzo, sino con la palabra, pues Y DIJO Dios: « Haya luz»"[31].

Incluso Luis Vegas Montaner nos proporciona esta sorprendente declaración:

> «Dios creó el mundo con «la fuerza de la palabra», como vimos antes. ¡Incluso en el comentario a Gn 2, 4a se aporta una simple letra hebrea de la Biblia —la he, de sonido muy débil – como prueba de que Dios creó el mundo sin esfuerzo,

[21] Ibídem, pág. 25.
[22] Ibíd., pág. 13.
[23] Ibíd.
[24] Ibíd., pág. 11.
[25] Spineto, Natale. *Los símbolos en la historia del hombre*. Barcelona: Lunwerg, 2002, pág. 101.
[26] Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1999, pág. 165.
[27] Ibídem, pág. 166.
[28] Ibíd., pág. 165.
[29] Vegas Montaner, Luis. *La tradición rabínica*… Op. cit., pág. 31.
[30] Ibídem, pág. 18.
[31] Ibíd.

> ya que, según interpretan algunos, Dios creó el mundo con la letra he!»[32].

También nos lo dice San Juan en el comienzo de su evangelio:

> «En el principio existía aquel/ que es la Palabra, /y aquel que es la Palabra / estaba con Dios y era Dios. /Él estaba en el principio con Dios»[33]. (Juan 1: 1-3)

Según su traducción latina, *verbum -i* significa «palabra», en cualquier caso. ¿Nos dice San Juan que Dios y el Verbo son la misma cosa? El traductor Julio Trebolle Barrera también reflexiona sobre esta idea, cuando afirma que «*en el Nuevo Testamento, el prólogo del evangelio de Juan sitúa al Logos «en el principio», asociándolo a la obra de la creación de la que es mediador*»[34]. En efecto, si nos fijamos en el texto griego, se comprueba que *verbum* fue el resultado de la traducción al latín de λόγος (*logos*), concepto en el que no nos podemos detener en esta breve comunicación.

Para finalizar este apartado, concluir que el detonante del génesis parece ser un sonido que perturba el caos y establece el orden, asentando su origen divino: un pensamiento producto de un deseo que se manifiesta en un sonido, alterando la materia. Atendiendo al texto de San Juan (Nuevo Testamento), agregamos la asociación entre Dios y la Palabra.

4. Conclusiones

A lo largo de esta comunicación hemos podido nadar entre los caminos de la historia para ver qué es lo que dos culturas, separadas en espacio y tiempo, nos cuentan sobre el origen del mundo. Curiosamente, ambos relatos (Popol – Vuh y Génesis) muestran una estructura común: un caos silencioso donde conviven, simultáneamente, *las aguas*, como elemento primordial donde está contenida la materia en potencia, y los dioses en un estado pasivo, sobre la superficie de éstas. La creación tiene lugar cuando, de los dioses (o Dios) surge *la Palabra*, y ésta actúa sobre las aguas, de las que nace el cosmos.

Ahora bien, ¿significa esto que estamos hablando, en realidad, de un único relato y una misma historia, o que ambos mitos de la creación son correspondientes el uno con el otro? La respuesta es, rotundamente, no: como hemos visto a lo largo del estudio, cada narración tiene una sustancia propia y única, pues debemos entender cada cultura como un círculo cuyo núcleo tiene principio y evolución propios. Entonces, ¿cómo explicamos estas similitudes en la estructura de estos importantes relatos, nada menos que en los textos donde se narra la creación del cosmos? Bien, no podemos obviar que hay un elemento que permanece inmutable: el motivo de la Palabra y su efecto sobre *las aguas* como detonante de la creación.

Por una parte, la Palabra: en caso del Popol – Vuh, se ha visto su correspondencia con el símbolo visual y su energía contenida, proveniente de su identificación con los dioses; en el caso del Génesis, su relación con el *logos*, su poder de comunicación con Dios y, de nuevo, su identificación con lo divino. En ambos casos, coinciden la importancia de las palabras (el nombre «justo de voz»). En relación a ello, Rudolf Otto (citado por Ries) nos habla del *numinosum*, un elemento trascendente que «*en cada religión […] es designado por medio de vocablos que son «nombres divinos»*[35]. Este simbolismo del «nombre sagrado» aparece en otras religiones, como el Islam (los nombres sagrados de Dios).

Por otra parte, otro elemento asociado a la Palabra y a los dioses, la luz: en el caso del Popol – Vuh, recordemos que estos nombres – símbolo iluminaban la oscuridad; en el caso del Génesis, la luz es el elemento por excelencia asociado a Dios, además de su primera creación. En cuanto a ello, el teólogo e historiador de las religiones Julien Ries nos cuenta cómo el simbolismo de la luz asociada a los dioses está presente tanto en las religiones antiguas orientales[36], como en los tres monoteísmos abrahámanicos[37].

Finalmente, las aguas o depósito de vida en potencia, que «*simbolizan la sustancia primordial, pre-*

[32] Ibíd., pág. 21.

[33] VV. AA. *Nuevo Testamento*. Madrid: San Pablo, 2002, pág. 183.

[34] Trebolle Barrera, Julio. «La tradición textual griega y latina». En: *Narraciones bíblicas de la creación : edición y estudio comparativo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002, pág. 55.

[35] Ries, Julien. *El símbolo sagrado*. Barcelona: Kairós, 2013, pág. 112.

[36] Ibídem, págs. 173-176.

[37] Ibíd., págs. 230-234.

ceden a toda forma y sostienen toda creación»[38], enfatiza Julien Ries. Este elemento se ha encontrado en ambos relatos y, como ya se dijo anteriormente, esta idea también aparece en otras culturas. Se comentó el caso del *Nun* egipcio; otro ejemplo de ello se localiza en Babilonia, donde se designaba con el término *apsû* «*las aguas del Caos antes de la Creación*»[39]. Mircea Eliade señala la correspondencia entre *apsû* y *tehôm*, el «*equivalente hebreo de apsû*»[40]. El historiador de las religiones considera que este simbolismo de las aguas entra en el marco de las «hierofanías acuáticas»; a un nivel antropológico, aclara Eliade, la cosmogonía acuática se corresponde con las *hylogenias*, «*las creencias según el género humano ha nacido de las Aguas*»[41]. Sin embargo, no puedo evitar sorprenderme al leer cómo en los comentarios rabínicos el tema de las aguas se declara subyacente. Opino que este hecho puede estar influido por la unicidad de la divinidad en la tradición hebrea, puesto que el simbolismo del agua tiene, además, connotaciones sobre lo femenino[42]: podría tratarse, por tanto, de los restos de un dualismo anterior en esta religión monoteísta. Por el contrario, el texto maya sí presenta un dualismo muy marcado, como fácilmente se observa en la enumeración de los nombres de dioses y diosas: como sabemos, para los mayas el universo tiene dos partes inseparables, la masculina y la femenina, «*ausentes en las religiones monoteístas, que tendieron a apartar la parte femenina de la creación en beneficio de la masculina*»[43], señala José Ignacio Úzquiza.

En los últimos pasos de esta investigación, encontré un interesante artículo del profesor Juan Luis Ramírez sobre música ritual y la biología. En éste, propone la idea de que la construcción de simbolismos musicales relacionados con el agua son efecto de una herencia lejana: sonidos acuáticos escuchados en el vientre de la madre[44]. Opino que esta idea es lógica, y más aún si estamos trabajando a través del símbolo y el inconsciente colectivo; no descarto esta relación entre las aguas y la Palabra, puesto en realidad, el relato cosmogónico no es sino el mito de la creación escrito e interpretado por el propio ser humano, proyectado sobre el espejo de la historia de la cultura.

[38] Ibíd., pág. 19.
[39] Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*… Op. cit., pág. 44.
[40] Ibídem, pág. 45.
[41] Ibíd., pág. 166.
[42] Ibíd., págs. 137-139.
[43] Úzquiza, José Ignacio. *En el corazón del cielo*… Op. cit., pág. 28.
[44] Ramírez Torres, Juan Luis. «El sonido numinoso: música, ritual y biología». *Convergencia, revista de ciencias sociales* [online] (Ciudad de México), 11 (septiembre-diciembre 2004). (Consulta: 12 de julio de 2013). Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10503604.

Volver al sumario

Árboles prehispánicos para atrios novohispanos

Pedro Luengo Gutiérrez
Universidad de Sevilla. España

La pluralidad de contextos culturales y la diversidad geográfica que presenta el arte hispanoamericano ha llevado tradicionalmente a enfoques locales que han marginado ciertos fenómenos históricos[1]. Los nuevos enfoques historiográficos planteados en los últimos años subrayan el interés en procesos de negociación y diálogo en la creación cultural, incluso en casos donde la hibridación no es notable[2]. Aunque esta aproximación ha tenido especial aceptación en una revisión de la historia de la ciencia, su aplicación a aspectos similares como la cartografía o la arquitectura es viable y apenas ha sido desarrollada aún[3]. Este trabajo pretende partir de estas aproximaciones aplicándolas al tema de los atrios novohispanos[4]. Un primer intento de visión de conjunto, desde las actuales Cuba hasta Filipinas pasando por México o Guatemala, fue planteado por Artigas[5]. Dentro de este tema, abordado en numerosas ocasiones con diferentes trabajos y aproximaciones metodológicas, hasta el momento se ha prestado poca atención al papel de los árboles en la organización espacial[6]. En este sentido se pretende explicar cómo su incorporación puede justificarse en algunos casos como una contribución plenamente indígena en un diálogo intercultural evidentemente asimétrico[7].

[1] Así puede observarse en recientes estudios historiográficos tales como Bailey, Gauvin Alexander; Phillips, Carla Rahn y Voigt, Lisa. «Spain and Spanish America in the Early Modern Atlantic World: Current Trends in Scholarship». *Renaissance Quarterly*, vol. 62, no. 1 (2009), págs. 1-60. Ver también Espinosa Spínola, Gloria y López Guzmán, Rafael. *América con tinta andaluza: Historia del arte e historiografía.* Almería: Universidad de Almería, 2014.

[2] Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español: siglos XVI-XVIII.* México: Fondo de Cultura Económica, 2007 (1ª edición en francés 1988). Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo.* Barcelona: Paidós, 2007.

[3] Raj, Kapil. *Relocating Modern Science: Circulation and the Construction of Knowledge in South Asia and Europe, 1650-1900.* Nueva York: Palgrave McMillan, 2007.

[4] Los estudios más recientes y destacables que revisan el tema del atrio novohispano desde una perspectiva arquitectónica han sido publicados por la profesora Espinosa Spínola, Gloria. «Arquitectura y espiritualidad en los conventos novohispanos del siglo XVI». *Tiempos de América* (Castellón), 18 (2011), págs. 65-93.Espinosa Spínola, Gloria. «Arquitectura atrial y evangelización en la Nueva España durante el siglo XVI». Granada: Universidad de Granada, 1997. Ver también de la misma autora *Arquitectura de la conversión y evangelización en la Nueva España durante el siglo XVI.* Almería: Universidad de Almería, 1999.

[5] Artigas, Juan. *Arquitectura a cielo abierto en Iberoamérica con un invariante continental: México, Guatemala, Colombia, Bolivia, Brasil y Filipinas.* México: Edición de Autor, 2001. Ver también Artigas, Juan. *México, arquitectura del siglo XVI.* México: Taurus, 2010.

[6] Otro estudio ya clásico sobre el tema por su trascendencia norteamericana es Kubler, George. *Mexican architecture of the sixteenth century.* New Haven: Yale University Press, 1948. Ver también Lacarra Ducay, Mª del Carmen (coord.). *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar.* Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 2004. Para el caso filipino ha sido abordado por Galván Guijo, Javier. «Variables características de la arquitectura filhispana». En: Morales, Alfredo J. (coord.). *Filipinas, puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina.* San Sebastián-Manila: SEACEX, 2003, págs. 83-94. Ver también un caso identificado más recientemente en Luengo-Gutiérrez, Pedro. «Balete. Arquitectura en la comunidad japonesa de Manila entre 1601 y 1762». *Quiroga* (Granada), 1 (2012), págs. 20-28.

[7] El problema fue inicialmente planteado por un discípulo de Toussaint, ver McAndrew, John. *The Open-Air Churches of*

La escasez de documentación prolija sobre el tema y de ejemplos conservados explican que hayan pasado desapercibidos para estudiosos anteriores. Incluso hoy puede resultar aventurado dar por buenas propuestas cerradas. Por ello, la revisión transnacional ofrece un mayor número de datos que puede servir para apuntar algunas hipótesis preliminares generales que serán adaptadas posteriormente a cada zona. En primer lugar será necesario recordar el papel del árbol en los espacios religiosos prehispánicos tanto a partir de crónicas religiosas como a través de fuentes pictóricas. Posteriormente se valorará su presencia en atrios conventuales. En concreto se compararán una treintena de ejemplos conocidos en las actuales Filipinas, México, Guatemala y Cuba con otros casos similares de la Península Ibérica. Por último, tanto la tradición prehispánica como el patrimonio conservado ofrecen un puente interpretativo en las leyendas orales sobre este tema. A partir de aquí será más fácil explicar también ciertas iconografías religiosas particularmente habituales en este ámbito novohispano.

1.—Diego Valadés. Retorica christiana ad concionandi et orandi… 1579. Perugia. Petrumiacobum Petrutium.

1. El árbol en el espacio religioso y civil prehispánico

La relación de los pueblos prehispánicos con el Medio Ambiente debió ser notablemente diferente a la concepción traída por el mundo europeo. Los árboles tenían la capacidad de proteger del ataque de demonios y por tanto su conservación debía ser crucial[8]. Siendo esto especialmente notable en las primeras etapas del encuentro intercultural, continuó siendo evidente en algunos casos hasta las Independencias[9]. El poder de la naturaleza americana, e incluso asiática, dotó a las intervenciones sobre bosques o ríos de un temor evidente entre las comunidades nativas[10]. En especial los árboles parece que tuvieron un papel destacado en las funciones religiosas e incluso en la organización del espacio de reunión de la comunidad. Con diferencias entre los diferentes territorios, este fenómeno puede encontrarse desde México hasta Filipinas. En el caso maya, el Árbol del Mundo se vinculaba con el centro del *quincunx*, un esquema de cuatro vértices, de forma similar a como lo hacía el gobernador de la comunidad[11]. Este modelo se encuentra así en complejos arquitectónicos mesoamericanos conocidos por

sixteenth-century Mexico: Atrios, Posas, Open Chapels, and Other Studies. Cambridge: Harvard University Press, 1965. En la misma línea, otros estudios más recientes han abordado también el tema tales como AA.VV. *Ancient Origins of the Mexican plaza: From Primordial Sea to Public Space.* Texas: University of Texas Press, 2013. Recientemente ha habido un segundo intento en el texto MENDOZA ZARAGOZA, Mariza. *El arte floral en las crónicas del Altiplano Central de México del siglo XVI (Registro documental e iconográfico).* México: Tesis de Maestría en la UNAM, 2010.

[8] CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge. *Puritan Conquistadors: Iberianizing the Atlantic, 1550-1700.* Stanford: Stanford University Press, 2006. Hay una edición española del mismo: *Católicos y puritanos en la colonización de América.* Madrid: Marcial Pons, 2006, págs. 154-155.

[9] «Pero la encantada Cabaña que tanto ruido ha metido, sin que nadie supiera lo que era, me dio bastante en qué entender. Para imponerme empezaba a preguntar a los prácticos del país, sin que nadie me supiese dar razón de ella, porque era tal sagrado por las órdenes y el Gran Bosque que había en ella que nadie le había penetrado siendo yo el primero que rompí esta valla». ABARCA, Silvestre. *Proyecto para el Castillo del Morro.* Diciembre de 1763. Archivo General Militar de Madrid, 4-1-1-10, f. 22r.

[10] GRUZINSKI, Serge. *La colonización de…*, pág. 98-99.

[11] AA.VV. *Ancient Origins…*Op. cit., pág. 26.

recientes publicaciones como *cuadriláteros.* Aquí el árbol, o *wakah-chan*, también servía para «sostener el cielo». Este uso prehispánico no corresponde con el habitual en sus «huertas» o jardines como muestra Musset[12]. De todas formas su vinculación con estos rituales están documentados incluso por fuentes europeas tales como la *Rethorica christiana* (Fig. 1). Aquí debió basarse el interés por las diferentes especies que vienen dibujadas por Valadés y descritas por Ciudad Real[13]. Además, otros ejemplos que tratan de la arquitectura religiosa azteca, tales como Motolonía, indican que:

> «Tenían todos aquellos teocallis muy blancos, y bruñidos, y limpios, y en algunos había huertecillos con flores y árboles»[14].

Esto parece ir en contra de la visión actual de este tipo de recintos donde la vegetación es escasa. Una información más concisa en este sentido y de clara aplicación para esta investigación la ofrece Diego Valadés al tratar el mismo tipo de construcciones:

> «Embellecían estos templos, jardines, amenas fuentes, baños termales, albercas y verdes huertos deliciosos por sus flores y sus árboles, pues tienen flores de exquisita y variada fragancia. Plantaban en esos huertos, con grande cuidado, árboles muy anchos y frondosos; tanto así que bajo la sombra de uno de esos árboles podían estar mil hombres sentados, a la manera que acostumbran los indios. Y aunque este árbol es estéril y no lleva fruto ninguno, es sin embargo tan estimado que frecuentemente se toma como punto de partida para apreciar los árboles de mayor valor. Los indios le llaman «ahuehuetl» y los españoles «árbol del Paraíso» pero a mí me parece que el ahuehuetl y el árbol del paraíso no son de la misma especie. Todo el año están verdes, son muy semejantes al plátano, y sin embargo no son completamente de la misma naturaleza»[15].

Esta fuente indica que los árboles marcaban por igual espacios religiosos y lugares de reunión de la comunidad. Se trataba de un símbolo religioso propio de la cosmogonía mesoamericana, y por tanto que formaba parte del urbanismo más primitivo[16]. Las relaciones entre los pueblos aztecas, mayas y guatemaltecos difundieron este tipo de prácticas antes de la llegada del cristianismo[17]. Pero de todas formas, la opción en la que el árbol se vincula con un espacio cívico es la más común en culturas con un desarrollo arquitectónico menor. En Filipinas, por ejemplo, es conocido como el consejo de ancianos de las tribus de la Cordillera de Luzón se reunía tradicionalmente bajo una acacia que identificaba a la tribu[18]. Quizás por esta razón no es extraño encontrar referencias pictóricas a este tipo de árboles en las representaciones cartográficas prehispánicas y poco posteriores a la llegada europea. Un caso especialmente significativo es el del *Códice de Quauhquecholan,* donde aparece una ceiba del que brotan dos ríos de forma similar a la iconografía del Cristo de Metztitlán[19].Estos árboles tomaron tal protagonismo que en la representación espacial prehispánica mantuvieron su importancia. Así, en algunos atrios como el de Texupan o Tetliztaca representados en las *Relaciones Geográficas* pueden identificarse árboles en los atrios (Fig. 3)[20]. También es común encontrar alusiones a los propios asentamientos con los nombres de estos árboles singulares tales como Balete (Filipinas) o Santa María del Tule (México) (Fig. 4).

La importancia simbólica de algunas especies arbóreas para las culturas mesoamericanas y filipinas hace difícil de entender la práctica total desaparición de referencias en época hispana. Aunque su papel fuera extirpado, modificado o adaptado, en cualquiera de estos casos se trata de un punto de inflexión en el diálogo intercultural con importantes consecuencias para la comprensión del urbanismo y la arquitectura de estos territorios.

[12] Musset, Alain. «Les jardins préhispaniques». *Trace. Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre,* 10 (1986), Mexico, págs. 59-73.

[13] Ciudad Real, Antonio de. *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España.* México: UNAM, 1976.

[14] Benavente de Motolinía, Toribio. *Historia de los Indios de la Nueva España.* Barcelona: Linkgua Historia, 2012, pág. 67.

[15] Valadés, Diego. *Retorica christiana ad concionandi et orandi…* Perugia: Petrumiacobum Petrutium, 1579, pág. 381.

[16] AA.VV. *Ancient Origins of the Mexican plaza…* Op. cit., pág. 23 y 26.

[17] Villar Anléu, Luis M. y Morales, Darío. *Guatemala, árboles mágicos y notables.* Guatemala: Artemis Edinter Editores, 2006, pág. 129.

[18] Los bontoc realizaban su *ato* bajo un árbol al igual que los kankanay con sus *dap-ay.* Ruiz Gutiérrez, Ana. *Arte indígena del Norte de Filipinas. Los grupos étnicos de la cordillera de Luzón.* Granada: Atrio, 2012, pág. 53 y 115.

[19] La relación ya la planteó Artigas, Juan. *México…*Op. cit., pág. 23.

[20] López Guzmán, Rafael. *Territorio, poblamiento y arquitectura: México en las relaciones geográficas de Felipe II.* Granada: Universidad, 2007, págs. 100, 152 y 76, 152 respectivamente. Sobre la representación indígena del territorio ver también un trabajo más antiguo en Mundy, Barbara E., *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*. Chicago-Londres: University of Chicago, 1996.

2.— Diego Valadés. Retorica christiana ad concionandi et orandi… 1579. Perugia. Petrumiacobum Petrutium.

4.—Santa María del Tule. Ahuehuete frente a la iglesia. Oaxaca. México.

2. Árboles y atrio: híbrido entre la plaza y la plataforma

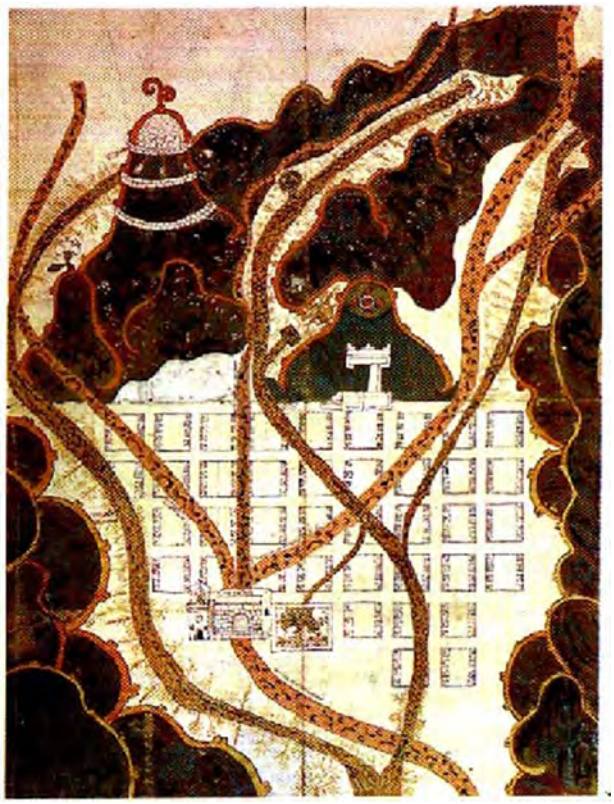
La organización del atrio novohispano tuvo como principal objetivo crear un espacio útil para una ritualidad masiva. Las capillas abiertas y las posas fomentaban este tipo de celebraciones multitudinarias a cielo abierto. Este tipo de culto debía resultar próximo a las experiencias prehispánicas por lo que la mayor parte de los atrios pudieron carecer de vegetación para permitir una mejor participación. El profundo sentido de estos árboles pudo ser precisamente la razón de su destrucción en algunos casos[21]. Quizás esto explique que las crónicas sean pobres en la descripción de estos elementos. Otra posible interpretación es que la simbología de estos árboles quedaba lejos de la experiencia del cronista, y especialmente remota para los lectores europeos. Por ello, explicar su función era innecesario, sin evidenciar por ello su inexistencia o falta de importancia. Quedaría por último tener en cuenta que se conocen varios casos en los que estos árboles fueron destruidos por las nuevas concepciones urbanas del siglo XIX, como ocurrió en Ocosingo, San Bartolomé de los Llanos o incluso Manila. Por todo esto,

[21] Así actuó el jesuita Gonzalo de Tapia en Sinaloa. Al encontrar un árbol en el que se adoraba un ídolo regional ordenó derribarlo y «plantar en su lugar el preciosísimo de la Santa Cruz». Cañizares Esguerra, Jorge. *Puritan Conquistadors*…Op. cit., pág 155.

es posible que el número de árboles monumentales en los atrios novohispanos fuera mucho mayor que el actual, aunque esto no implique que fuera algo totalmente extendido, dependiendo del proceso de diálogo cultural con las poblaciones concretas.

En los primeros años de la llegada de los misioneros a América los niveles de negociación con las poblaciones locales, además de asimétrico, fue menor que en fechas posteriores. Algunos atrios se plantearon con organizaciones similares a los claustros europeos. Los cuatro lados correspondían con sendas galerías delimitadas por hileras de árboles, mientras que en el centro se ubicaban fuentes y árboles frutales y en los vértices capillas posas (Fig. 2). Este esquema queda descrito para la fundación de nuevas visitas también en Filipinas:

> En las visitas podrán ser las casas de 10 brazas de / largo 4 de ancho 7 aposentos refectorio despensa y en / todas partes su cocina y secretas acomodadas. La iglesias / se han de trazar en lo mejor del pueblo y más acomodado / para el pueblo y ministros, el largo y ancho conforme al / pueblo pero fuerte y durable y en todas partes se cerque el / cementerio y se procure esté limpio y que se planten algúnos árbol/ es en buen orden para las procesiones./ 16. En los pueblos de visitas se procure haber un aposento cer/rado de madera todo para guarda de arroz. (Ordenaciones del padre Diego García / Viceprovincial de las Philipinas para las / residencias de Pintados en la visita del / año de 1602. ARSI, Philippine. Philipp. 2-I, ff. 43-44.)



3.—Relaciones geográficas. Relación de Texupan. Detalle.

En estos casos la contribución local parece haber sido residual, ya que estos árboles fueron plantados *ex profeso* y en muchas ocasiones con especies occidentales como el olivo (véase el caso de Santa Ana de Tzintzuntzan). Ésta fue la imagen transmitida por los grabados de la época y por fuentes como el mismo Motolinía o el grabado de Valadés (Fig. 2). De todas formas, el esquema de galerías arbóreas existía ya en los jardines de Tenochtitlán por lo que no debió resultar totalmente novedoso.

En segundo lugar, algunos misioneros debieron valorar las posibilidades de éxito reinterpretando a la población local sus centros religiosos a partir de la tradición cristiana[22]. La reutilización de plataformas, no carente de problemas, estuvo limitada a zonas con alto desarrollo arquitectónico y a la destrucción de las mismas. Mucho más generalizada y menos comprometida era la organización del espacio público alrededor de un árbol[23]. Complementar el significado simbólico de este árbol con aspectos cristianos facilitaba tanto la conversión como aglutinar a diferentes comunidades del desconocido entorno geográfico. Estas ventajas de edificar el convento junto al árbol, llevaban aparejadas otros inconvenientes notables. La lógica europea intentó colocar la fachada de la iglesia en eje, por lo que apenas fue visible en algunos casos. Quizás por esto, algunas iglesias se ubican en un lateral, dejando el resto para el desarrollo del complejo conventual, evitando una referencia visual directa que sería obs-

[22] Sorroche Cuerva, Miguel Ángel. «Ritual y arquitectura de la conversión en Nueva España en los siglos XVI y XVII». En: Ciudad Ruiz, Andrés, Iglesias Ponce de León, Mª Josefa y Sorroche Cuerva, Miguel. *El ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público.* Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 2010, pág. 437-459.

[23] Esta probabilidad ya fue apuntada por diferentes autores sobre fundaciones en Chiapas. Véase Markman, Sidney David. *Architecture and Urbanization in Colonial Chiapas, Mexico.* Philadelphia: The American Philosophical Society, 1974, pág 60. Ver también Artigas, Juan. *Chiapas Monumental. Atlas gráfico.* Mexico: JBAH autor, 2013.

taculizada por el árbol. Esto se multiplica en el caso de las capillas abiertas. De hecho, es posible que el árbol mantuviera demasiado protagonismo para los nativos en las prácticas religiosas del atrio. Además, también generaría problemas de estabilidad en los ya de por sí precarios cimientos. Quizás para evitar este tipo de problemas, es conocido como algunos de estos árboles fueron trasformados en cruces arbóreas. El caso más significativo es el de la cruz que los franciscanos hicieron de un ahuehuete del bosque de Chapultepec[24]. Pero esta solución no se limitó exclusivamente a Mesoamérica sino que llegan a encontrarse soluciones similares incluso en Chile y en las mexicanas citadas de Texupan o Tetliztaca[25].

Dentro de este capítulo cabría valorar alguna explicación por la cual algunos atrios se desarrollaron alrededor de estos ejemplares, mientras que otros no. Una posibilidad sería vincularlos por su pertenencia a una orden concreta, lo que evidenciaría una mayor propensión de estos misioneros a este tipo de negociación cultural. Por el contrario, aparecen representados todas las órdenes del momento. Una segunda opción es la organización por zonas concretas. En el entorno de la actual capital novohispana se conocen varios casos como los de San Diego (Churubusco), el Santuario del Cristo de Chalma, San Juan (Azcapotzalco) o el famoso árbol de la Noche Triste bajo el que lloró Cortés en Popotla. Algo similar ocurre en el ámbito actual de Morelos-Puebla en el que se han identificado casos tales como el de San Pedro (Cholula) o Atlatlahucan. En Guanajuato aparecen casos en San Agustín (Yuriria), Huichapan o Santa Cruz (Querétaro). Más significativo resultan los ahuehuetes de Hidalgo, en torno al Cristo de Metztitlán como el caso de Zoquizoquipan. También ocurre algo similar en el ámbito oaxaqueño, cuyo ejemplo más claro es el de Santa María del Tule y el de Santiaguito[26]. Ya fuera de México, el territorio entre San Cristóbal de las Casas y Antigua Guatemala también ofrece varios ejemplos de este tipo como el de Sacatepéquez. El caso del archipiélago filipino queda vinculado especialmente a las islas centrales del archipiélago: Cebú (Mactán), Bohol (Loboc), Siquijor y el norte de Mindanao (Dapitan). Esto podría llevar a pensar en que se trata de un fenómeno local conectado transnacionalmente, pero a estos casos susceptibles de agruparse hay que añadir otros como el de La Habana, Manila o Dupax del Sur (Cagayán, Filipinas) que difícilmente parecen cumplir con este planteamiento. Por todo esto, parece más probable que se trate del resultado de la negociación intercultural repetido en diferentes zonas al haberse dado condiciones similares.

2.1. **Casos similares peninsulares**

La negociación cultural parte normalmente de dos realidades cercanas. Como se ha dicho, para el mundo prehispánico el modelo original estaba claro, pero el mundo hispano no contaba normalmente con árboles significativos en sus atrios y mucho menos con la trascendencia simbólica que se cita. Quizás por ello se excluyó de muchas crónicas. Pero en el norte de la Península Ibérica, por influencia celta, los árboles mantenían un fuerte vínculo con la fundación y política de las ciudades[27]. Esto se ha conservado de forma destacada en los robles históricos del ámbito vasco. Aunque es el de Guernica el más conocido, otros señoríos estaban vinculados a casos similares en Arechabalaga, Guerediaga, Avellaneda, Larrazabal, Uztáriz y Orduña. También en otras zonas como en Olmo de Burgos (Atapuerca). Estos robles, además de formar parte de la heráldica de algunas de estas villas, servían para acoger tomas de posesión y solían ubicarse junto a los edificios religiosos conservando su significado propio hasta hoy en algunos casos. Aunque puedan encontrarse ciertas concomitancias entre ambos fenómenos de diálogo intercultural no puede establecerse una relación directa entre una y otra ya que un número significativo de los primeros misioneros procedían del resto de la península donde estas prácticas eran desconocidas.

[24] CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge. *Puritan Conquistadors…*Op. cit., pág. 154. Cabe destacar además la presencia de un ejemplar traído de México y plantado en el actual Parque del Retiro en 1623. LÓPEZ GONZÁLEZ, Ginés. *Los árboles y arbustos de la Península Ibérica e Islas Baleares.* Madrid: Mundi Prensa, 2001, pág 330.

[25] Véase el «árbol en forma de Cristo Crucificado, valle de Limache, Chile» en OVALLE, Alonso de. *Histórica relación del reino de Chile.* Roma: 1616. Citado por CAÑIZARES ESGUERRA, Jorge. *Puritan Conquistadors…*Op. cit., pág. 206.

[26] Véase la imagen publicada por LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Territorio, poblamiento y arquitectura…*Op. cit., pág. 356 y 361.

[27] GARCÍA QUINTELA, Marco V. «Etnoarqueología del roble ancho de Vizcaya». *Pasado y presente de los estudios celtas.* La Coruña: Instituto de Estudios Celtas, 2007, pág. 259-304.

3. Árboles prodigiosos prehispánicos y santos locales

Como se ha apuntado, esta *negociación* cultural dio como resultado un atrio entendido como híbrido transnacional con particularidades locales, lo que refuerza el protagonismo de cada uno de los actores. Aunque la *divinización* de una especie de árbol era común en diferentes territorios, la especie cambiaba. Mientras que en México fueron habitualmente el ahuehuete azteca y la ceiba maya, en Guatemala fue el esquisúchil y en Filipinas la acacia o el balete según las zonas[28]. Todos ellos comparten algunas características destacables. En primer lugar su longevidad, unida a su hoja perenne. En segundo lugar, todos ellos tenían propiedades curativas vinculadas a tradiciones religiosas que fueran adaptadas[29]. Por último, todos ellos se caracterizaban por ser de grandes dimensiones y de proporcionar una agradable sombra. De todas formas, existen particularidades y vínculos entre ellos que merecen destacarse.

Uno de los ejemplos más claros lo ofrece el ahuehuete mexicano (*Taxodium mucronatum*)[30]. Se utilizó como remedio contra la diarrea[31], para la cicatrización de heridas en la piel[32], las varices, con efectos sudoríficos[33], y para disminuir la presión arterial[34]. Algo similar ocurre con el esquisúchil (*Bourreria huanita*), conocido en México como *izquixuchitl*, del que se realizaban infusiones de flores secas con propiedades tranquilizantes, analgésicas, antiinflamatorias, así como para tratar afecciones cardíacas y de hipertensión[35]. Hoy día además se le conocen sus posibilidades antifúngicas, antiparasitarias, o contra la malaria. Es conocido como en México se tomaba como infusión con chocolate[36]. La corteza del balete (Ficus Spp.)[37], así como sus raíces y hojas, solían hervirse en aceite para aplicarlo sobre heridas y contusiones. El extracto de la corteza se consideraba tener propiedades en la curación de enfermedades hepáticas. También se usan las hojas machacadas para el dolor de cabeza reumático. La ceiba tiene diferentes propiedades según su preparación. El tallo suele usarse como antiinflamatorio y para el dolor de muelas. La cocción de las flores como emoliente, mientras que la corteza de las raíces es empleada como diurético y aperitivo.

Todas estas propiedades formaban parte de la ciencia prehispánica y por tanto estaba ligada a creencias no cristianas. Aunque esto pudo acabar con muchos de estos árboles, otros misioneros enriquecieron las leyendas sobre estos árboles con lecturas bíblicas o hagiográficas. Por ello, la «cristianización» de estos árboles sagrados para su inclusión en un atrio conventual pasó por dos vías diferentes. Un primer tipo fue la adaptación de leyendas locales sobre santos o primeros misioneros. En otras zonas se adaptó la cultura oral prehispánica en torno al árbol a simbologías cristianas del crucificado. En el primer capítulo cabe destacar el caso de Santo Tomás Quetzalcóatl. Popularmente se cree que los ahuehuetes, llamados sabinos por los españoles, que crecían en los espacios sagrados fueron una señal que dejó este apóstol en el siglo I d. C.[38]. Con esta lectura se subraya la presencia prehispánica y simbología religiosa de estos árboles, a la vez que se conectan con la tradición cristiana. Esta explicación se da en zonas concretas de México, tales como Tlaxcala y Oaxaca. Un caso más habitual fue el de los primeros misioneros vinculados a estos árboles. Por ejemplo, el Hermano Pedro (Pedro de San José Betancour) difundió el uso del esquisúchil en Guatemala a mediados del siglo XVII. Las propiedades curativas de

[28] La devoción al balete puede encontrarse también en Sumatra según describe Marsden, William. *The history of Sumatra: containing an account of the government, laws…,* Londres, 1784, pág. 256.

[29] En Guatemala se pensaba que las flores del esquisúchil eran utilizadas por las princesas aztecas para el baño. Villar Anléu, Luis M. *Guatemala, árboles…* Op. cit., pág. 129.

[30] Hernández, Rafael y Gally Jorda, Mireya. *Plantas medicinales. Uso y dosificación de las 184 plantas más usadas en América Latina.* México: Árbol Editorial, 1981, pág. 15.

[31] «Decocción de un puñado de semillas o tallos en una taza de agua. Tomar después de cada comida». Ibidem, pág. 214.

[32] Se aplicaban «compresas de hojas machacadas sobre la zona afectada». Ibídem, pág. 228.

[33] «Decocción de un puñado de cualquier parte de la planta en una taza de agua». Ibíd., pág. 238.

[34] «Decocción de un puñado de cualquier parte de la planta en tres tazas de agua. Tomar una taza después de cada comida». Ibíd., pág. 233.

[35] Villar Anléu, Luis M. *Guatemala, árboles…* Op. cit., pág. 129.

[36] Musset, Alain. Les jardins préhispaniques… Op. cit., pág. 68.

[37] Diferentes tipos de Ficus pueden corresponder con esta denominación. Desde el *Ficus microcarpa* o Laurel de la India hasta el *Ficus religiosa* más cercano a la tradición religiosa asiática.

[38] Cuadriello, Jaime. *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime.* México: UNAM, 2004, pág. 394.

esta especie la hicieron convertirse en un árbol sagrado para los pueblos guatemaltecos. A partir del paso del Hermano Pedro, fue la intercesión de este misionero el que le otorgaba a las flores del esquisúchil su potencial. Al caso de santos masculinos habría que añadir el de las apariciones marianas. Su vinculación con árboles era común también en la península y está muy generalizada también en América. Más extremo es el caso filipino de la virgen de Antipolo[39]. En el siglo XVII corría la leyenda de que la Virgen se aparecía y desaparecía en lugar de un árbol. Esto fue considerado por los misioneros como un signo para fundar allí el santuario.

La segunda fórmula planteada por los misioneros para ofrecer a los nativos una lectura cristiana de estos árboles fue la simbología del Árbol de la Vida y el Árbol de la Ciencia[40]. Es conocido que el árbol cósmico prehispánico ha sido relacionado en diferentes ocasiones con la cruz. De hecho es citada a veces como *tonacaquahuitl* (árbol de nuestro sustento)[41]. En una crónica tan temprana como la de Motolinía se dice:

> «Había cuatro ríos o fuentes que salían del paraíso, con sus rótulos que decían Phiron, Gheon, Tigris, Euphrates; y el árbol de la vida en medio del paraíso, y cerca de él el árbol de la Ciencia del bien y del mal, con muchas y muy hermosas frutas contrahechas de oro y pluma». (Motolinía, pág. 58).

El árbol del Paraíso, especie con el que fue confundido en muchas ocasiones estas especies por parte de los misioneros servía de referente para los occidentales y para la adaptación al cristianismo. Por ello, no fue imposible la validación de estos grandes árboles como elementos válidos para cristianos y nativos en un primer momento, cargándose con el paso del tiempo de contenidos hagiográficos o marianos que terminarían marginando los significados prehispánicos.

4. Conclusión

La investigación que se presenta ha intentado demostrar las posibilidades del estudio transnacional como fórmula para rescatar fenómenos históricos difícilmente abordables desde los escasos ejemplos de algunas zonas. La comparación entre las diferentes respuestas indígenas también permitiría analizar más profundamente las dos partes en el diálogo intercultural. Pero sobre todo, esta comunicación intenta hacer una incursión en las posibilidades de la historia del arte y la arquitectura en diálogo con otras disciplinas científicas tales como la etnobotánica. Más allá de los avances que puede ofrecer para estas disciplinas, es importante destacar que estas nuevas perspectivas pueden forzar a revisar algunos temas clásicos como el de los atrios. Considerar un árbol un símbolo religioso prehispánico cristianizado convierte lo que hasta ahora era un elemento simplemente decorativo en un hito espacial. Su presencia obligaría a revisar los análisis espaciales realizados sobre algunos atrios donde el foco cultual no estaría solo en la capilla abierta, sino que quedaría complementada, como en el mundo prehispánico, por un árbol. Algo similar podría decirse en su incidencia posterior en la iconografía cristiana.

Estas consecuencias en la historia del arte y de la arquitectura son fruto de una negociación intercultural que es hoy día uno de los temas de discusión habituales en la reciente visión de la historia de las *ciencias a cielo abierto*[42]. La contribución nativa en el conocimiento de este tipo de ciencias debió ser importante en un primer momento. Aspectos como los agentes de esta negociación, la validación de los conocimientos así como su conversión en universales al trasladarlos a otras zonas sigue siendo un tema por desarrollar en sus consecuencias arquitectónicas y artísticas.

[39] Zialcita, Fernando N. *Authentic Though Not Exotic: Essays on Filipino Identity.* Quezon City: Ateneo University Press, 2005, pág. 25.

[40] Sigaut, Nelly. «El árbol de la vida en el convento de Meztitlán». *Relaciones* (Michoacán), vol. XII, 47 (1991), págs. 7-28.

[41] Frassani, Alessia. «El centro monumental de Yanhuitlán y su arquitectura: un proceso histórico y ritual». *Desacatos,* 42 (2013), págs. 145-160.

[42] Traducción del autor del concepto *open-air sciences* utilizado por Raj, Kapi. *Relocating Modern...,* Op. cit., pág. 14.

Volver al sumario

La Oratoria Sagrada en el Tucumán

Ana María Martínez de Sánchez
Universidad del Salvador. Buenos Aires. Argentina

1. Introducción

En el obispado del Tucumán existieron conciona-dores pertenecientes al clero secular y regular que cumplieron su papel de transmisores de los dogmas y la doctrina católica, formando e informando a los feligreses. Dicho obispado, erigido en 1570, con catedral en la ciudad de Santiago del Estero, ocupaba un amplio territorio que se extendía desde el sur de la actual Bolivia —Moxos y Chiquitos— hasta las tierras de juríes y diaguitas que se convertirían en la frontera meridional de la jurisdicción de Córdoba de la Nueva Andalucía (ciudad fundada en 1573). En 1699, tras no pocos conflictos, la silla fue trasladada de Santiago a Córdoba, centro —desde 1604—, de la Provincia Jesuítica del Paraguay.

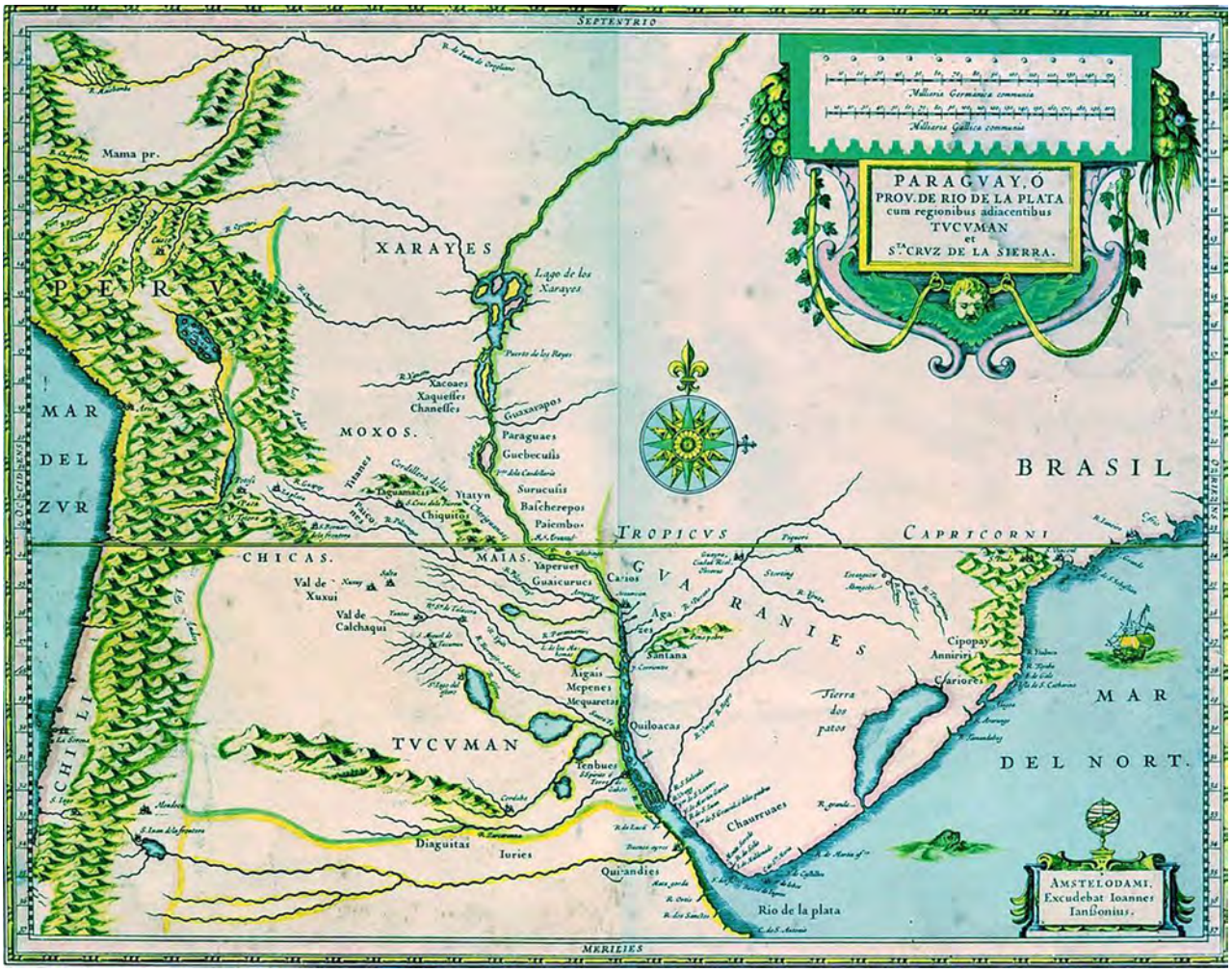
Estuvo sujeto al arzobispado de Lima hasta 1609, en que pasó a jurisdicción del de Charcas, cuando fue elevado a arzobispado. Las principales ciudades que formaron parte de esa circunscripción fueron, además de Córdoba y Santiago del Estero, Tucumán, Catamarca, La Rioja, Salta y Jujuy, hasta que por una nueva división de jurisdicciones se creó el obispado de Salta en 1806, incorporándose las provincias de Cuyo a la diócesis de Córdoba, las que habían dependido hasta ese momento del arzobispado de Chile.

En lo civil, la gobernación de Córdoba del Tucumán formó parte del virreinato del Perú, con capital en Lima —conocida como la ciudad de los Reyes—, hasta que en 1776 se integró al del Río de la Plata con capital en Buenos Aires. Respondió a la Audiencia de Charcas hasta 1783, año en que se instaló definitivamente la Audiencia de Buenos Aires, tras un período de un poco más de 10 años (1661-1671) en que funcionó una primera Audiencia en esta ciudad.

A partir de 1782 —por la Real Ordenanza de Intendentes— Córdoba fue capital de la gobernación-intendencia de ese nombre, incluyendo las subintendencias de Mendoza, San Juan, San Luis y La Rioja, mientras las otras ciudades del noroeste se agruparon en 1783 en torno a la recientemente creada gobernación-intendencia de Salta, sumándose a ella San Ramón de la Nueva Orán y La Puna (con cabecera en Santa Catalina). Estas subdivisiones tenían por finalidad, como parte de la política borbónica, achicar las jurisdicciones para alcanzar un control más efectivo de los territorios.

Para comprender la función periférica de Buenos Aires hasta 1776, en relación al Tucumán y el centro del virreinato peruano, conviene acotar que la gobernación del Río de la Plata tuvo como capital Buenos Aires, y dependió de Lima hasta la creación del virreinato de su nombre. Su obispado fue erigido en 1620, separándose entonces de la diócesis del Río de la Plata cuya sede era Asunción. Todo este complejo entramado, muestra que existieron relaciones entre los diversos componentes de tan extenso territorio.

Es en el ámbito del obispado tucumanense que hemos estudiado, para fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, un corpus de más de doscientos sermones manuscritos que se conservan en la Universidad Nacional de Córdoba, junto a otros que



1.—Johannes Janssonius. Amsterdam. 1647.

fueron publicados mayoritariamente en el siglo XX, alcanzando un total de cuatrocientas piezas.[1]

La investigación tuvo hitos que correspondieron a sucesivos proyectos concretados en la Universidad Nacional de Córdoba y el CONICET: «En torno a la oratoria sagrada. Oralidad y escritura en los sermones coloniales» (2006-2009), «En torno a la oratoria sagrada. Oralidad y escritura en los sermones postcoloniales americanos» (2010-2011), «La oratoria sagrada y la construcción de identidades» (2012-2013) y «El sentido de la palabra en textos normativos y pastorales de la Iglesia. Rasgos comunes y trayectorias originales (el obispado de Córdo-

[1] Colección «Mons. Dr. Pablo Cabrera», Sección Estudios Americanistas-Antropología de la Biblioteca Central «Elma Kohlmeyer de Estrabou» de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Dicha colección formaba parte del reconocido Instituto de Estudios Americanistas, cuya sigla histórica respetamos (en adelante IEA). GARCÍA, Pantaleón. *Sermones panegíricos de varios misterios, festividades y santos*. Madrid: Imprentas de Benito Cano y de Fuentenebro y Cía. 1804-1805 y Collado 1810. DEL CORRO, Miguel Calixto. *Varios Sermones Panegíricos de las Principales Festividades de la Iglesia Católica*. 2 tomos. Filadelfia: Impreso para el autor por T.K. y P. G. Collins, 1849. CARRANZA, Neptalí. *Oratoria Argentina. Recopilación cronológica de las proclamas, discursos, manifiestos y documentos importantes, que legaron a la historia de su patria, argentinos célebres, desde el año 1810 hasta 1904*. 5 tomos. La Plata-Buenos Aires: Sesé y Larrañaga Editores, 1905. CARRANZA, Adolfo. *El clero argentino de 1810 a 1830*, 2 tomos. Buenos Aires: Museo Histórico Nacional, 1907. ACTIS, Francisco. *El clero argentino. Oraciones fúnebres, panegíricos y discursos inéditos.* Buenos Aires: Semanario San Isidro, 1927.

ba del Tucumán, siglos XVI-XIX)», los que dieron como resultado diversas publicaciones.[2]

En la documentación colonial y de las primeras décadas independientes, aparece mencionado «el sermón» en múltiples circunstancias, porque constituía un modo de comunicación sustancial en la época. Así lo encontramos cuando se encargaba o pagaba a algún integrante del clero regular o secular por haber predicado en tal o cual ocasión —según las contratas que habían efectuado en cada caso—, al mencionar las actividades regulares de las cofradías, en los momentos que se decidía en el cuerpo capitular la predicación para alguna festividad patronal o de amparo —San Jerónimo, Santa Teresa de Jesús— o en las celebraciones de los acontecimientos patrios —luego de 1810—, para dar gracias por la victoria obtenida en alguna batalla o por el desarrollo de las expediciones libertadoras. Por ello, tanto en las actas **c**apitulares —seculares y eclesiásticas—, como en textos normativos —consuetas, por ejemplo—, se hace referencia al sermón, como en otros tipos documentales que han dejado testimonio de la práctica de ese género.

¿Cuáles fueron las formas, lugares y modos de producción de esos textos? ¿Cómo trascendieron el lugar y el momento esas piezas oratorias? ¿Qué papel cumplieron esos mensajes, en los que la doctrina católica sustentaba una idea de reino —terrenal y celestial-? ¿De qué modo la Iglesia modelaba las vidas y las conciencias, o por lo menos lo intentaba, presentando ejemplos modélicos y antimodélicos, que se debían seguir o rechazar?

Siguiendo a Marc Augé, interesa analizar este espacio, el de la homilética sagrada, cargado de sentidos por los individuos, es decir «un espacio simbolizado» que puede ser interpretado con una herramienta textual como son los sermones en su relación con los modelos de comportamientos que se intentaban difundir[3].

2. La fijación de lo escrito

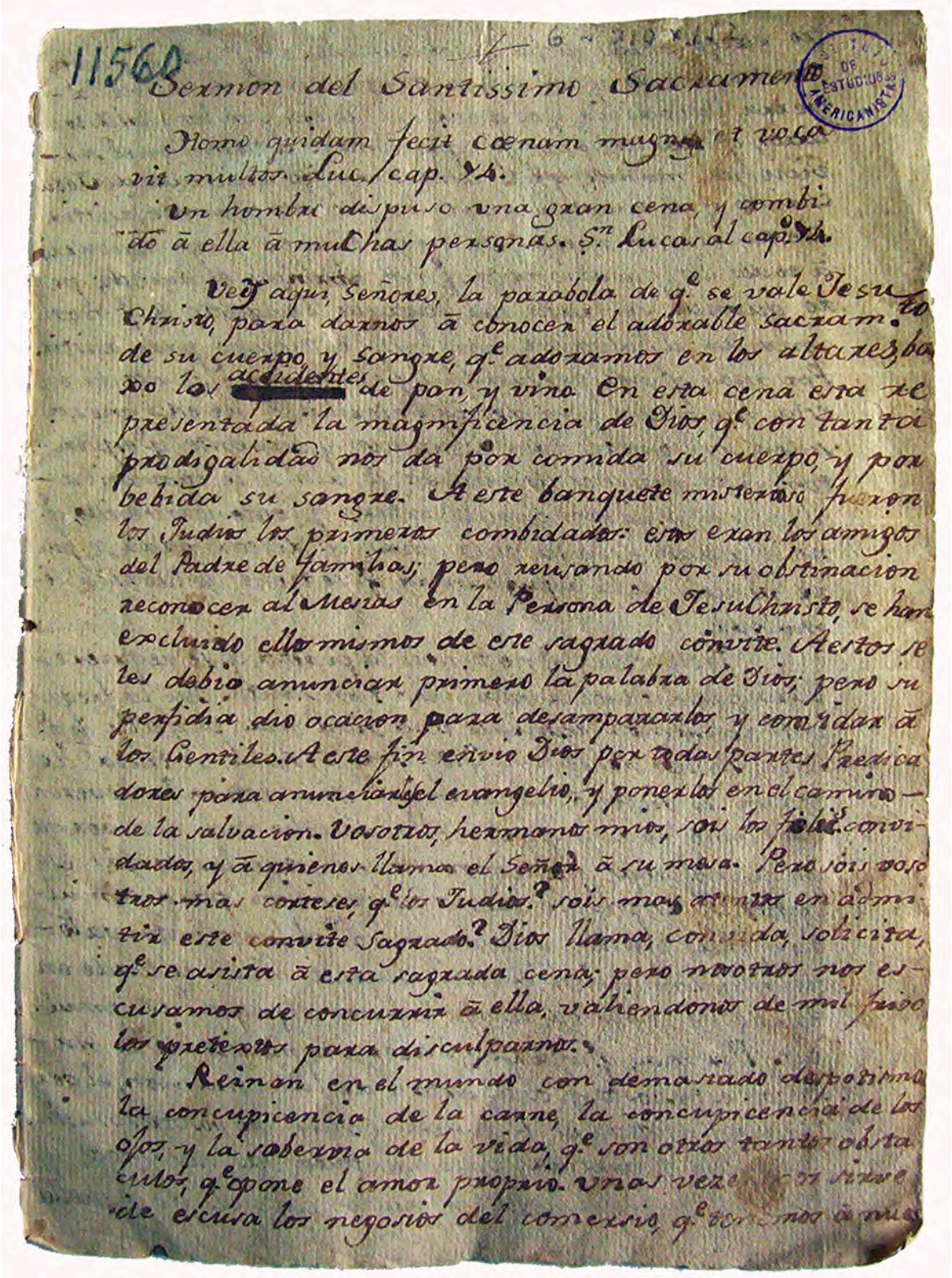
En los sermones manuscritos, aparecen una serie de indicios, pasibles de análisis, que están ausentes en los editados. En aquellos, cuando la escritura es cuidada —con letra casi libraria—, se percibe el deseo del autor o del amanuense de que se conservaran y pudieran ser leídos por cualquier persona. Cuando, por el contrario, intuimos que fueron redactados para luego ser pasados en limpio, contienen correcciones, palabras interlineadas o testadas y llamadas con agregados o citas en los márgenes. En este caso se puede determinar que algunos fueron enmendados al correr de la pluma (en ocasiones para sustituir una palabra por otra más acertada para lo que se deseaba expresar), y otros, en cambio, fueron releídos y pulidos. Sin duda existió una reutilización del texto para la misma festividad o celebración pero en diferente año o lugar, cuando probablemente el concionador era la misma persona y le tocaba predicar en otro destino[4].

Lo manuscrito permite entrever indicadores que enriquecen la interpretación, en lo referido al material sustentante y a lo sustentado por él. Por ejemplo el tamaño del papel —en octavo, para su maniobrabilidad y comodidad de transporte, quizás de la celda al púlpito—, la utilización del mismo —espaciado y márgenes—, las filigranas y la tinta, ayudan a acercarnos a la datación cuando no se conoce su fecha. La factura del papel —con trapo (siglo XVIII) o no (avanzado el siglo XIX)—, lo que lo hacía más flexible o quebradizo; la composición de las tintas y las circunstancias de producción del texto permiten explicar el momento histórico. Por

[2] Los integrantes de esos proyectos publicaron tres libros, además de varios capítulos y artículos en diferentes revistas: V. gr. Martínez de Sánchez, Ana María (comp.) *Oralidad y escritura. Prácticas de la palabra: los sermones*. Córdoba: Programa de Estudios Indianos, Centro de Estudios Avanzados, CONICET-Universidad Nacional de Córdoba, 2008. Martínez de Sánchez, Ana María. *El valor de la palabra en sermones patrios. ¿Libertad o independencia?* Con colaboración de Karina Clissa. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba, 2010. Martínez de Sánchez, Ana María (dir.). *Cátedra, púlpito y confesionario. Hacer y decir sermones*. Córdoba: CIECS, 2013. Martínez de Sánchez, Ana María. «Orality and Scripture: Sermons as a Means of Communication in the Eighteenth and Nineteenth Centuries». En: Astrid Windus y Eberhard Crailsheim (eds.), *Image–Object–Performance: Mediality and Communication in Early Modern Contact Zones of Latin America and the Philippines*, Universität Hamburg, editorial Waxmann, Münster, 2013, págs. 121-140.

[3] Augé, Marc. «El espacio histórico de la antropología y el tiempo antropológico de la historia». En: *Hacia una Antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa, 1998, pág. 15.

[4] IEA, doc. nº 11.707. El texto parece que fue utilizado en la Iglesia de San Nicolás en 1798 y en la de San Miguel en 1800, por hallarse sobre escritos ambos lugares y fechas.



11560

Sermon del Santissimo Sacramento

Homo quidam fecit cœnam magnam et vocavit multos. Luc. cap. 14.

Un hombre dispuso una gran cena, y combidó á ella á muchas personas. Sn. Lucas al capo. 14.

Veis aqui, Señores, la parabola de qe. se vale Jesu Christo, para darnos á conocer el adorable sacramto. de su cuerpo, y sangre, qe. adoramos en los altares, baxo los accidentes de pan, y vino. En esta cena esta representada la magnificencia de Dios, qe. con tanta prodigalidad nos da por comida su cuerpo, y por bebida su sangre. A este banquete misterioso fueron los Judios los primeros combidados: estos eran los amigos del Padre de familias; pero reusando por su obstinacion reconocer al Mesias en la Persona de Jesu Christo, se han excluido ellos mismos de este sagrado convite. A estos se les debio anunciar primero la palabra de Dios; pero su perfidia dio ocacion para desampararlos, y convidar á los Gentiles. A este fin envio Dios por todas partes Predicadores para anunciarles el evangelio, y ponerlos en el camino de la salvacion. Vosotros, hermanos mios, sois los fieles convidados, y á quienes llama el Señor á su mesa. Pero sois vosotros mas corteses, qe. los Judios? sois mas atentos en admitir este convite Sagrado? Dios llama, convida, solicita, qe. se asista á esta sagrada cena; pero nosotros nos escusamos de concurrir á ella, valiendonos de mil frivolos pretextos para disculparnos.

Reinan en el mundo con demasiado despotismo la concupicencia de la carne, la concupicencia de los ojos, y la soberbia de la vida, qe. son otros tantos obstaculos, qe. opone el amor proprio. Unas vezes nos sirve de escusa los negosios del comersio, qe. tenemos á nues

2.—Sermón sobre el Santísimo Sacramento. Colección Documental «Mons. Dr. Pablo Cabrera». Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. Doc. nº 11.560.

otro lado se observan las que llamamos «marcas» o rastros de la oralidad en la escritura. Entre éstas aparecen recursos del lenguaje —repetición, metáfora, exclamación, interrogación, comparación—, visuales, cuando se alude a objetos —de bulto o pinturas—, la citadística en general y la en latín en particular y las referencias al auditorio, entre otros[5]. Con estas pautas es posible «oír» cómo fueron dichos y teatralizados, atendiendo a la intencionalidad de la cadencia sonora del discurso y a la mención de elementos materiales que acompañaban a la palabra. También ayudan a la datación, particularmente en los sermones que hemos llamado «patrióticos», por los temas que abordan y porque se alude a hechos contemporáneos a la exposición[6].

Fue práctica común en Europa y en América editar los sermones. En el Nuevo Mundo sucedió en los grandes centros virreinales —como México, Puebla y Lima—, que dispusieron de imprenta. No fue ese el caso de Córdoba que, aunque contó con el Colegio Máximo de los jesuitas desde 1610, comenzó con los estudios superiores a partir de 1613 y le autorizaron a otorgar grados en 1622, recién en 1765 llegaron los elementos de una imprenta que se había encargado. Ella sólo funcionó un par de años, cuando decidió comprarla a la propia Universidad el Rector del Colegio Convictorio de Monserrat, Ladislao Orosz S.J. De esa prensa salieron en 1766 cinco obras, de las cuales se conservan cuatro y una es de dudosa factura, según afirma Benito Moya, pero ninguna correspondió a un sermonario local[7].

Expulsados los jesuitas en 1767 la imprenta quedó abandonada en los sótanos del Monserrat hasta que el virrey del Río de la Plata Vértiz la compró en 1780, para ser utilizada en la Casa de Niños Expósitos.

Esta carencia determinó que los sermones que se escribieron en esta parte de la América Meridional durante la colonia, se hayan conservado solamente manuscritos, pues unos pocos, en relación al total, tuvieron oportunidad de ser publicados. Esta circunstancia debe haber influido para que sus autores no los conservaran como un patrimonio personal o conventual y, por ende, los que encontramos manuscritos son piezas sueltas, generalmente sin firma y sin fecha de redacción, aunque pueden conocerse las circunstancias en que se predicó en razón del tema que abordan.

A comienzos del siglo XIX vieron la luz los primeros sermones que habían sido escritos en Córdoba, cuyo autor, el franciscano fray Pantaleón García, fue lector y rector de la universidad. Se agruparon en seis tomos, aparecidos en Madrid gracias a la imprenta de Benito Cano los tomos I y II (1804) y de Gómez Fuentenebro y Compañía, los tomos III (1804), IV, V y VI (1805) y en 1810, por obra de la Imprenta de Collado bajo el título general, en ambos casos, de *Sermones panegíricos de varios misterios, festividades y santos*[8].

El mecenas fue, según se menciona en el tomo I de ambas ediciones, fray Pablo de Moya, Comisario General de todas las Provincias y Colegios de San Francisco en Indias[9].

En aquel momento se consideró que era la primera publicación en su género «que [había] salido de los claustros de Regulares de Indias». Fray Teodoro de Ocampo, en ocasión de emprender un último viaje a España, pasó por Córdoba y aprovechó para «robar» al autor una porción de manuscritos. Con ellos en Madrid no encontraba el modo de publicarlos hasta que apareció «un caballero piadoso» que mostró disposición y los hizo evaluar por per-

[5] Martínez de Sánchez, Ana María. «Orality and Scripturre…», Op. cit., págs. 130 y ss.

[6] Por ejemplo la mención de batallas o de personajes, de situaciones o de lugares. Martínez de Sánchez, *El valor de la palabra…*, Op. cit., pág. 13 y Berdini, Javier A. «Sermones, batallas y victorias: providencialismo y patrocinio guerrero de la Virgen María en la homilética sagrada (1806-1812)», En: Martínez de Sánchez (Dir.), *Cátedra púlpito*…, Op. cit., págs. 75-99.

[7] Benito Moya, Silvano G.A. *La Universidad de Córdoba del Tucumán en tiempos de reformas. Prácticas culturales y nuevos paradigmas (1701-1810)*. Córdoba: Centro de Estudios Históricos «Carlos S.A. Segreti», 2011, págs. 136 y ss.

[8] Entre ambas colecciones existen mínimas diferencias. En algún tomo se incluye un sermón más en la edición de 1810 que en la anterior.

[9] Sobre el desempeño de Moya, cf. Troisi-Melean, Jorge. «Redes, reforma y revolución: dos franciscanos rioplatenses, sobreviviendo al siglo XIX (1800-1830). *Hispania Sacra* (Madrid) LX, 122 (2008), págs. 467-484, aquí pág. 474. En ese Prólogo se mencionan como excelentes predicadores, entre los franciscanos sólo de Buenos Aires, tanto por su delicado gusto en la oratoria como por su profunda erudición teológica, a Barrientos, Basalo, Sulivan, Montero, Chambo, Villanueva, Rodríguez, entre otros. *Sermones panegíricos de varios misterios, festividades y santos. Su autor El M.R.P. Fr. Pantaleón García,* tomo I, Madrid: Imprenta Collado, 1810, págs. VII y VIII.

sonas de conocimiento, los presentó a la censura y consiguió las licencias necesarias[10]. El autor estaba dispuesto a remitir el resto de sus obras pero esto nunca se concretó.

En la *Advertencia* al tomo VI (1805 y 1810) se subraya la calidad de los sermones de García y la favorable acogida que les dispensó el público, por lo que el editor no perdonó «gasto ni fatiga» para que lo relacionado con la tipografía estuviera correcto.

Los sermones publicados se habían predicado en su mayoría en la catedral de Córdoba. En los seis tomos se incluyeron todos los que habían llegado a manos del editor de aquella manera fortuita. Entre ellos era posible que hubiera algunos pocos escritos y predicados por el paraguayo fray Mariano de Velasco, pero sólo el estilo permitiría determinar la autoría de cada uno[11].

Debió pasar casi medio siglo para que se conocieran los sermones de Miguel Calixto del Corro y otro tanto para que se pudieran leer dos colecciones de sermones de diferentes autores, recopilados por Neptalí Carranza y Adolfo Carranza y, en 1927 la selección realizada por Francisco Actis. Estas publicaciones tuvieron como motivo principal difundir sermones, oraciones y pláticas que presentaban un componente patriótico, con el fin de apoyar la consolidación de un sentimiento de nación en vísperas del Centenario de 1810, cuando aún las corrientes inmigratorias eran numerosas.

De modo aislado se publicaron sermones en años posteriores, como los de fray Cayetano Rodríguez o fray Mamerto Esquiú.

Finalmente ya en el siglo XXI han aparecido como anexo o complemento a textos de narrativa histórica, la transcripción de algunas piezas oratorias que, de este modo, son factibles de ser leídas por otros investigadores.

3. Contenidos y espacios de la predicación

El sermón revela, no sólo un modo de decir sino que su contenido posibilita conocer, por vía indirecta, las prácticas de piedad y los comportamientos sociales en el obispado del Tucumán. Recordemos que hubo un modo barroco de escribir, vigente hasta mediados del siglo XVIII, hasta que en 1759 apareció la obra del Padre Isla, *Fray Gerundio de Campazas* que, con otros escritos críticos del barroquismo, como el que Bernardo Ibáñez de Echevarri hizo para Buenos Aires, modificaron el modo de construir la pieza oratoria, especialmente en relación al modo de expresarse[12]. Es a partir de aquel momento que se forjó un modo conocido como «moderno» de sermón. Las características que se introdujeron fueron: alivianarlos al quitarles citas de la antigüedad clásica y armar el discurso con el fin de persuadir para cumplir una acción espiritual concreta por parte de los oyentes —desechando la teatralidad visual del barroco—, lo que desembocó en un sermón que comenzó a incluir aspectos políticos e ideológicos, aunque siempre dentro del sentido católico del mensaje evangélico, característica que se profundizó en la época independiente[13].

Los temas de los sermones trabajados abarcan un amplio espectro. Dividiéndolos en categorías temáticas, se pueden agrupar en:

1. dedicados a fiestas del calendario litúrgico, como Cuaresma, Semana Santa y el Corpus Christi —Santísimo Sacramento— y en menor cantidad, Navidad.

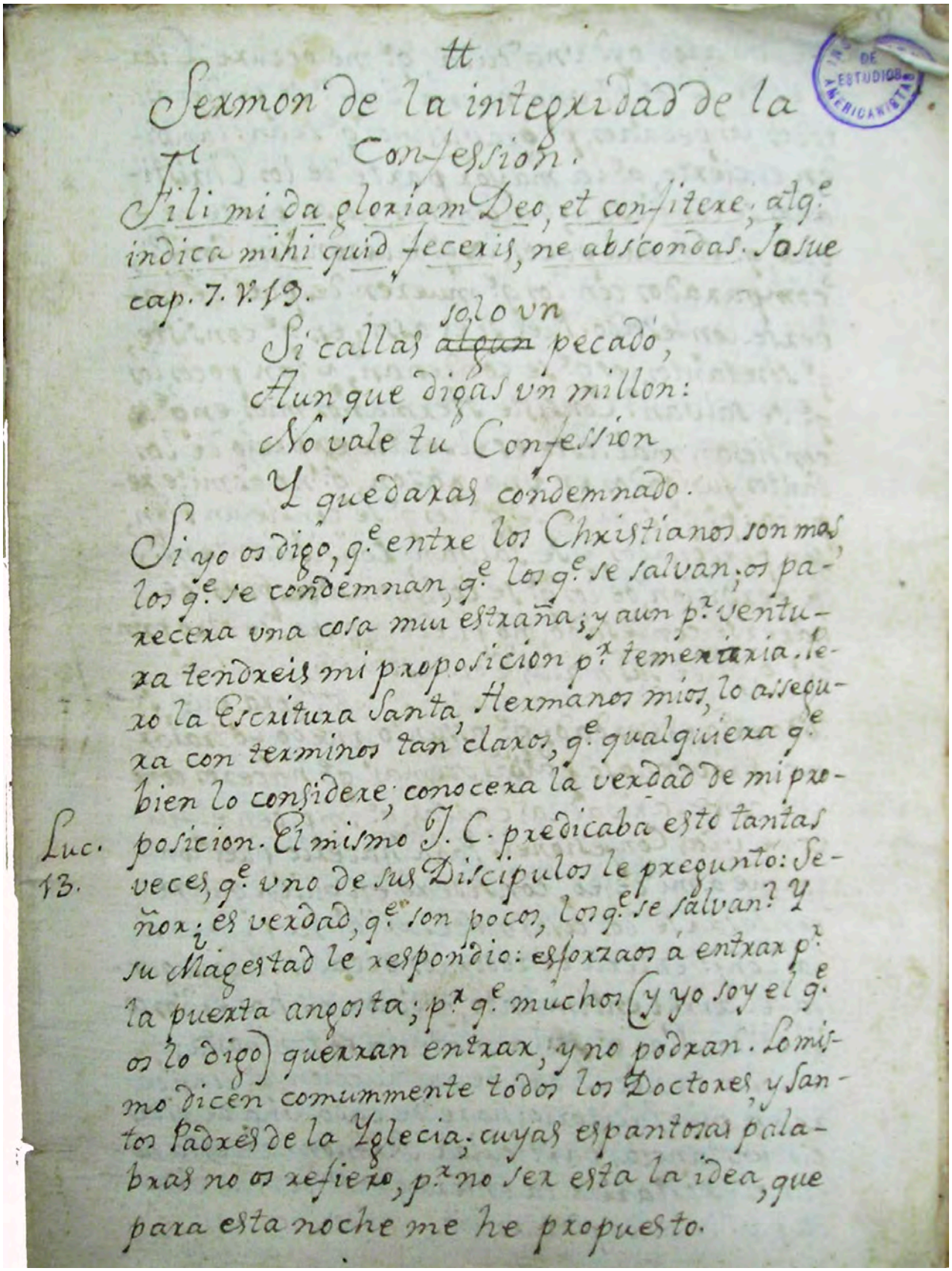
2. marianos en su diversas advocaciones, unas dedicadas a aspectos del ciclo vital de María —Inmaculada o Purísima Concepción, Visitación, Purificación, Dolores y Tránsito—, otros responden a los diferentes carismas que encarnaban las órdenes regulares —Merced, del Rosario, del Carmen— y finalmente los de advocaciones originadas en lugares donde se la halló o veneraba, como la de Monserrat, Pilar o Copacabana.

[10] García, *Sermones panegíricos…,* Op. cit., tomo I, 1804, págs. XI y XII.

[11] No se conoce al momento un estudio que haya permitido distinguir las autorías de cada sermón.

[12] Mariluz Urquijo, José María. «Retórica y homilética rioplatense. Una preceptiva concionatoria dieciochesca». *Archivum* (Buenos Aires), XVIII (1998), págs. 147-158.

[13] Cf. Herrejón Peredo, Carlos. *Del sermón al discurso cívico. México, 1760-1834*. México: El Colegio de Michoacán-El Colegio de México, 2003.



tt

Sexmon de la integxidad de la
Confession.

Fili mi da gloxiam Deo, et confitexe, alg.e
indica mihi quid fecexis, ne abscondas. Josue
cap. 7. V. 19.

Si callas ~~algun~~ solo vn pecado,
Aun que digas vn millon:
No vale tu Confession,
Y quedaxas condemnado.

Si yo os digo, g.e entxe los Chxistianos son mas
los g.e se condemnan, g.e los g.e se salvan, os pa-
xecexa vna cosa mui estxaña; y aun p.x ventu-
xa tendxeis mi proposicion p.x temexaxia. le-
xo la Escrituxa Santa, Hexmanos mios, lo asegu-
xa con texminos tan claxos, g.e qualquiexa g.e
bien lo considexe, conocexa la vexdad de mi pro-
posicion. El mismo J. C. predicaba esto tantas
Luc. 13. veces, g.e vno de sus Discipulos le pxeguntó: Se-
ñox; es vexdad, g.e son pocos, los g.e se salvan? Y
su Magestad le xespondio: esfoxzaos á entxax p.x
la puexta angosta; p.x g.e muchos (y yo soy el g.e
os lo digo) quexxan entxax, y no podxan. Lo mis-
mo dicen comunmente todos los Doctoxes, y San-
tos Padxes de la Yglecia, cuyas espantosas pala-
bxas no os xefiexo, p.x no ser esta la idea, que
para esta noche me he propuesto.

3.—Sermón sobre la confesión. Colección Documental «Mons. Dr. Pablo Cabrera». Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. Doc. nº. 11.720.

3. de santos: Domingo y Francisco (representantes de órdenes regulares de raigambre en la ciudad de Córdoba), Teresa de Jesús, Benito de Palermo, Santiago Apóstol, Rosa de Viterbo, Tomás de Aquino, Roque, Francisco Solano, Catalina de Sena y de Hungría, José, Jerónimo —patrono de la ciudad—, Antonio de Padua, Lucía, Pedro, Ignacio de Loyola, Francisco Javier y Nicolás de Bari.

4. de consolación: dedicados a las ánimas del purgatorio, difuntos, confesión y arrepentimiento.

5. dedicados a actividades en los conventos, como profesión y recepción de religiosas.

6. de celebraciones varias, como exequias de algún monarca, religioso o funcionario y la proclamación de la Bula de Santa Cruzada.

7. patrios: que agrupan los dichos luego de los sucesos de Mayo de 1810. Estas piezas han sido mejor cuidadas y para ellas se dispone, en general, de autor, fecha y lugar donde se dijeron[14].

Los temas responden a las devociones que existieron en el espacio analizado, extendiéndose, por ejemplo la devoción a Nuestra Señora de la Merced de Redención de cautivos hacia el sur de la jurisdicción de Córdoba, por ser tierra habitada por indios que atacaban en malones los poblados y tomaban mujeres cautivas que los mercedarios liberaban, mientras hacia el norte se difundió más la devoción a la Virgen del Rosario y la práctica de su recitación.

Los predicadores tuvieron como principal misión persuadir a los oyentes de que debían actuar conforme a los preceptos que ellos exponían. El contenido de los sermones, más allá del tema que trataran, era esencialmente ejemplificador. En todos los casos debían plantearse las virtudes a seguir, encarnadas en la vida de Jesucristo, la Virgen o los santos. De éstos se mostraba el lado humano y cómo dentro de esa característica terrenal habían dado ejemplo de persistencia en la fe durante sus martirios. En contrapartida se disuadía de caer en comportamientos contrarios a la moral cristiana y a una vida que permitiera alcanzar la vida eterna.

Qué y *cómo se dice*, *por qué se dice* y *por qué se lo dice como se dice*, son algunos de los interrogantes que permitieron integrar los elementos que intervenían en la organización de las palabras que pronunciaba un sacerdote en el púlpito, en cualquier tiempo y lugar[15].

Los sermones siempre presentan un modelo de comportamiento y un antimodelo. La opción era claramente expuesta por el concionador: quienes seguían el modelo lograrían la salvación, quienes se abandonaban en la comodidad del anti modelo, se condenarían eternamente. Para ilustrar esa opción recurrían a ejemplos tomados del Antiguo Testamento, a la vida de los santos y los escritos de la Patrística. De este modo se modelaba lo íntimo de las conciencias, por convicción de amor y por temor al castigo, ya que las descripciones del purgatorio y del infierno provocaban miedo en los oyentes.

Persuadir al auditorio requería conocer a quién se dirigían y saber qué grado de respuesta obtendrían. La adaptación a cada ocasión y circunstancia brindaba una paleta de «tonos, modales y frases, tan perfectamente adaptados al carácter y condición de las personas con quienes hablaban que uno habría podido adivinar quiénes eran», sostiene Higueruela del Pino[16]. Aunque el tema puede orientar sobre quién podía ser el auditorio —por ejemplo cuando predica sobre el Escapulario del Carmen—, surgen palabras, modos de apelación y reconvenciones que ponen en evidencia si se dirigían a miembros de una cofradía o estaban ante profesas en un convento o con gente «común» —mujeres u hombres, solteros, casados o viudos, albaceas o miembros de la Real Audiencia—[17].

La predicación debía agradar a los fieles y no cansarlos antes de que obtuvieran una conclusión

[14] Éstos corresponden a los publicados por Neptalí Carranza, Adolfo Carranza y Actis.

[15] Terán Elizondo, María Isabel. *Los recursos de la persuasión. La portentosa vida de la Muerte de fray Joaquín Bolaños*. México: El Colegio de Michoacán-Universidad Autónoma de Zacatecas, 1997, págs. 15 y 16.

[16] Higueruela del Pino, Fernando. «La predicación al finalizar el Antiguo Régimen» *Cuadernos de Historia Contemporánea* (Madrid) vol. Extraordinario (2007), pág. 134.

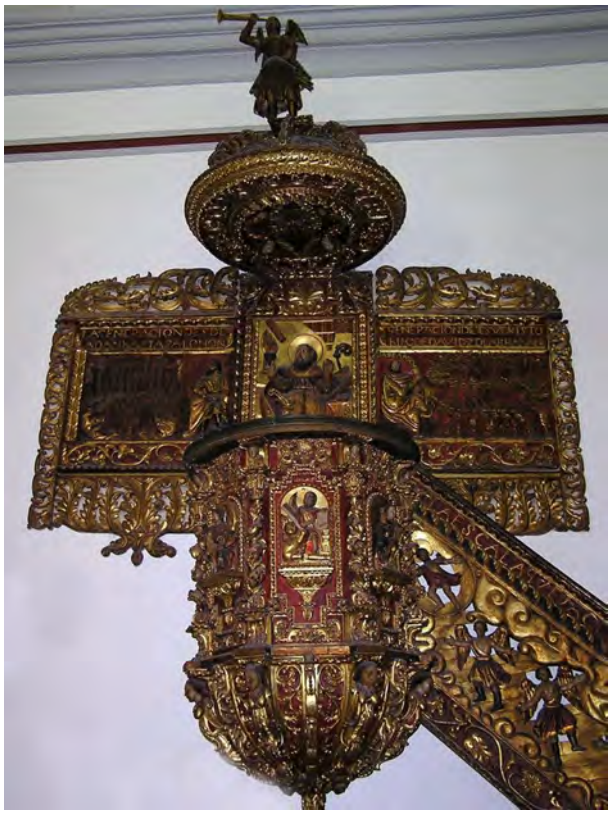
[17] Martínez de Sánchez, Ana María. «El purgatorio. Visión y acción a través de los sermones de ánimas». En: Martínez de Sánchez (comp.) *Oralidad y escritura…* Op. cit., págs. 134 y ss.; Clissa, Karina. «El valor de la confesión en sermones coloniales». En: Martínez de Sánchez (comp.), *Oralidad y escritura…*, pág. 115 e «Itinerario cuaresmal en sermones coloniales». En: *II Jornadas Nacionales de Historia Social*. Córdoba: Centro de Estudios Históricos «Carlos S.A. Segreti», 2009 y Rípodas Ardanaz, Daisy. «Los sermones cuaresmales a la Audiencia de Buenos Aires y su propuesta de oidor real». *Revista Chilena de Historia del Derecho* (Santiago de Chile), 12 (1986), págs. 263-273.

aplicable a sus vidas cotidianas. Las citas en latín, aunque inmediatamente fueran traducidas, agregaban un toque de erudición y autoridad que ayudaba para convencer, pero era necesario utilizarlas en una justa medida para no dispersar la atención.

Los sermones, según se recomendaba desde fines del siglo XVI, debían explicar el Evangelio los domingos y fiestas de guardar agregándose, posteriormente, que debían ocuparse de los artículos de la fe, los mandamientos, los sacramentos y las obras de misericordia, para ampliar más tarde el temario a evitar las falsas creencias, que podían esconder doctrinas engañosas, sobre todo las provenientes del mundo protestantes. Si no se había preparado el sermón, en España se recomendaba que al menos se leyese un trozo de la obra del jesuita Juan Eusebio Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y eterno. Crisol de desengaños con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos*, publicada por primera vez en 1640 —con varias reediciones— y que llegó a editarse en guaraní en 1705 (traducido por el P. José Serrano) en las Misiones Jesuíticas de Loreto, por lo cual es posible que la sugerencia haya sido también efectiva en América, pues su texto se consideraba un interesante instrumento pastoral[18].

Las actividades para la reformación de las costumbres —de los fieles y del todo el clero—, impulsadas por el Concilio de Trento, fueron reformuladas a fines del siglo XVIII, proponiendo que el eje de la predicación fuese la reprensión de los vicios y la aprobación de las virtudes. Al desembocar la vida —espacio de tránsito hacia la muerte— en el premio o el castigo eterno (cielo o infierno), se debía poner atención en cómo vivir para «bien morir». Esta idea fue la médula de toda la predicación y por ello se utilizaron los sermones como modos de esculpir arquetipos.

El lugar por antonomasia de la predicación fue el púlpito, considerado el espacio desde el cual sólo se podían decir verdades, por lo que era reconocido como la «cátedra del Espíritu Santo» y uno de ámbitos desde donde se podía ejercer autoridad mediante la palabra. Las iglesias que actuaron como parroquias en el obispado del Tucumán tuvieron púlpitos con su tornavoz, algunos de considerable calidad estética, como el de Jujuy.



4.—Púlpito de la catedral de San Salvador de Jujuy. Foto A. Mª M. de S.

También se dieron pláticas y sermones en algunas plazas, como la que estaba frente a la iglesia de San Francisco de Córdoba; pórticos de las iglesias, como sucedió en el de la catedral, y en salas e iglesias de los conventos femeninos de carmelitas y catalinas.

La extensión de las piezas oratorias requería que quienes asistían para escucharlas, dispusieran de un espacio apropiado, no sólo con alguna comodidad de ubicación, sino también con una buena acústica, donde el entorno, además, favoreciera a la concentración.

No en vano se dijo de Pantaleón García:

[18] Higueruela del Pino, «La predicación al finalizar…», Op. cit., pág. 137. Gil, Fernando, «De la diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol de desengaños con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos», estudio preliminar a Juan Eusebio Nieremberg, S.J., *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*, Buenos Aires: Edición Facsimilar Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 2010, pág. XXXIV.

«La voz sonora y penetrante, la expresión viva, la presencia grave y circunspecta, la invención ingeniosa, la amenidad y solidez de sus discursos, el uso frecuente de la Sagrada Escritura, y su oportuna aplicación, la propiedad del lenguaje, el número armonioso en los períodos, el estilo elevado sin afectación, y claro sin declinar en bajeza; estas son las prendas que adornan en el púlpito a este orador cristiano, y con ellas tiene pendiente de su boca al auditorio»[19].

[19] GARCÍA, *Sermones panegíricos*…Op. cit., tomo I, 1804, pág. IX.

Volver al sumario

El IV Centenario del Descubrimiento de América en Granada a través de la prensa

Elvira Moreno Moreno
Universidad de Granada. España

1. Contexto histórico y cultural

1.1. Europa y España en la segunda mitad del siglo XIX

A nivel europeo, la segunda mitad del siglo XIX estuvo rodeado de cambios en los político y económico, que tendrían su reflejo en la sociedad y la cultura. Los avances de la segunda Revolución Industrial, demostraron la grandeza de Europa. En todo ello, el imperialismo contribuyó al aumento de poder de las naciones europeas, formadas por Gran Bretaña, Alemania y Francia, afianzándose un fuerte sentimiento nacionalista.

En el caso de América, Estados Unidos empezaba a construir su propio sistema imperial, continuando con lo establecido en el «Destino Manifiesto». Por otro lado, las nuevas repúblicas latinoamericanas estaban centradas en dirimir sus propios conflictos[1].

España había entrado en una nueva fase de su historia con la Restauración borbónica en 1875. Antonio Cánovas del Castillo se convertía en el artífice de un sistema de alternancia política entre los Conservadores y los Liberales. Así, se iniciaba un largo periodo de estabilidad política en España que no tenía precedentes en época contemporánea.

En el tema que nos ocupa, Cuba y Puerto Rico eran los últimos vestigios latinoamericanos de lo que había sido el imperio español. Con la Guerra de los diez años en Cuba (1868-1878), España comprendió que la grandeza de épocas pasadas había desaparecido por completo.

Por lo tanto, nos encontramos en un momento de inestabilidad política que situaba a España a nivel internacional en un segundo plano. Así, una de las primeras actuaciones que el propio Cánovas lideró, fue el resurgimiento de un fuerte sentimiento nacionalista, tomando como pieza fundamental la historia de España y sus grandezas pasadas. En este contexto, se encuentran claves muy interesantes para comprender la importancia de conmemorar el IV Centenario del Descubrimiento de América[2].

1.2. El contexto granadino

En Granada la formación del Partido Liberal y Conservador fue bastante rápida, acogiéndose en ambos casos a la burguesía financiera granadina, destacando la financiación al sistema de la Restauración de Pedro Díaz Ximénez, Conde de Dílar.

El Partido Conservador contaba con figuras como los hermanos Agrela Moreno, Juan López Rubio, Eduardo Moreno Moreno, o Eusebio Sánchez

[1] Palmer. R y Colton. J. *Historia contemporánea*, Madrid, Akal, 1980.

[2] Vázquez Cienfuegos, Sigfrido. *La celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América en Huelva (1892): un nuevo impulso en el estudio e investigación de la historia de América.* En: Navarro Antolín, Fernando (ed.). *Orbis incognitus. Avisos y legajos del Nuevo Mundo.* Homenaje al profesor Luis Navarro García, Vol. 2, Huelva, Universidad de Huelva, 2008, págs. 67-77.

1.— Puerta Real (comienzos del siglo XX). Fotografía. Comisión provincial para la conmemoración del V Centenario. Granada en 1892. Granada. 1987.

Reina, aglutinados en torno a Eduardo Rodríguez Bolívar.

El Partido Liberal tuvo una gestación más complicada. En Granada destacó la figura de Fernando Pérez del Pulgar y Blake, Conde de las Infantas, y Don Juan Ramón Lachica.

En las elecciones granadinas de 1891 salió elegido como alcalde del Ayuntamiento de Granada Manuel Tegeiro, que era conservador. Había sido una persona con una activa participación en la comisión organizadora del Centenario, por lo que fue visto como la salvación para la fiesta[3].

[3] AA.VV. *Granada en 1892*. Granada: Comisión Provincial para la conmemoración del V Centenario, 1987.

A esto le siguieron otros problemas como es el caso de las fuertes lluvias que se produjeron ese invierno, que llevaron a importantes pérdidas en el campo y un aumento de la pobreza. Se tomaron medidas como el abaratamiento del pan para repartirlo entre los pobres, o dar trabajo para solucionar los desperfectos del temporal, pero no se solucionó el problema. Las protestas y motines se extendieron por la ciudad y pueblos cercanos en el comienzo del verano de 1891[4].

1.3. **El cambio en las relaciones culturales entre España y América**

Desde 1810 y hasta 1898, las relaciones no solo a nivel político, económico o social quedaron paralizadas con la antigua metrópoli, sino especialmente a nivel cultural. Todo ello es resultado de la necesidad de buscar una identidad propia por parte de las nuevas naciones. Algo similar ocurrió en el caso de España, que sometió a todos los países latinoamericanos a un proceso de aislamiento, comenzando por el no reconocimiento de su emancipación.

Aun así, durante todo el siglo, los puentes existentes para que tuviera lugar un entendimiento no faltaron, aunque es cierto que en la mayoría de los casos eran espontáneos y populares, pero consiguieron que ese aislamiento no fuera absoluto.

Tradicionalmente, los temas de unión principales han sido el compartir un mismo lenguaje y unas mismas creencias religiosas, que con sus evidentes diferencias en el modo de manifestarse, supone un punto de unión importante.

En el momento de la independencia, y quizás un poco antes, eran diversos los grupos que había por toda América Latina que intentaban exponer los motivos por lo que había que apartarse de todo aquello que tuviera vinculación con España, con la finalidad de ensalzar lo puramente americano. Esto manifiesta una necesidad de autonomía no solo en el plano político y económico, sino también en el plano cultural. Es el caso de grupos criollos o jesuitas americanos.

Así mismo, uno de los puntos divergentes que después tuvieron influencia en el intento de distanciamiento cultural, fue el caso del liberalismo, una misma corriente, que fue interpretada de distinta forma a cada lado del Atlántico. En el caso de los españoles que había en América, apoyar el liberalismo iba contra sus propios intereses. Por el contrario, para los criollos la nueva corriente suponía una de las pocas vías que podían llevarlos a aquello que tanto habían deseado.

Los estudios históricos que se realizaron en el siglo XIX fueron también una importante arma que de manipulación para extender la visión nacionalista y patriótica que interesaba. En España se ensalzó el pasado colonial y las hazañas españolas en el Nuevo Mundo como un ejemplo de poder y dominación. En el caso de América Latina, empezó a tener una gran importancia el pasado indígena de la población, que se revalorizó y se explotó.

De todos modos, algunos historiadores intentaron mantener una posición más neutral a la que ofrecía la versión «oficialista» liberal, exaltado los aspectos positivos de la etapa virreinal española y la significación de la religión católica. Al respecto destacamos a Lucas Alamán que desempeñó un importante papel en la vida cultural y política mexicana. En 1853 terminó de publicar *Historia de México*[5], donde destacó los beneficios que para América habían tenido los años de dominación española.

En el caso de España, destaca Segismundo Moret, con la intención de generar lazos comerciales estables. Para lograr todo esto, era importante que España comenzase aceptado la independencia de América[6].

Sin embargo fueron otras muchas las iniciativas para estrechar relaciones. En 1883 se celebró el *Con-*

[4] Gay Armenteros, Juan y Viñes Millet, Cristina. *Historia de Granada*. Granada: Editorial Don Quijote, 1982, pág. 55, «La emancipación de América, aunque en la demografía general del resto del país podía ser considerado como un factor positivo, debido al descenso de la emigración, para Granada supuso un duro golpe, dado que fue causa de una nueva quiebra de su industria, basada en muchos aspectos en sus relaciones con las colonias americanas. Esta quiebra no solo dejaría de atraer obreros de otros lugares, sino que incitaría a un buen número de granadinos a salir fuera de su ciudad».

[5] Alamán, Lucas. *Historia de México: desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año 1808 hasta la época presente*. México, 1853.

[6] Moret escribió una circular a las embajadas españolas el 14 de mayo de 1886 en la que informaba que las intenciones del gobierno eran «El trato constante y la franca amistad ofrecida a los representantes de los países de la América Latina».

greso Español de Geografía Colonial y Mercantil; en 1885 se fundó la *Unión Iberoamericana*. Estas instituciones reflejan un acercamiento en el plano económico. En el plano cultural destacó la extensión de las Academias de la Lengua[7].

2. El IV Centenario del Descubrimiento de América: importancia y significación

En el último cuarto del siglo XIX se extiende por Europa la tendencia de celebrar centenarios[8]. Así, por ejemplo tuvieron lugar diferentes exposiciones que pretendían extender el concepto de «sociedad de progreso» En España destaca la celebración de la *Exposición Universal de Barcelona* en 1888.

Esta nueva dinámica fue acelerada en época de la industrialización en Europa, como un medio para impulsar los avances científicos y auge económico, al tiempo que se producía un importante intercambio cultural e intelectual.

Con ello, el IV Centenario del Descubrimiento de América, se convierte en el evento de mayor importancia para ensalzar y reforzar el papel de España ante los eventos antillanos y frente al auge que comenzaba a adquirir Italia o Estados Unidos en la organización de la conmemoración.

La planificación del Centenario se debatió desde 1888, cuándo diferentes ciudades se disputaban ser la sede de los actos. Cada una alegaba diferentes razones[9]:

— Barcelona: por ser el puerto comercial de la época y el lugar en el que los Reyes Católicos recibieron a Cristóbal Colón tras su primer viaje.

— Cádiz: por ser el segundo puerto en importancia, aunque su interés por participar en la conmemoración, aparte de la reproducción de la «Santa María», fue escaso.

— Granada: Por la importancia que tuvo el año 1492, con la finalización de la toma de la ciudad y la firma de las Capitulaciones de Santa Fe.

En mayo de 1890 surgen rumores que apuntaban a que la Comisión del Centenario designaría a la ciudad de Granada como sede de las celebraciones, por lo que diversas instituciones de distintas ciudades se muestran disconformes con la elección moviéndose para reclamar sus derechos.

— Huelva: por ser Palos de la Frontera y La Rábida los lugares de salida y de llegada de la expedición de Cristóbal Colón, así como por haber aportado los medios y marinería necesarios, siendo una de las ciudades principales en la celebración.

— Madrid: por ser la capital del país, se convirtió en la receptora de las principales actividades y anfitriona de la conmemoración.

— Sevilla: por su importante actividad comercial después del Descubrimiento. Destacó el fuerte aporte económico para embellecer la ciudad.

3. La organización del evento en Granada. El papel de la prensa[10]

Antes de comenzar el análisis exhaustivo de los datos que ofrece la prensa granadina de la época, es necesario hacer una breve introducción que nos acerque a la evolución y situación en la que se encontraba esta nueva tendencia informativa.

La incidencia en Granada del fenómeno de la prensa sería rápido. La ciudad cuenta con imprentas ya consagradas, que facilitan el trabajo, aunque tuvieron serios problemas económicos, ya que el poder adquisitivo de los lectores era escaso y las tiradas muy pequeñas.

Con la llegada de la Restauración, el periodismo se iba a reglamentar y canalizar a través, fundamentalmente, de la Ley de Prensa de 1883, obra de Sagasta, que se adelanta a la reglamentación europea sobre el tema.

[7] Rama, Carlos M. *Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina. Siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1982.

[8] Bernabeu Albert, Salvador. *1892: el IV Centenario del Descubrimiento de América en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1987, págs. 20-21.

[9] Abad Castillo, Olga. *El IV Centenario del Descubrimiento de América a través de la prensa sevillana*. Sevilla: Universidad, 1989, págs. 3-94.

[10] La prensa que figura ha sido consultada en la Hemeroteca de la Casa de los Tiros de Granada.

2.—Cartel anunciador de las Grandes fiestas colombinas de Huelva de 1892, en conmemoración al IV Centenario. Fotografía. 1892. Archivo Municipal de Huelva. Fondo Díaz Hachero. Huelva.

Pero, sin duda, lo más importante del nuevo rumbo que iba a tomar la prensa desde ahora, sería su conversión en una empresa, estable y definida, que considera el periodismo como un patrimonio, al que es preciso consolidar, robustecer y perfeccionar.

Son los años en que en Madrid aparecerá *El Imparcial, el Heraldo de Madrid* o el *Diario de Barcelona*. Granada iba a conocer un nuevo «boom» periodístico, llegando a tirarse hasta cinco periódicos diarios en 1883, todo un récord, incluso para nuestros días. Aparecía entonces *El Defensor de Granada* (20-IX-1880), cuya propiedad, dirección y fundación corrieron a cargo de Luis Seco de Lucena, convirtiéndose en el diario político más antiguo y con más tradición en la ciudad.

En el aspecto puramente técnico, *El Defensor*, que es el diario que más información ha ofrecido en esta comunicación, iba a imponer un ritmo y una forma de trabajo desconocido hasta entonces en Granada. Se adoptó el criterio de llevar a cabo la composición por la noche, y sobre todo, inaugurar el servicio telegráfico. Desde su nacimiento en 1880 cumplió con su misión con una edición diaria que aparecía por las mañanas. Pero en ese año *El Defensor* se iba a unir a tres periódicos madrileños: *El Heraldo*, *El imparcial* y *El Liberal*, formando un *trust* periodístico, y desde entonces dos ediciones— matutina y vespertina— se pondrán al servicio de la información[11].

3.1. **Año 1890: cambio de gobierno, inicio de los preparativos**

En el año 1890 el Partido Conservador, dirigido por Antonio Cánovas del Castillo se hace con el gobierno, iniciándose así un periodo de importantes avances para la conmemoración del IV Centenario del Colón. Desde el año 1888 se había formado la Comisión Central de Madrid para la organización del evento, que otorgó a las diferentes ciudades y regiones de España libertad para reivindicar sus derechos de participación.

Analizando la información que nos ofrece *El Defensor de Granada* a lo largo de ese año, la alusión que hace al Centenario es muy escasa. En Granada no figura ninguna intención de defender un papel protagonista en la celebración, atisbándose como un acontecimiento muy lejano y falto de interés.

De entre las noticias que figuran, tan solo podemos mencionar la convocatoria al Certamen de la Sociedad Colombina Onubense y el impacto que está causando la organización de la exposición de Chicago.

En el primer caso, la Sociedad Colombina publica el 19 de enero[12] los temas que se podrán presentar

[11] Gay Armenteros, Juan y Viñes Millet, Cristina. «Las instituciones». En: *Historia de Granada*. Granada: Editorial Don Quijote. 1982, págs. 151-212.

[12] «El certamen de la Sociedad Colombina», *El Defensor de*

en el certamen científico— literario que se celebrará el 8 de agosto. De todos ellos, llaman especialmente la atención dos: «Oda a la unión Iberoamericana», que reivindica la necesidad de estrechar lazos comerciales, políticos y económicos entre España y las nuevas repúblicas; y el premio que se otorgará al «Proyecto para la celebración del IV Centenario de la salida de Colón para el descubrimiento del Nuevo Mundo el 3 de agosto de 1492».

El 5 de marzo[13] de ese mismo año, la Comisión de Madrid se reúne para deliberar los proyectos y programas que se llevarán a cabo con motivo del Centenario. En esa misma noticia, está presente Estados Unidos y la exposición de Chicago, destacando el presupuesto destinado a la misma, cifrado en cinco o seis millones de duros, lo que deja ver que España se encuentra muy lejos de alcanzar una celebración de tal magnitud.

3.2. **Año 1891: Granada llega tarde al Centenario**

El año previo a la celebración del Centenario debería haberse caracterizado por el entusiasmo, organización y la afluencia de ideas para la fiesta. Sin embargo, el análisis de la prensa no ofrece esa sensación. Así, consideramos oportuno dividir este año en dos fases, que muestran un matiz diferente en lo referido a la organización del evento, marcadas por el cambio en la alcaldía de Granada.

La primera fase transcurre desde enero hasta agosto de 1891. En este periodo pasan meses enteros sin que se haga alusión alguna al Centenario, y cuándo se hace, en la mayoría de las ocasiones es desde un punto de vista crítico al gobierno granadino.

En el mes de enero, la Junta del Centenario en Madrid publica su formación. Granada tiene un puesto reservado para estar representada, y que debería haber sido ocupado por el alcalde Durán Lerchundi. No lo hace. Las críticas en todo el mes son continuadas, llegando a pedirse su dimisión. Después de este mes, silencio… parece que la prisa por reivindicar el «derecho» de Granada, desaparece.

Hasta finales de marzo no tendrá lugar la reunión de la Junta de Granada, elaborando un proyecto de programación para el centenario, que se caracteriza por su simplicidad y austeridad. En ese primer proyecto se presentan una serie de actividades repartidas a lo largo del año, en tres momentos clave, la Toma, el Corpus y el mes de octubre para el Centenario en sí. En ninguna de las actividades, concursos o certámenes propuestos, se hace alusión a América o a un intento de acercamiento cultural. La Toma, el Descubrimiento y las glorias de una época pasada ocupan toda la programación, en un intento de mantener la unidad de la Patria[14].

La segunda fase del año 1891 abarca de septiembre en adelante, coincidiendo con la alcaldía de Manuel Tegeiro. Granada comienza a ser representada por su alcalde en la Comisión de Madrid, y las reivindicaciones siempre giran en torno a la misma línea: lograr un monumento conmemorativo para Granada y dinero para poder financiar la fiesta. Parece ser que con esto es suficiente…

Con el cambio en la alcaldía, existen noticias, que a menos de un año, reivindican directamente el «derecho» de Granada de convertirse en capital oficial del Centenario. Todo queda en palabras… Aun así, la prensa nacional comienza a hacerse eco de las exigencias granadinas (*El Imparcial, El Globo, El Liberal, El Heraldo de Madrid*, etc), logrando el alcalde finalmente un monumento en honor a Isabel la Católica (encargado expresamente por Cánovas al escultor Belliure), la desviación del río Darro y la realización de una gran fiesta en Granada con la asistencia de la Reina Regente María Cristina[15], aumentando el furor y patriotismo.

3.3. **Año 1892: el IV Centenario del Descubrimiento de América**

La ya mencionada crisis política, económica, social e ideológica que atravesaba España en los al-

Granada: diario político independiente. Granada. Año XI, Número 3.468, 19-I-1890.

[13] «Para el centenario de Colón», *El Defensor de Granada: diario político independiente*. Granada, Año XI, Número 3.513, 5-III-1890.

[14] «El proyecto para las fiestas del Centenario», *El Defensor de Granada: diario político independiente.* Granada, Año XII, Número 4.140, 24-III-1891.

[15] «Granada y Colón», *El Defensor de Granada: diario político independiente*. Granada, Año XII, Número 4.559, 27-XI-1891.

3.—Monumento a Isabel la Católica y Colón en el emplazamiento de los jardines del Salón (número XX). Fotografía. Albúm conmemorativo de los festejos Celebrados en Granada con motivo del IV Centenario de la Toma de dicha ciudad y del Descubrimiento de América. 1892. Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Granada.

bores del Centenario, intentó enmascararse con una imagen patriótica, aunque fue interpretada con desazón, desesperanza e incluso dejadez. En este año, la división se hará también en dos fases, según los acontecimientos desarrollados en Granada.

La primera fase llega hasta el mes de octubre. En estos diez meses, las noticias giran en torno a tres temas fundamentales: el monumento, la visita de la Reina Regente, y la programación que se desarrollaba en Estados Unidos con motivo de la misma festividad.

En este contexto, no faltaron las críticas, tanto a una programación disfrazada de ostentación y que no contaba con el pueblo, a la falta de interés de Granada por reivindicar sus derechos en el Centenario, como ocurrió en el Congreso de Americanistas, y a las voces que se alzaron para conseguir a través del Centenario un acercamiento comercial con América, tal y como reflejó el economista Juan Valero de Tornos.

La segunda fase comenzaría en el mes de octubre, cuándo el alcalde Manuel Tegeiro hace pública y oficial la visita de su Majestad la Reina Regente María Cristina[16]. Pero hasta mediados de mes no comenzarán a realizarse los preparativos para las visitas concertadas, consistentes casi exclusivamente en la ornamentación de edificios públicos según lo redactado en *El Defensor de Granada*.

[16] «Granadinos: su Majestad el Rey D. Alfonso XIII, su Augusta Madre la excelsa y virtuosa señora Dª María Cristina SS.AA. RR. la Princesa de Asturias y la Infanta Dª María Teresa, llegarán a Granada el 16 del corriente, para honrar con su presencia las fiestas que se preparan en conmemoración del descubrimiento de América,…». Granada, Impresor: Viuda e hijos de Paulino Ventura Sabatel, 1892.

Ayuntamiento Constitucional de Granada.
teniendo en cuenta el lugar importante que corresponde á esta ciudad en la historia del Descubrimiento de América, ha acordado celebrar el IV Centenario de este glorioso suceso en el próximo mes de Octubre, con las siguientes solemnidades y festejos, á los cuales están invitados S.S. M.M. y A.A. R.R.
Diana
Funcion religiosa en la Santa y Metropolitana iglesia Catedral
Inauguración del monumento á Ysabel la Catolica y Colon.
Reunion del Congreso de Africanistas é inauguracion de la Exposicion Morisca por la Union Hispano-Mauritánica
Reunion del Congreso de Orientalistas
Procesion Cívica
Carreras de Caballos & Corridas de Toros.
Tiro de Pichones en los llanos de Armilla
Grandes iluminaciones en los paseos y jardines de la Ciudad
Fuegos artificiales en la Carrera
Retreta militar
Casas Consistoriales de Granada á 15 de Septiembre de 1892.
El Alcalde Presidente
El Secretario

4.—Cartel anunciador de las fiestas del IV Centenario del Descubrimiento de América (número XIX). Fotografía. Albúm conmemorativo de los festejos Celebrados en Granada con motivo del IV Centenario de la Toma de dicha ciudad y del Descubrimiento de América. 1892. Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Granada.

Sin embargo todo se ve truncado con la enfermedad del Rey Alfonso XIII que se encontraba junto con su familia en Sevilla, lo que lleva a que la visita prevista para el 16 de octubre, empiece a retrasarse. A la vez, ocurre lo mismo con la llegada de Antonio Cánovas del Castillo. Así, un día y otro, las noticias informan a cerca de una mejora en el estado de salud del Rey niño, sin que se produzca la esperada visita.

Finalmente, Cánovas llegará a Granada el 20 de octubre. Fue una visita muy criticada, llegando incluso a afirmarse que no era «*merecedor de la gratitud de Granada*», al no conceder las peticiones que la ciudad le realizó, como la dotación de una subvención para la realización de las fiestas[17].

Así, parecía que la visita de Sus Majestades contribuiría a suavizar el ambiente. Todo estaba preparado, la ciudad engalanada con un desembolso económico superior a sus posibilidades. El acontecimiento más destacado, el descubrimiento del monumento en honor a Isabel la Católica y a Cristóbal Colón. La fecha se fue retrasando día a día, y a la espera se mantenían tanto los granadinos como las autoridades llegadas de otras provincias como Málaga o Almería.

La noche del 1 de noviembre, una tormenta destroza todo lo que se había preparado. Esa misma noche, un telegrama anuncia que la Reina, por recomendación del Gobierno, no visitará la ciudad de Granada y regresará directamente a Madrid. En compensación, se enviarán a tres ministros, que desde un principio fueron rechazados, y la Reina aportará una limosna de 15.000 pesetas para que sea repartida entre los pobres[18].

Ante esta situación, el alcalde Manuel Tegeiro, dimite de su cargo, lo que contribuyó a extender una imagen de dignidad de su persona ante el desaire a Granada. La ciudad se levanta en cólera contra el Gobierno, destrozando toda la decoración que se había preparado para el evento. El monumento es descubierto por los propios ciudadanos y algunos militares incluso plantean la posibilidad de declarar el «estado de sitio». Toda la prensa nacional se hace eco de los acontecimientos, empatizando con los ciudadanos.

Otros periódicos granadinos de la época, como *El Heraldo*, no dan cuenta de estos acontecimientos, manteniendo una postura de conformismo con el Gobierno. Sin embargo, *El Popular* sí nos ofrece una recopilación exhaustiva de los acontecimientos en Granada a raíz del aplazamiento de la visita real[19].

[17] «Granada y Cánovas», *El Defensor de Granada: diario político independiente*. Granada, Año XIII, Número 5.789, 15-X-1892.

[18] «Que no vengan», *El Defensor de Granada: diario político independiente*. Granada, Año XIII, Número 5.818, 2-XI-1892.

[19] «La protesta de ayer», *El Popular: diario granadino independiente de la tarde*. Granada, Año VI, Número 4.669, 3-XI-1892.

4. Conclusiones

Como se ha podido comprobar a lo largo de estas páginas, la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento, fue entendida como un acontecimiento que devolvería a España el prestigio de épocas pasadas, a la vez que un impulso de patriotismo ante la crisis del gobierno. Así, el principal impulsor fue el propio Antonio Cánovas del Castillo, que intentó salvar la situación con la creación de un gran evento.

En general, uno de los problemas residió en localizar las principales actividades en la capital del país, restando protagonismo a otras ciudades. Esto limitó considerablemente la implicación en el mismo. Tanto es así, que este gobierno de Cánovas, comenzó en 1890 y terminó en 1892. Una conmemoración que nació y murió en el mismo camino sin lograr sus objetivos.

En el caso granadino, ese patriotismo al que hemos hecho referencia queda reflejado de manera patente en las dos actividades que ocupan la mayor parte de las noticias: el monumento, dedicado específicamente a Isabel la Católica y a Cristóbal Colón, y la visita de la Reina Regente María Cristina. De algún modo, lo jugaron todo a una carta.

En Granada, el Centenario quedó totalmente desvinculado de todo lo que tenía que ver con un acercamiento a América, centrándose en engrandecer el pasado de la ciudad. No se produce una intensificación de las relaciones culturales con las nuevas repúblicas americanas.

¿Fracasó la celebración del Centenario granadino? Se puede afirmar que sí, provocado principalmente por una nefasta organización por parte del gobierno de la ciudad, una mala gestión y la creación de un programa que no era cercano al pueblo. No existió conciencia de Centenario, tan solo cuándo afectaba a intereses partidistas. Tampoco se produjo una reflexión o autocrítica posterior, culpando directamente al Gobierno de Cánovas, y saliendo reforzada la figura del alcalde Manuel Tegeiro tras su dimisión, concebida como un gesto que dignificaba a la ciudad. En definitiva, una oportunidad perdida.

Volver al sumario

Licencia de pasajero: destino Santafé. Las pesquisas sobre Alonso Rodríguez, carpintero sevillano en el siglo XVI

Guadalupe Romero Sánchez
Universidad de Granada. España

Introducción

Desde la conformación de los grandes virreinatos de Nueva España y de Perú, en 1535 y 1542 respectivamente, serán muchos los artistas que verán en la emigración hacia América una nueva forma de mejorar su calidad de vida, de entre ellos los andaluces ocuparán un lugar muy destacado debido, sobre todo a la instalación en Sevilla de la Casa de Contratación de las Indias[1]. Durante los siglos XVI y XVII van a ser muchos los artistas que busquen fortuna en tierras americanas, ya que en esta ciudad, el mercado, aunque muy abundante y con excepciones, estará copado por los grandes pintores, escultores y arquitectos, muy asentados en la ciudad, a los que tenemos que sumar los artistas extranjeros que habían acudido a Sevilla atraídos por las posibilidades económicas que les brindaba.

No obstante en lo que respecta al siglo XVI debemos hacer una salvedad, sobre todo hasta la década de los años 80 en la que todavía se aprecian grandes vacíos documentales en lo que al estudio del arte se refiere, situación comprensible si se tiene en cuenta que estamos en un período de asentamiento, de organización de expediciones, de distribución de tierras, de establecimiento de rutas y caminos de conexión, de formación de las respectivas audiencias y chancillerías, de delimitación urbana,…

En esta primera fase, y centrándonos en la Real Audiencia de Santafé, el principal problema se encontraba en localizar personal cualificado que pudiera proceder a la construcción de los edificios para, en una segunda fase, atender a su equipamiento[2]. La urgencia, en este momento radicaba en la

[1] Tenemos que añadir que con la consolidación de estos virreinatos se comienzan a establecer las redes de distribución comerciales de entre las que cobran especial relevancia el envío de obras de arte, más numerosas conforme pasen las décadas. Artistas de la talla de Roque de Balduque, Juan Bautista Vázquez «el viejo», Francisco de Zurbarán, Juan Martínez Montañés, Bartolomé Esteban Murillo o Pedro de Mena entre otros, comercializaron obras al otro lado del Atlántico, siendo actualmente numerosas las piezas que de estos artistas podemos encontrar en ciudades como México, Bogotá, Quito o Lima. A este respecto consultar: AA.VV. *Escultura en el Perú*. Lima: Col. Arte y tesoros del Perú, 1999. López Guzmán, Rafael. «La proyección del Barroco Andaluz en México». En: *Andalucía-América. Estudios artísticos y culturales.* Granada: Editorial de la Universidad y Editorial Atrio, 2010, págs. 67-89. Mateus Costés, Gustavo. *Tunja. El arte de los siglos XVI, XVII y XVIII.* Bogotá: Litografía ARCO, 1989. Romero Sánchez, Guadalupe. «Andalucía en la colección del Museo Nacional de Colombia». En: *Andalucía-América. Estudios artísticos y* culturales. Granada: Editorial de la Universidad y Editorial Atrio, 2010, págs. 287-316. Tovar de Teresa, Guillermo. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México: Colección Arte Novohispano, volumen 4, 1992. Victoria, José Guadalupe. *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1986. Gila Medina, Lázaro (Coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625).* Madrid: Arco Libros, 2010. Cómez Ramos, Rafael. *Andalucía y México en el renacimiento y barroco. Estudios de arte y arquitectura.* Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1991. Quiles García, Fernando. *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte.* Sevilla: Colección Ensayo / Arte, 2, 2009.

[2] Sobre la falta de personal cualificado y el equipamiento de los templos ver: Romero Sánchez, Guadalupe. *Los pueblos de indios en Nueva Granada.* Granada: Editorial Atrio y Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 2010. Este libro puede des-

falta de oficiales y maestros de albañilería, cantería y carpintería, y más adelante en arquitectos, escultores y pintores que procedieran a levantar y equipar los edificios más señeros de la capital neogranadina, aunque habrá excepciones.

En otro término, a pesar de que muchos oficiales solicitarán licencia para trasladarse a América y concretamente al Nuevo Reino de Granada no todos los que lo pidieran conseguían embarcarse, no sin antes acreditar ser conocedores de los rudimentos de su oficio, por lo que, de forma obligatoria debían someterse a un procedimiento, a veces muy lento, de verificación de datos por parte de los oficiales reales. En este sentido, la pertenencia a un gremio era la forma más fácil de obtener el permiso para embarcar hacia América, y si esa corporación se encontraba en la propia ciudad de Sevilla de manera más directa aún, ya que, los funcionarios públicos podían corroborar con suficiencia los años de aprendizaje y el grado de pericia de cada uno de los solicitantes. Es por ello necesario que nos detengamos, si acaso un momento, en esbozar algunas pinceladas sobre el funcionamiento de los gremios durante el siglo XVI.

El sistema gremial en la ciudad de Sevilla

Siguiendo las palabras del investigador Rafael López Guzmán: «Las ordenanzas de una ciudad conforman un corpus jurídico que permite el funcionamiento del conjunto de actividades mercantiles y de uso. No se entienden como cerradas sino que irán aumentándose con nuevos conceptos, sumando oficios o bien alterando los iniciales»[3]. Es bien sabido que estas organizaciones de profesionales tienen un origen medieval, no obstante, no será hasta la época de los Reyes Católicos[4] cuando queden compendiadas las primeras Ordenanzas de la ciudad de Sevilla[5], significando «una recopilación de los privilegios concedidos a Corporaciones de artesanos desde tiempos de Fernando III»[6]. Dicho compendio se estructuraba en dos grandes bloques complementarios, por un lado, regulaban las normas generales de gobierno en lo que se denominaba «Ordenanzas de lo Común», y por otro, se reglamentaba la vida de los oficiales de la ciudad en las llamadas «Ordenanzas Específicas».

De esta manera, los obradores o talleres que se abrían en una ciudad, y que estaban a cargo de maestros examinados, quedaban regidos por estas Ordenanzas, estando su funcionamiento perfectamente regulado en ellas. Además de los mencionados maestros, cada taller contaba con un número importante de oficiales y aprendices del mismo oficio, que, siguiendo una estructura jerárquica muy definida, garantizaban el funcionamiento y continuidad del taller en una doble vertiente, por un lado, como centro productor y, por otro, como lugar donde proceder a la formación de futuros oficiales y maestros, que, a su vez, continuarían con la transmisión y mejora de los conocimientos adquiridos durante los largos años de aprendizaje.

De los tres grados jerárquicos del obrador nos interesa, por el tema que nos ocupa, la figura de los oficiales. Éstos constituían el nivel intermedio dentro del gremio, habiendo superado de forma positiva las pruebas o exámenes estipulados durante los largos años de aprendizaje y recogidos en las Ordenanzas. Presuponemos que el nivel de perfeccionamiento técnico que tenían que alcanzar los oficiales debía ser bastante elevado, ya que, una vez superado el examen se pasaba a formar parte integrante del gremio con plenos derechos, pudiendo participar en las Asambleas así como en la elección de sus cargos representativos, entre otros. El pertenecer a esta categoría tenía sus ventajas e inconvenientes, por un lado, a pesar de existir vínculos entre el oficial carpintero y el taller en el que se había formado,

cargarse de forma gratuita en el siguiente enlace http://www.andaluciayamerica.com/index.php/publicaciones. Romero Sánchez, Guadalupe. «Apuntes sobre el carpintero Medero de Palacios y sobre la carencia de oficiales en la Audiencia de Santafé». *Ensayos. Historia y teoría del Arte* (Colombia), 20 (2011), págs. 59-74 y Romero Sánchez, Guadalupe. «Más allá del Pacífico. Piezas de Oriente en los templos de Cundinamarca, Boyacá y Santander (Colombia)». *Sztuka Ameryki aci skiej (Arte de América Latina - Polonia),* 2 (2012), págs. 67-90.

[3] López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar.* Madrid: Cátedra, 2000, pág. 63.

[4] Será en 1495 cuando, de la legislación emanada por los Reyes Católicos, se elabore un «Primer Proyecto de Ordenanzas generales para Castilla».

[5] La primera vez se editaron en la imprenta de Juan Varela de Salamanca, siendo reeditadas y ampliadas en 1632.

[6] Gañán Medina, Constantino. *Técnicas y evolución de la Imaginería polícroma en Sevilla*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, 199, pág. 34.

en tiempos de elevada demanda, podían aceptar encargos de otros talleres, gozando de una mayor permisividad y movilidad que otros miembros pertenecientes a otras posiciones jerárquicas dentro de la estructura gremial. Sin embargo, para poder abrir su propio taller tenían que ostentar la categoría de maestro u «oficial sabedor», debiendo someterse a las pruebas pertinentes que le hicieran acreditar el más elevado conocimiento de su oficio, que muchos no llegarían a ostentar nunca, bien por no haberse presentado a examen, bien por no haberlos superado satisfactoriamente.

El Gremio de Carpinteros fue bastante amplio y gozó de una gran importancia. En un principio contó con cuatro oficios: la carpintería de lo blanco, la carpintería de lo prieto, los violeros y los entalladores, que fueron variando a lo largo de los años. A esto debemos unir que con mucha frecuencia en la documentación de la época se nombra al ensamblador como un oficio relacionado con este gremio y a veces unido al de escultor y arquitecto[7]. Sobre este aspecto la investigadora María del Carmen Heredia nos dice lo siguiente:

> «Las noticias sobre los ensambladores referidas a sus Ordenanzas o peculiaridades de su examen son bastante escasas. No obstante conocemos que el Cabildo de Sevilla les otorgó Ordenanzas por donde regirse el año 1533, juntamente con los ebanistas, englobándose ambas especialidades bajo la denominación de Carpinteros de lo Primo. Dedicados los primeros a la elaboración de retablos y sillerías, y los segundos a la realización de muebles finos»[8].

Con el paso del tiempo el Gremio de Carpinteros sufrirá una serie de cambios que llevará a la escisión de los oficios que estaban contemplados en un primer momento. Así, por iniciativa de los veedores del Gremio, Gaspar del Águila y Miguel Adán, en 1582 presentarán unas Ordenanzas propias para los Entalladores y Escultores, separando estos oficios de otros relacionados con la madera pero considerados más artesanales que artísticos. Con esto se conseguía evitar, entre otras cosas, que en las futuras pruebas un escultor fuera examinado por carpinteros[9].

El caso del carpintero Alonso Rodríguez

Estos cambios que se estaban produciendo en el seno del Gremio en el siglo XVI, hará que a veces se generen confusiones relacionadas con las actividades desempeñadas por sus miembros en la propia Sevilla, que serán más numerosas si nos situamos en territorio neogranadino. Por otro lado debemos añadir que la documentación histórica no es demasiado precisa a la hora de describir la formación específica de cada uno de los artífices que partieron hacia esta Real Audiencia limitándose, en la mayoría de los casos, a mencionar el nombre de los artistas emigrados, su lugar de origen, su destino y la actividad profesional desempeñada, la cual se pretendía continuara en tierras americanas. En este sentido, los interrogatorios que se han conservado previos a la concesión de las licencias de embarque son de sumo interés, ya que de ellos se extraen testimonios de enorme valor relativos al grado de competencia de los distintos carpinteros, escultores o arquitectos, entre otros, que solicitaban voluntariamente su marcha hacia el nuevo continente. La importancia que tienen estos documentos radica en que su contenido nos permite clarificar aspectos relativos a la formación de estos artistas, constituyendo la fuente principal para el avance de investigaciones en curso o apuntes para la elaboración de las biografías de artistas casi desconocidos, más aun si hablamos del siglo XVI.

De esta centuria son muy escasos los datos que se conocen de los artistas que partieron hacia territorio neogranadino. A grosso modo, y siguiendo el análisis que realiza el investigador Jesús Paniagua Pérez[10], podemos extraer los siguientes datos que podemos tomar como punto de partida[11]:

[7] Ibídem, pág. 44.

[8] Heredia Moreno, María del Carmen. *Estudio de los contratos de aprendizaje artísticos en Sevilla a comienzos del Siglo XVIII.* Sevilla: Diputación Provincial, 1974, pág. 30.

[9] Debemos hacer referencia a que en 1553, en Sevilla, se darán los primeros pasos para las transformaciones sufridas por este Gremio, al emitirse una nueva ordenanza para ebanistas (carpinteros de tienda) y ensambladores, que se fragmentará con la mencionada de 1582.

[10] Paniagua Pérez, Jesús. «La enseñanza profesional en el mundo colonial: la enseñanza y desarrollo de los oficios». *Revista Historia de la Educación Colombiana,* 8 (2005), págs. 77-115.

[11] En la presente tabla no presentamos las entradas referidas a oficios manuales ajenos a la actividad constructiva o pictórica, por lo que solo presentamos los datos concernientes a pintores, canteros, albañiles, carpinteros y entalladores que nos proporciona el investigador Jesús Paniagua Pérez. A ella debemos añadir al importante pintor Alonso de Narváez, sevillano de origen, establecido en la ciudad de Tunja en la primera mitad del siglo XVI y autor del venerado cuadro «Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá» patrona de Colombia.

NOMBRE	OFICIO	ORIGEN	DESTINO	TIEMPO
Pedro González[12]	Carpintero	—	Santa Marta	¿? (1528)
Juan	Cantero	—	Santa Marta	¿? (1528)
Juan	Albañil	—	Santa Marta	¿? (1528)
Juan de Carezo	Albañil	—	Santa Marta	¿? (1528)
Bartolomé de Hermosa	Cantero	—	Santa Marta	¿? (1528)
Juan de Onedo	Cantero	—	Santa Marta	¿? (1528)
Antonio Pérez	Cantero	—	Santa Marta	¿? (1528)
Pedro de la Riba	Cantero	—	Santa Marta	¿? (1528)
Juan Díaz	Carpintero	—	Popayán	¿? (1549)
Alonso Vázquez	Carpintero	Sanlúcar	Nueva Granada	¿? (1556)
Miguel de Barreda	Pintor	Valladolid	Nueva Granada	6 años (1559)
Andrés de Azcona	Pintor	Beleña	Nueva Granada	¿? (1559)
Domingo Hernández	Albañil	Talavera de la Reina	Nueva Granada	¿? (1561)
Pedro Chavarría	Cantero	—	Nueva Granada	¿? (1561)
Francisco Barrial	Cantero	Llerena	Nueva Granada	¿? (1561)
Cristóbal Gutiérrez	Cantero	Llerena	Nueva Granada	¿? (1561)
Martín de Júbita	Cantero	Lequeitio	Nueva Granada	¿? (1568)
Alonso Rodríguez	Entallador	Sevilla	Nueva Granada	¿? (1572)
Alonso Rodríguez	Carpintero	—	Nueva Granada	¿? (1573)
Pedro Gaitán	Carpintero	—	Popayán	¿? (1578)
Juan del Hoyo	Albañil	Llerena	Nueva Granada	¿? (1580)
Jerónimo Aguilar	Carpintero	—	Nueva Granada	¿? (1581)
Francisco Hernández	Carpintero	Azuaga	Nueva Granada	¿? (1581)
Martín de Quesada[13]	Carpintero	Jaén	Cartagena	¿? (1597)
Francisco de Tapia	Carpintero	Cáceres	Cartagena	¿? (1597)
Francisco de Hervás [14]	Carpintero	Sevilla	Cartagena	¿? (1597)
Juan Gutiérrez	Carpintero	Cáceres	Cartagena	¿? (1597)
Juan López	Carpintero	Granada	Cartagena	¿? (1597)
Juan Torollo	Carpintero	Puebla de Guadalupe	Cartagena	¿? (1597)
Francisco González	Carpintero	Mérida	Cartagena	¿? (1597)
Juan de Sevilla	Carpintero	Úbeda	Cartagena	¿? (1597)
Bartolomé Hernández	Carpintero	Granada	Cartagena	¿? (1597)
Lucas de Góngora	Carpintero	Osuna	Cartagena	¿? (1597)
Antón de Córdoba	Carpintero	Sevilla	Cartagena	¿? (1597)
Alonso de Escobar	Carpintero	Valmasano	Cartagena	¿? (1597)
Alonso Díaz	Albañil	Pajares	Cartagena	¿? (1597)
Simón Navío Mondragón[15]	Albañil	Pliego	Cartagena	¿? (1597)
Miguel González	Albañil	Pliego	Cartagena	¿? (1597)
Francisco de Mójica [16]	Albañil	Pliego	Cartagena	¿? (1597)
Diego Serrano	Albañil	Alcalá la Real	Cartagena	¿? (1597)
Bartolomé Hernández	Albañil	—	Cartagena	¿? (1597)

NOMBRE	OFICIO	ORIGEN	DESTINO	TIEMPO
Pedro de Hiniesta	Albañil	Murcia	Cartagena	¿? (1597)
Juan Cano	Albañil	Cáceres	Cartagena	¿? (1597)
Juan Felipe	Albañil	Murcia	Cartagena	¿? (1597)
Hernando Castillo	Albañil	Mérida	Cartagena	¿? (1597)
Mateo Martínez	Albañil	Sevilla	Cartagena	¿? (1597)
Juan de Campos	Albañil	Murcia	Cartagena	¿? (1597)
Andrés del Castillo	Albañil	Zaragoza	Cartagena	¿? (1597)
Juan Guerrero	Cantero	Baeza	Cartagena	¿? (1597)
Juan Miguel	Cantero	Mérida	Cartagena	¿? (1597)
Diego García	Cantero	Almodóvar del Campo	Cartagena	¿? (1597)
Antonio de Segura	Cantero	Toledo	Cartagena	¿? (1597)
Pedro García [17]	Carpintero	Zaragoza	Cartagena	¿? (1597)
Juan Miguel Gómez [18]	Cantero	Mérida	Cartagena	¿? (1597)

Como podemos ver, en la presente tabla, la referencia que se hace a Alonso Rodríguez es doble. Por un lado aparece como entallador y por otro como carpintero, pudiendo tratarse de dos personas diferentes que, con el mismo nombre, trabajaron en la Real Audiencia. Además figuran dos fechas de embarque, con un margen de un año de diferencia. Veamos pues si, se trata de personas diferentes o si, por el contrario, puede tratarse de una confusión propiciada por la documentación.

El 30 de abril de 1572 se eleva el «escrito de pedimyento»[19] del carpintero Alonso Rodríguez ante el doctor Juan Merino de Espinosa, teniente asistente de la ciudad de Sevilla, el licenciado Pedro López de Mesa, miembro del Consejo de Su Majestad y alcalde mayor de la Audiencia y Chancillería Real de Granada, y el escribano público Francisco de Soto, que haría las veces de notario en la Corte[20]. El carpintero solicitaba su traslado al Nuevo Reino de Granada con su familia e hijos, lo cual implicaba un deseo de permanecer por tiempo ilimitado en el continente. Para obtener el permiso necesitaba hacer notar la enorme necesidad que existía en la ciudad de Santafé de carpinteros que se hicieran cargo de las numerosísimas obras que estaban comenzadas o en proyecto, y que no podían proseguirse. Si lograba demostrar este hecho resultaría más fácil obtener la licencia, además, ofrecerá llevar consigo ayudantes que contribuirían a culminar las obras que le contratarán con mayor celeridad, y a los que transmitiría sus conocimientos.

[12] La relación que se hace de personas que partieron hacia Santa Marta en el año 1528, y que figuran de forma consecutiva en la tabla, son aquellas que acompañaron en su viaje a García de Lerma, gobernador de esta provincia, lo que denota las necesidades constructivas de este primer momento.

[13] Debemos reseñar que los carpinteros que partieron hacia Cartagena de Indias con licencia fechada en 1597, lo hicieron junto a Gaspar López, sobrestante, es decir, capataz, de las fortificaciones de la ciudad, quien obtuvo licencia de pasajero junto a su familia ese mismo año. La relación que se hace de carpinteros, albañiles y canteros, por tanto, estuvieron relacionados con la construcción de la arquitectura defensiva de este importante puerto neogranadino.

[14] En los documentos del Archivo General de Indias (AGI) se nombra como Juan de Hervás y no Francisco. AGI, Pasajeros, l.7, e. 4644.

[15] En la licencias de pasajeros figura como cantero y no como albañil. AGI, Pasajeros, l.7, 4643.

[16] En la licencias de pasajeros figura como cantero y no como albañil. AGI, Pasajeros, l.7, e. 4647.

[17] Además de carpintero, Pedro García, era albañil. AGI, Pasajeros, l.7, e. 4664.

[18] Juan Miguel Gómez era además de cantero albañil. AGI, Contratación, 5254, n.2, r.67.

[19] Palabra en desuso, acción o efecto de pedir.

[20] AGI, Indiferente, 2085, n.94, ff. 3r.

La idea de partir hacia tierras neogranadinas era muy alentadora si se piensa con detenimiento. Las necesidades de las que aportaremos noticias y la elevadísima demanda que había por cubrir, hacía que las perspectivas de trabajo estuvieran cubiertas no sólo durante años, sino durante décadas. Además, al no existir competencia directa en la ciudad facilitaba poder firmar contratos con un sueldo más elevado y tener la posibilidad de elegir las obras más interesantes o importantes de la ciudad, dejando de lado otros encargos menores o de menor relevancia que podrían contratar carpinteros menos cualificados o de su misma condición aún por llegar. El mercado de trabajo que se abría en Nueva Granada debía de ser, ante los ojos de los oficiales que residían en la Península, y más concretamente en Sevilla, una puerta que les brindaba la posibilidad de mejorar sus condiciones de vida.

En la petición mencionada Alonso Rodríguez asegura ser vecino de la ciudad de Sevilla y residente en la colación de San Salvador, en ella enumera también un total de tres preguntas de las que se debían servir los oficiales reales para proceder al interrogatorio que sobre su persona y solicitud se debía de hacer a diferentes testigos, y que, según el propio Rodríguez, eran muy necesarias para aclarar la necesidad de su marcha al territorio neogranadino.

La primera de las preguntas era de carácter general y obligatorio, como en todos los cuestionarios, y versaba sobre si el testigo en cuestión conocía personalmente a Alonso Rodríguez y desde cuándo. La segunda se refería a su actividad profesional, en ella el enunciado es de especial importancia porque de forma indirecta al solicitar datos sobre Rodríguez, se aportan otros de interés para la investigación. En ella se pedía al testigo que confirmara o desmintiera la información que sobre él tenían las autoridades y de la que se puede resumir que Alonso Rodríguez era oficial carpintero, actividad que ejercía de manera continuada desde hacía más de 20 años en la ciudad de Sevilla, que formaba parte activa del gremio por haber desempañado el cargo de examinador de oficios de carpinteros; de entalladores, en las modalidades de tienda y de exteriores y de ensambladores de retablo, de lo que se desprende que sus conocimientos acerca de su profesión eran muy elevados, así como su habilidad y posición social, al estar capacitado para actuar como verificador de las personas presentadas a examen y emitir juicios de valor sobre ellos. Él mismo afirma que en la ciudad gozaba de una alta posición, al estar considerado como un hombre sabio y entendido en las materias tocantes a su oficio, y que por esa razón era respetado de forma general por todas las personas que le conocían[21].

En el tercer y último enunciado del interrogatorio se hace referencia a la necesidad que había en el Nuevo Reino de Granada de carpinteros, la cual resultaba tan evidente que Alonso Rodríguez argumentará que un mercader llamado Marcos García le mandó llamar para que se trasladara a Santafé. La situación de esta ciudad, capital del Nuevo Reino de Granada, era tan deplorable que incluso las obras de la iglesia mayor y de tres monasterios cercanos a ella estaban paralizadas por no existir personal cualificado que procedieran a efectuar, según entendemos, el cerramiento de los edificios[22]. Pero, debido a la importancia de estas obras, se requería que la contratación de las mismas recayera en una persona cualificada y que gozara de buena fama, razón por la cual, Alonso Rodríguez se ofrece voluntario para embarcarse hacia este destino.

El 1 de mayo se tomó declaración al carpintero Pedro Gutiérrez, vecino de Rodríguez en la ciudad de Sevilla[23]. Este testigo afirmó tener más de cincuenta años de edad y conocer al interesado desde hacía más de veinte. En su testimonio se limitará a corroborar todas las noticias expuestas sobre él, dando fe de que todos los datos referentes a su oficio así como a su actuación como examinador del gremio y a su fama y habilidad eran ciertos, siendo

[21] AGI, Indiferente, 2085, n.94, ff. 3v-4v.

[22] Con los datos aportados entendemos que la situación en la que se encontraba la ciudad de Santafé del Nuevo Reino de Granada era desesperada. Tenemos que pensar que hacía más de veinte años que se había instalado la Real Audiencia en este lugar, convirtiéndose en el punto neurálgico desde donde proceder al control, administración y gestión, entre otros, del vasto territorio neogranadino. En este punto la necesidad de levantar y poner en marcha esta ciudad era crucial para los intereses de permanencia de la Corona en el sur del continente, sobre todo, cuando aun se hacía necesaria la conformación de otras ciudades y villas, muchas de ellas ya fundadas, y la delimitación de los pueblos de indios, que eran necesarios edificar. Si entendemos a estas cuestiones, la necesidad de oficiales, ya no sólo de carpinteros, cuya falta era mas acuciante, sino de albañiles, caleros, y miembros de otras profesiones relacionadas con la construcción, era aún más urgente y preocupante de lo que se pueda desprender de la documentación presentada por Alonso Rodríguez.

[23] AGI, Indiferente, 2085, n.94, ff. 4v-5v.

cuestiones, según expone, de dominio público en la ciudad.

Posteriormente, se tomará declaración a Lope García, compañero de profesión de Alonso Rodríguez y vecino de la colación del Salvador[24]. Este testigo era de 48 años de edad y aseguraba conocer al carpintero desde hacía 22 o 23 años. En sus argumentaciones a la segunda pregunta aseguró ser ciertas todas las consideraciones hechas a la trayectoria profesional de Rodríguez. En este sentido, aseguraba que él mismo lo había visto durante décadas usar su oficio con una gran maestría y habilidad y que eso era algo que todas las personas que le conocían podían asegurar. Además había participado con él como examinador de los oficios de carpintero, de ensamblador y de entallador, en varias modalidades, por lo que, daba fe de su sabiduría y de sus profundos conocimientos.

El tercer testigo será Diego Cerezo[25], carpintero de 44 o 45 años de edad, vecino y pariente lejano de Alonso Rodríguez, al cual conocía desde hacía más de 25 años. De la declaración de este testigo no se extraen datos novedosos que ayuden a perfilar más notas profesionales del interesado, sino que se limita a dar fe de la veracidad del contenido de las preguntas que le realizaron, por lo que su testimonio es meramente cuantitativo.

Comprobados los datos referentes a la segunda pregunta del interrogatorio, se procedió a tomar declaración a los testigos que pudieran conocer de primera mano la situación en la que se encontraba la ciudad de Santafé del Nuevo Reino de Granada. Las personas presentadas para este fin fueron las siguientes:

— En primer lugar, Francisco de Novoa, de 25 años de edad, vecino de la audiencia neogranadina y residente de forma temporal en la calle Francos de la colación de San Salvador en Sevilla. El hecho de vivir en este lugar posibilitó que conociera a Alonso Rodríguez, a quien trataba desde hacía poco más de un año.

— En segundo lugar, Francisco García de la Xara, de la misma edad que el testigo anterior y vecino de la ciudad de Santafé de Nueva Granada. De la Xara hacía más de 12 años que conocía y trataba a nuestro carpintero.

— En tercer lugar, Diego Martín, vecino de la ciudad de Vitoria del Nuevo Reino de Granada, quien vivía en este momento en la calle Francos de la colación de San Salvador de Sevilla, al igual que Francisco de Novoa. Este testigo era de edad de 31 años, de los cuales hacía más o menos 2 que conocía a Rodríguez.

Cada uno de estos testigos irá añadiendo datos de interés acerca de la delicada situación en la que se encontraban las obras proyectadas en la ciudad de Santafé, resultando sus testimonios de un enorme interés. Por esta razón presentamos su declaración respecto a la pregunta 3 de forma íntegra:

«III. De la terçera pregunta dixo que save e a visto que en la çiudad de Santafé del Nuevo Reyno de Granada, donde este testigo es vezino, ay neçeçidad e falta de ofiçiales carpinteros, e por esto no se hazen //8r ni prosiguen obras de carpintería de que ay neçeçidad en la dicha çiudad, ansy para las yglesias e monasterios como para obras particulares, e sería cosa convenyente e muy nesesaria a la dicha çiudad que fuese a ella un buen ofiçial de carpintero, e lo sabe por ser vezino de la dicha çibdad e tener notiçia de lo susodicho e que esta es la verdad, e lo que sabe por el juramento que hizo e firmolo, no fue preguntado por más preguntas porque ansí lo pidió la parte Françisco de Novoa, Françisco de Soto, escribano[26].

III. De la terçera pregunta dixo que save e a visto que en el Nuevo Reyno de Granada, y espeçialmente en la çibdad de Santafé, ay neçeçidad de un buen ofiçial carpintero para las obras de las iglesias, porque una dellas está cayda e las otras dos están hechas de paja, y esto por no aver ofiçiales carpinteros que hagan la obra de carpintería, e convendría e sería muy nesesario en la dicha çibdad que fuesen, no tan solamente un ofiçial pero más número, para hazer las obras de las dichas yglesias e casas particulares, e que esto lo save por la notiçia que dello tiene que save //9r que Marcos Garçía, vezino de la dicha çibdad de Santafé a enviado a llamar al dicho Alonso Rodríguez para el dicho ofiçio, e lo sabe porque ansí se lo a oydo dezir al dicho Marcos Garçía e ha visto carta dello, e que esta es la verdad por el juramento que hizo e firmolo, no fue preguntado por más preguntas porque ansí lo pidió la parte Françisco Garçía de la Xara, Françisco de Soto, escribano[27].

III. De la terçera pregunta dixo que es verdad e a visto que en el Nuevo Reyno de Granada ay neçeçidad de ofiçiales carpinteros, que sean buenos ofiçiales, para hazer las obras de las yglesias, porque la yglesia mayor está cayda e otras yglesias están hechas de paja, e por no aver ofiçiales carpinteros que hagan las obras están por hazer, e que sería cosa muy nesçesaria e muy conveniente que fuesen ofiçiales carpinteros que fuesen buenos ofiçiales, espeçialmente a la çibdad de Santafé, donde

[24] AGI, Indiferente, 2085, n.94, ff. 5v-6v.

[25] AGI, Indiferente, 2085, n.94, ff. 6v-7r.

[26] Testimonio de Francisco de Novoa. AGI, Indiferente, 2085, n.94, ff. 7v-8r.

[27] Declaración de Francisco García de la Xara. AGI, Indiferente, 2085, n.94, ff. 8v-9r.

están las yglesias que tiene declarado, e que para este efecto a oydo dezir, Marcos Garçía, vezino de la dicha //10r çiudad de Santafé, a enviado a llamar al dicho Alonso Rodríguez carpintero, y esto sabe desta pregunta, y es la verdad por el juramento que hizo e firmolo, no fue preguntado por más preguntas porque ansí lo pidió la parte Diego Martín, Françisco de Soto, escribano»[28].

Como se extrae de los testimonios, los cuales se van complementando de forma consecutiva, la situación de la ciudad de Santafé revestía de una gran urgencia. La necesidad de carpinteros era más que evidente, y según se señala en la segunda declaración con enviar solo a un oficial experimentado no se solucionaba el problema, sino que era preciso que dieran licencia a un buen número de ellos para poder atender a la elevada demanda que existía. Esto es así, porque no solamente se requería mano de obra especializada para las obras de mayor envergadura de la ciudad, sino también para los particulares que precisaban de sus servicios. De hecho, por la falta de carpinteros que había habido también en el pasado, las obras de la iglesia mayor y de otros templos de la ciudad se habían cubierto con paja y esto iba en detrimento de la solidez de los edificios y de su permanencia en el tiempo, por lo que, a la larga, las obras de reparación y reconstrucción de éstos encarecerían considerablemente los presupuestos destinados a fábrica de edificios. El tercer testigo matiza incluso que la iglesia mayor de la ciudad estaba ya *caída*, es decir, destruida, y eso había pasado por no haber personas que se hicieran cargo de las obras y por estar éstas desprotegidas.

El panorama, como se ve, no era nada alentador, los principales edificios eclesiásticos de la ciudad estaban realizados de forma provisional y el hecho de comenzar un nuevo edificio de albañilería sin posibilidad de realizar una buena cubierta de madera era una decisión a todas luces inapropiada, al menos hasta poder contar con buenos oficiales carpinteros que colaboraran en las obras, entendiendo dentro de su cometido no sólo las labores de cubrición del edificio sino su necesaria participación en todo el proceso constructivo.

Por ello, no extraña que el mercader Marcos García, residente en Santafé, enviara una carta personal al carpintero Alonso Rodríguez solicitándole que partiera hacia Santafé para hacerse cargo de la demanda existente, demanda que como vemos una sola persona era incapaz de cubrir. Desconocemos el contenido de esta carta, sin embargo, en los dos últimos testimonios presentados se hace referencia expresa a ella, afirmando el segundo testigo haberla visto con sus propios ojos y habérselo oído decir al mismísimo Marcos García, a quien también conocía, lo cual certifica que debió existir.

Pero, aun nos queda el testimonio de un testigo de gran relevancia, se trata de Andrés de Montoya, escribano de la colación de San Vicente. Este testigo, de 44 años de edad, conocía a Alonso Rodríguez desde hacía más de 20 años, asegurando que durante todo ese tiempo lo había visto ejercer su oficio de carpintero con una gran maestría.

La importancia de este testigo radica, no solo por haber sido la única persona capaz de dar respuesta a todos los interrogantes del cuestionario, sino en el hecho de haber residido durante varios años en el Nuevo Reino de Granada, y más concretamente, en la ciudad de Santafé, teniendo un conocimiento profundo de todos los elementos de interés planteados por los funcionarios del Rey, aportando los nombres de los monasterios a los que nos hemos referido con anterioridad.

Montoya afirma que en la ciudad de Santafé siempre había habido carestía de oficiales carpinteros, pero que esta necesidad era mucho más acuciante en el momento presente que en el pasado, en que la iglesia mayor de la ciudad y los monasterios de frailes de Santo Domingo y del Carmen, estaban «para haçerse de alvañiría e carpintería, porque están cubiertas de paja las dichas yglesias»[29].

Con este testimonio se daba por cerrado el proceso de consulta externa sobre la petición presentada por el oficial Alonso Rodríguez, iniciándose la tramitación interna propia de la administración. La siguiente noticia que tendremos del proceso será la aceptación firmada, dando permiso al carpintero para embarcase con destino a Nueva Granada. El documento, fechado el 9 de marzo de 1573, dice lo siguiente:

[28] Información de Diego Martín. AGI, Indiferente, 2085, n.94, ff. 9v-10r.

[29] AGI, Indiferente, 2085, n.94, ff. 10v. A estas obras debemos añadir las del Monasterio de San Francisco.

> «Ydem, para que dexen pasar al Nuevo Reyno de Granada a Alonso Rodríguez, entallador, llevando a su mujer y que pueda llebar sus hijos, obligándose de usar su ofiçio en aquella tierra»[30].

Un mes más tarde, concretamente el 8 de abril, nos encontramos con la orden que sigue:

> Idem para que dexen llevar al Nuevo Reyno de Granada a Alonso Rodríguez carpintero, un criado de su ofiçio en forma[31].

El hecho de permitir que Alonso Rodríguez partiera junto a su mujer y sus hijos implicaba una idea de permanencia que ya hemos analizado con anterioridad, sin embargo, el hecho de que también le permitieran llevar a un ayudante de su oficio implica otro tipo de connotaciones. En un principio, ante la falta de buenos oficiales de carpintería en el Nuevo Reino de Granada, la marcha de Alonso Rodríguez, quien había demostrado poseer esta condición, hacía que se solventara mínimamente este problema. De esta manera, el hecho de tener conocimientos profundos sobre los rudimentos de su profesión y haber actuado como examinador de varias especialidades de carpintería, le hacían el candidato ideal para pasar a trabajar, con todas las credenciales, a Santafé. Pero, el que le permitieran llevar consigo a un ayudante significaba que sus conocimientos iban a ser transmitidos, en mayor o menor medida, a éste, propiciando la continuidad de profesionales carpinteros en el Nuevo Reino.

Ya hemos analizado anteriormente cómo las gestiones encaminadas a obtener el permiso necesario para partir hacia Nueva Granada se iniciaron en el año 1572, sin embargo, los documentos de aceptación para permitirle el embarque se emitieron un año más tarde. A este respecto el 9 de marzo de ese año se dictó la orden para que pudieran pasar con él su mujer e hijos, en este caso se le menciona como entallador. Un mes más tarde, se emite el documento que hacía posible llevar consigo a un criado de su oficio, especificado en este momento como carpintero. Pero, sin duda se trata de la misma persona, aunque ésta ostentara y fuera conocedora de diferentes oficios, como queda patente en la pregunta segunda del interrogatorio que hemos analizado.

Presuponemos, que una vez establecido en Nueva Granada, ante la numerosa demanda existente[32], Alonso Rodríguez se rodearía de un grupo más nutrido de ayudantes, por lo que, casi con toda probabilidad, a sus actividades profesionales se añadirían las propias de la enseñanza del oficio, de esta manera la huella dejada por este carpintero sevillano en territorio neogranadino sería bastante más profunda que la que se pueda rastrear por los contratos de obra que llevara a buen término, no obstante, la investigación queda abierta a la localización de nuevos datos de interés sobre la labor desempeñada por este carpintero sevillano en los momentos más señeros de la construcción de la Audiencia neogranadina.

[30] AGI, Indiferente, 1968, l.19, ff. 116v.
[31] AGI, Indiferente, 1968, l.19, ff. 124r.
[32] Colaboraría activamente en las obras del Convento de San Francisco de Santafé.

Volver al sumario

Reformas urbanas previas al extrañamiento en tres reducciones guaraníticas

Pablo Ruiz Martínez-Cañavate
Universidad de Granada. España

1. Introducción

Las misiones fundadas por los jesuitas en la Paraquaria entre 1609 y 1768 han sido objeto de gran interés para viajeros e investigadores a lo largo de la historia. Los llamados *treinta pueblos* constituyeron una suerte de comunidad integrada en el Imperio hispánico, pero sin carecer por ello de cierta autonomía y aislamiento.

Uno de los factores que posibilitó esta exitosa labor evangelizadora fue la concepción de las misiones como un conjunto y no como una suma de individualidades. Así pues a nivel urbanístico existió un patrón común que se aplicó al conjunto de fundaciones aunque con leves diferencias, siendo un exceso afirmar como Diego de Alvear que vista una se habían visto todas[1].

En líneas generales cada pueblo se organizaba en torno a la gran plaza, sobresaliendo en unos de sus laterales el templo, acompañado a un lado y al otro por el cementerio y el colegio. Este sector se corresponde con lo que conocemos por núcleo principal, detrás del cual se ubicaba la gran huerta, mientras que los tres costados restantes estaban destinados a las viviendas de los indígenas, que constituían el entramado urbano y conformaban las calles principales y secundarias. El cabildo como máximo órgano administrativo de la doctrina ocupaba un lugar importante en la plaza, mientras que la casa de viudas o *cotiguazú*, una tipología exclusiva de las misiones, tendría una mayor libertad en su ubicación, aunque lo más habitual es encontrarla junto al cementerio.

Santa María la Mayor, Santos Cosme y Damián, y Jesús se hallaban inmersos en modificaciones urbanas cuando en 1767 Carlos III dictó la Pragmática Sanción. Las causas que motivaron dichas reformas son diversas, pero su visión conjunta permite comprender el accionar de los misioneros y su flexibilidad a la hora de resolver las contrariedades que el día a día iba dictando.

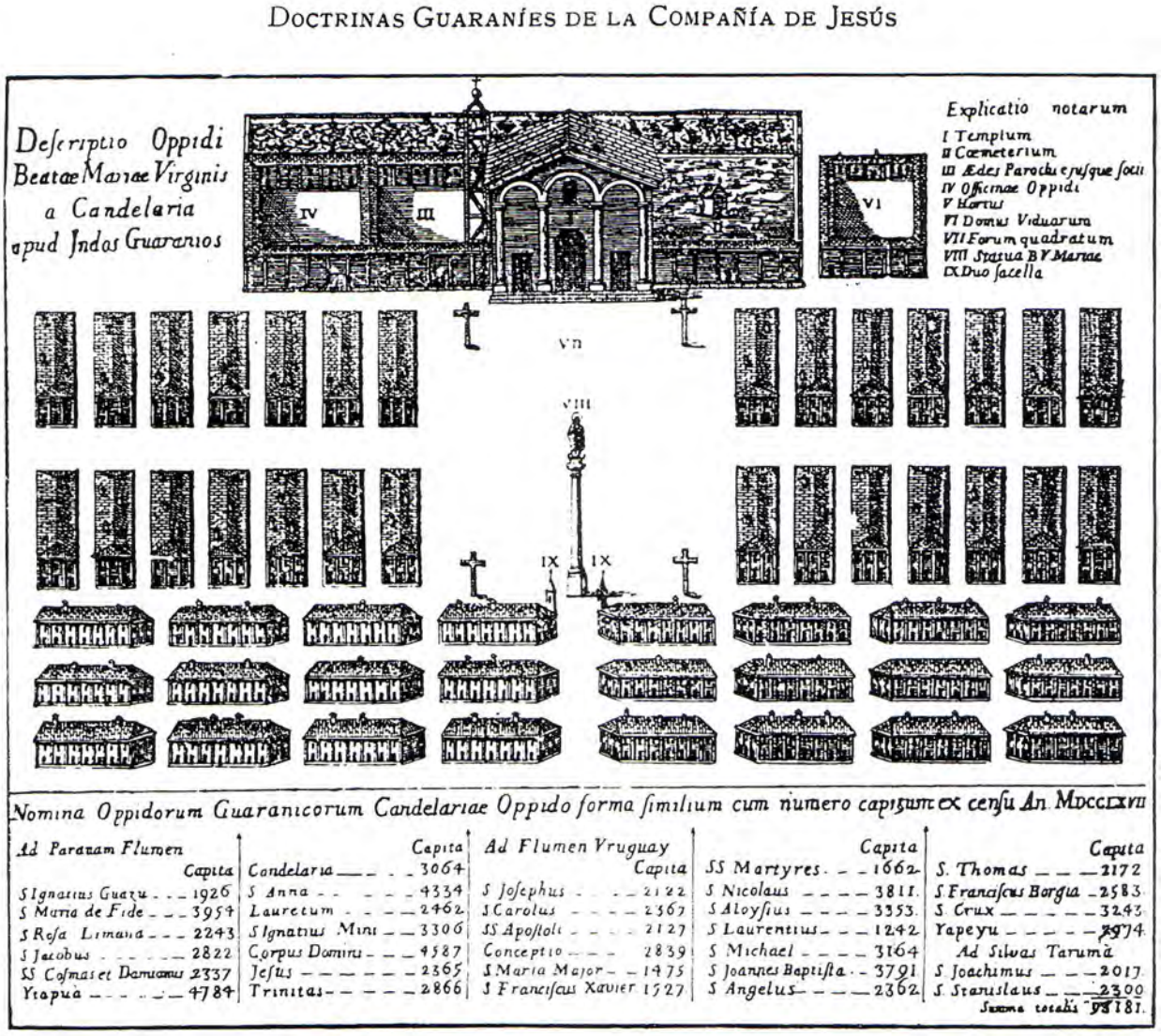
2. Santa María la Mayor

Fundada en 1626 por los padres Claudio Ruyer y Diego de Boroa cerca de la desembocadura del Iguazú en el Paraná, la presión de los *bandeirantes* hizo que transmigrara a la orilla occidental del Uruguay en 1633. A finales del XVII se volvió a trasladar a media legua del río[2], lugar donde hoy conserva sus ruinas.

Respecto al trazado común señalado, Santa María se distanciaba por presentar el patio de los talleres tras el de la residencia, encontrándose la huerta en un lateral y no en la parte posterior del núcleo.

[1] Furlong, Guillermo. *Misiones y sus pueblos de guaraníes*, Posadas: Lumicop y Cía, 1978, pág. 197.

[2] Azara, Félix de. «Geografía física y esférica de las Provincias del Paraguay y Misiones Guaraníes». *Anales del Museo Nacional. Sección Histórico-Filosófica* (Montevideo), tomo 1 (1904), pág. 108.



1.— José Manuel Peramás. Plano de la reducción de Candelaria. 1946. Argentina.

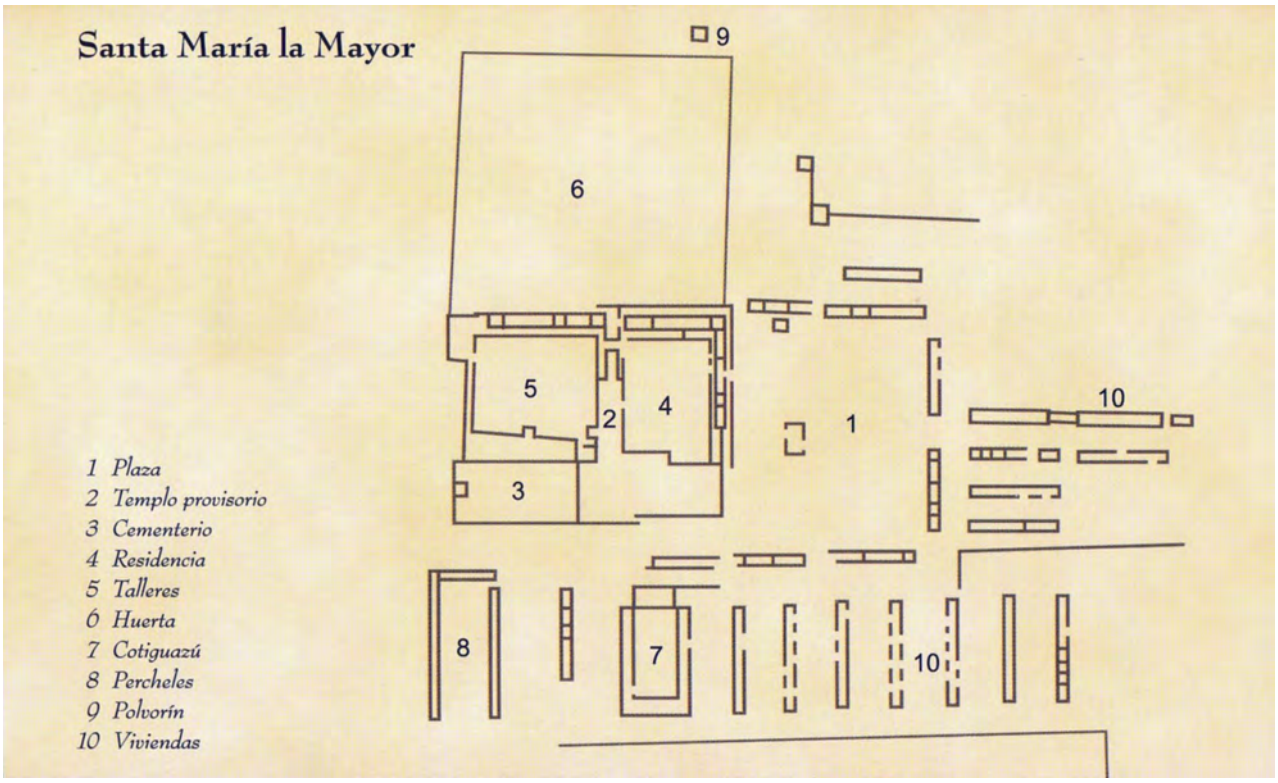
En este sentido se emparentaba con los planos de Loreto y San Carlos los cuales reproducen el mismo diseño, ejecutado por Domingo Torres, según afirma Esteban Snihur[3].

Pero será un incendio ocurrido en 1738[4] el causante de que Santa María cuente con uno de los trazados que más se aleja de la norma. La destrucción del templo principal, cuya fachada se proyectaba a la plaza, llevó a los misioneros a establecer una capilla provisoria en el sector que conectaba el patio de la residencia con el de los talleres.

En términos doctrinales, la persuasión había sido manejada por los jesuitas de las misiones de forma extraordinaria, aprovechando todos los recursos disponibles, desde la palabra a la música, pasando por las representaciones pictóricas y escultóricas. El urbanismo no era ajeno a este aspecto, y por ello la iglesia presidía el conjunto y era fácilmente localizable desde cualquier sector del pueblo. En ello influía el hecho de ostentar una altura muy superior a las viviendas, elevándose en ocasiones por medio de unas gradas, y la presencia de una calle principal

[3] Snihur, Esteban Angel. *El universo misionero guaraní: un territorio y un patrimonio.* Buenos Aires: Golden Company, 2007, pág. 152.

[4] Bollini, Horacio. *Misiones jesuíticas: visión artística y patrimonial: voces y emblemas en las reducciones jesuítico-guaraníes (1609-1768).* Buenos Aires: Corregidor, 2009, pág. 65. Sin embargo hay discrepancias sobre la fecha exacta del incendio.



2.— Esteban Snihur. Trazado de Santa María la Mayor. 2007. Argentina.

normalmente en eje con el templo. Dicha avenida guiaba al caminante desde la entrada de la misión a la gran plaza, la cual hacía las veces de escenario de la vida cívica y religiosa, con el núcleo iglesia-colegio-cementerio como telón de fondo[5].

Con esta percepción de la plaza como una suerte de atrio del templo, la reforma de urgencia ejecutada en Santa María planteó un problema al no existir ese espacio delante de la capilla provisoria. La resolución que se tomó fue desplazar el cementerio[6], creando así una segunda plaza más pequeña como acceso.

En el inventario de la expulsión se dice de la iglesia de Santa María: «*…que es pobre por ser de prestado, en uno de los lienzos o lados del patio segundo…*»[7]. En efecto era una humilde construcción de nave única que contaba con cinco altares y baptisterio. Su caja muraria integró los soportes de la galería del patio, como si de falsos pilares se trataran[8]. El conjunto medía 40 metros de largo por 15 de ancho y tenía una sacristía improvisada en otro local[9]. En un memorial del superior Antonio Gutiérrez se daban algunas indicaciones sobre el adorno de la misma: «*Se cortarán y harán quanto antes ornamentos para el servicio de los altares, como también roquetes y sotanillas…*»[10]. No obstante, cuando los jesuitas abandonaron el pueblo ya estaba planeada la construcción de un templo definitivo, pues tenían «*madera para la iglesia nueva,*

[5] Gutiérrez, Ramón. «Historia urbana de las reducciones jesuítica sudamericanas: continuidad, rupturas y cambios (siglos XVIII-XX)». En: Ándres-Gallego, José (coord.). *Tres grandes cuestiones de la historia de Iberoamérica*. Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2011, pág. 30. (Consulta: 31 de julio de 2014). CD-ROM.

[6] Bollini, Horacio. *Misiones jesuíticas…* Op. cit., pág. 246.

[7] Brabo, Francisco Javier. *Inventarios de los bienes hallados a la expulsión de los jesuitas…* Madrid: Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872, pág. 148.

[8] Busaniche, Hernán. *La arquitectura en las misiones jesuíticas guaraníes.* Santa Fe: El Litoral, 1955, págs. 147-148.

[9] Bollini, Horacio. *Misiones jesuíticas…* Op. cit., pág. 245.

[10] Archivo General de la Nación Argentina (AGN) 7-1-2. Memorial del padre superior Antonio Gutiérrez. Aunque no está fechado, el jesuita fue superior desde 1756 a 1758, así que hemos de datarlo en ese intervalo.

y frente del pueblo veinte horcones de urundey para lo mismo»[11].

El colegio como era costumbre se componía de dos patios. El de la residencia de los padres presentaba seis aposentos de vivienda ordinaria, situados en el lado sur lindando con la huerta; otros seis cuartos que albergaban salas de música, oficinas, almacenes de trastos y armería; a lo cual se sumaría el almacén, la despensa, el refectorio y anterefectorio y otros siete aposentos junto a la portería, la cual presentaba el campanario en su parte superior. Al otro lado de la iglesia, el claustro de los talleres acogía cinco cuartos «*para oficinas, como cocina, panadería, herrería, telares, carnicería y carpintería*»[12].

Limitaba al norte de este patio el cementerio, que había sido desplazado por la reforma, con su respectiva capilla; mientras que al sur quedaba la huerta, donde se cultivaron algunas hortalizas, duraznos, naranjos, etc.[13]

Respecto a las viviendas, en el memorial del superior Gutiérrez se solicitaba: «*Póngase mano y todo empeño en que se hagan luego que se puedan casas de texa, pues ay mucha falta de ellas en el pueblo*»[14]. En el momento de la expulsión había un total de «*trece filas de casas de teja, con la que se está haciendo de nuevo, con ciento y cinco cuartos o aposentos de los indios*»[15].

Como en los célebres planos de Candelaria o San Juan se dispusieron dos capillas en la plaza principal, mientras que en el campo inmediato al pueblo se encontraban un oratorio rural dedicado a San José y otro a la Virgen de Loreto, advocación muy venerada por los jesuitas[16]. En 1714 no contaban aún con *cotiguazú*, por lo que el P. Roca instaba a que se hiciera «*cuando antes la casa de viudas o solteras, según la planta que dejo formada*»[17].

La provincia argentina de Misiones alberga hoy unas ruinas que, pese a no haber sido sepultadas por una nueva población surgida en su emplazamiento, no se libraron de los destrozos del mariscal Chagas y de la reutilización de sus materiales para nuevas construcciones. Asimismo cuenta con modificaciones puntuales posteriores, como la instalación de una capilla y escuela en el patio de la residencia o el empleo de una esquina de la plaza como cementerio.

3. Santos Cosme y Damián

Fue establecida en la serranía del Tape en 1634 por el P. Formoso, pero la presión bandeirante hizo que se mudara cuatro años después a las inmediaciones del Paraná, juntándose con Candelaria por disponer ambas de escasa población. En 1718 se separaron, avanzando entonces una legua al este, pero el sitio seguía sin satisfacer a sus habitantes por lo que en 1740 se trasladó de nuevo, esta vez a la banda occidental, tres cuartos de legua al norte de donde hoy se hallan sus ruinas[18]. Al parecer, aunque las obras se habían comenzado tiempo atrás, la mudanza al emplazamiento definitivo no se ejecutó antes de 1764[19].

Instalada finalmente muy cercana al Paraná, San Cosme ha sido la única de las treinta fundaciones con población continuada desde la expulsión[20]. Sorprende la calidad y el estado avanzado de sus restos si tenemos en cuanta los pocos años de presencia jesuítica que fue habitada, sobre todo los de su excepcional colegio, sin duda el mejor conservado de las misiones.

Las cartas del P. Pizza documentan el momento previo al último traslado, expresando en 1762 la necesidad de mucho hierro para la obra, que es toda «*de piedra*», y la carencia de objetos con los que premiar a los esforzados trabajadores[21].

[11] Brabo, Francisco Javier. *Inventarios…* Op. cit., pág. 158.
[12] Ibídem, pág. 158.
[13] Ibíd.
[14] AGN 7-1-2 Memorial del padre superior Antonio… Op. cit.
[15] Brabo, Francisco Javier. *Inventarios…* Op. cit., pág. 158.
[16] Ibídem, págs. 158-159. El autor explica que la segunda necesitaba composición. Gutiérrez, Ramón y Maeder, Ernesto. *Atlas…* Op. cit., pág. 73. Señalan que en 1785 eran tres las capillas.
[17] Citado por: Snihur, Esteban Angel. *El universo…* Op. cit., pág. 73.
[18] Azara, Félix de. «Geografía… Op. cit., pág. 90.
[19] VV. AA. *La reducción jesuítica de Santos Cosme y Damián: su historia, su economía y su arquitectura (1633-1797).* Asunción: Fundación Paracuaria – Missionsprokur S.J Nürnberg, 2003, pág. 11.
[20] Gutiérrez, Ramón y Maeder, Ernesto. *Atlas…* Op. cit., pág. 109.
[21] VV. AA. *La reducción jesuítica…* Op. cit., pág. 159.

La situación anterior a la mudanza era por tanto la siguiente. Los indios seguían viviendo en el antiguo emplazamiento, pero se empleaban prioritariamente en la construcción de las viviendas, tanto propias como de los misioneros. Una vez garantizado el espacio vital podrían mudarse y pasar a la erección de la iglesia definitiva, mientras tanto cumpliría su función un templo provisorio más humilde, descrito así por el P. Oliver: «*… y la iglesia que servía de prestado era un lienzo del patio de los Padres que con sus columnas de madera formaba una iglesia de tres navecitas que se puso bastante decente con sus retablos de la vieja iglesia, se adornó cuanto se pudo… quedó finalmente muy decente y linda*»[22].

Respondía al tipo de templo de estructura de madera, cubierto de tejas y cuyos muros ejercían la exclusiva función de cerramiento[23]. Su campanario sería una sencilla construcción lignaria, destacando el coro por tener el único cielo raso de madera conservado en las misiones[24]. Las lápidas del piso pertenecerían a la época post-jesuítica, cuando se empezó a permitir el entierro de españoles, caciques, cabildantes, etc.[25] En este nuevo pueblo trabajarían Grimau y Antonio Forcada, pero el fatal accidente del aragonés en 1764 pondría fin a su contribución, falleciendo tres años más tarde en San Ignacio Miní[26].

Según la descripción dada en 1788 por el gobernador Alós, el templo mediría 68 varas y media desde el umbral de la puerta hasta el altar, y 15 de ancho[27]. Sin embargo, el incendio sufrido en 1899 afectó a una parte importante de la obra, reduciéndose considerablemente su tamaño[28]. Diferentes noticias posteriores a la expulsión coinciden en que se encontraba en buen estado, en efecto en 1848 seguía en uso aquella construcción provisoria de once lances, que contaba con medio centenar de imágenes y 33 lienzos[29], pretendiéndose ya en 1863 un retejado[30].

3.—Colegio de Santos Cosme y Damián, en el sector de la izquierda quedó instalada la iglesia provisoria. Paraguay. (Foto: Pablo Ruiz, 2012).

El desenlace de la misma no pudo ser más lamentable pues en 1971 un supuesto restaurador la destejó provocando numerosos destrozos[31]. Finalmente se reconstruiría en una sección diferente a la original, dejándose caer el templo primitivo en 1975[32].

Junto al patio del colegio aún se observan los cimientos de la que debía ser iglesia definitiva. El obispo de la Torre, tras la visita a su diócesis en 1761, hablaba de ella y de la de Jesús en estos términos: «*…se están fabricando en cada uno de dichos pueblos yglesias de piedra de sillerías, con una hermosa planta y espero que, aunque últimas sean de las primeras*»[33]. No obstante, tras la expulsión el P. Oliver constataba que «*no estaba más que empezada a la planta y hermosura de la del Jesús a causa de haberse mudado el pueblo y trabajado en la Casa del Padre Cura, almacenes y oficinas del pueblo hasta el tiempo del arresto, cuando poco antes fue la transmigración al*

[22] Citado por: Ibíd., 355.

[23] GIURIA, Juan. *La arquitectura en el Paraguay.* Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1950, pág. 34.

[24] BUSANICHE, Hernán. *La arquitectura…* Op. cit., pág. 80.

[25] GUTIÉRREZ, Ramón. *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay, 1537-1911.* Chaco: Universidad Nacional del Nordeste, Departamento de Historia de la Arquitectura, 1977, pág. 141.

[26] BOLLINI, Horacio. *Misiones jesuíticas…* Op. cit., pág.354.

[27] GUTIÉRREZ, Ramón. *Evolución…* Op. cit., pág. 141.

[28] GIURIA, Juan. *La arquitectura…* Op. cit., pág. 22.

[29] GUTIÉRREZ, R., «Historia urbana… Op. cit., pág. 232.

[30] GUTIÉRREZ, Ramón. *Evolución…* Op. cit., pág. 142.

[31] Ibídem, pág. 142.

[32] GUTIÉRREZ, Ramón y MAEDER, Ernesto. *Atlas…* Op. cit., pág. 109.

[33] Documento ya citado por GUTIÉRREZ, Ramón. *Evolución…* Op. cit., pág. 141.

pueblo nuevo…»[34]. Ya en 1790 Azara defendía que habría sido la mejor de haberse culminado según el proyecto[35].

En realidad, desde 1787 el cabildo de San Cosme estuvo reclamando al virrey su culminación, pues había quedado «*…en obra, con sola una vara de altura en circuito fuera de los cimientos, sin haberse adelantado (…) cosa alguna en los diecinueve años que han pasado*»[36]. Sin embargo, las autoridades se opusieron aduciendo falta de maestro alarife y peones, pero además «*por no ser necesaria por ahora ni en mucho tiempo, respecto de tener iglesia bastante capaz y decente*»[37]. Asimismo, se justificaban explicando que el plan era el de un templo de cal y canto, con bóveda y una torre con seis varas de cimiento y dos de canto, por lo cual sería bastante costoso[38].

Mucho más avanzada se encontraba la residencia de los padres cuando se produjo el arresto. Su único claustro, pese a encontrarse muy restaurado, nos traslada mejor que ningún otro al espacio vital de los misioneros. Contaba con ocho grandes estancias de seis metros de ancho que destacaban por los cerramientos de sus vanos en madera y hierro. En la zona de conexión con la iglesia provisoria había dos aposentos, uno de los cuales podría tratarse de la sacristía o el refectorio a juicio de Busaniche debido a su calidad constructiva[39]. Ésta se aprecia también en la solución utilizada para refrigerar las habitaciones de los padres, consistente en una suerte de cámara de aire corrida, sobre un entrepiso de madera, que permitía la circulación de aire renovado a través de ojos de buey[40]. También albergaba una bodega, rematada por bóveda de ladrillo en falso medio punto[41], y el habitual reloj de sol del que sólo se conserva el cuadrante. Las habitaciones se agruparon en los sectores sur y este, cerrando el lado norte un muro con galería, cuya portada, totalmente reconstruida tras caer en 1951, está presidida por el anagrama de la Compañía y un enigmático murciélago.

Las noticias más antiguas sobre las casas de los indios afirman que, a diferencia de la mayoría de los pueblos, presentaban cubiertas de paja[42], aunque informes posteriores refieren también algunas de teja. Liniers en 1804 apuntaba: «*las habitaciones de los naturales en número de más de 1000 almas forman una doble cuadra de casas alrededor de la plaza, están separadas por una calle espaciosa, las paredes en muy buen estado, pero las cubiertas necesitan algunas reparaciones*»[43]. Algunas de estas casas han llegado en uso a nuestro tiempo, a pesar de sufrir evidentes modificaciones.

Bollini considera que unos restos de pared elevados y dotados de abertura podrían tratarse de una morgue o depósito de cadáveres, antesala del cementerio, el cual quedaría junto al templo inconcluso[44].

4. Jesús

Como sucediera con Santos Cosme y Damián, Jesús está considerado también como uno de los pueblos más viajeros de las misiones. Su primera fundación se debió al P. Delfín y tuvo lugar en las inmediaciones del Monday, afluente del Paraná, en 1685. El año siguiente pasó al Ibarotí por los ataques de los indios tupíes[45] y permaneció allí durante un lustro. Cambiaría en 1690 al Mandisoví, más tarde al Caapivarí (1715) y finalmente en 1748 al lugar que ocupa en la actualidad el pueblo paraguayo de Jesús. En el momento de la expulsión se estaba trabajando en un último traslado a Tavarangüe, el cual nunca se produjo, por lo que hoy se visitan las magníficas ruinas de un pueblo inconcluso que no llegó a ser habitado.

En un memorial del superior Antonio Gutiérrez fechado el 23 de noviembre de 1756 se ordenaba: «*Empréndase con empeño la mudanza del pueblo a la loma señalada pues son tan patentes las conveniencias para los indios en ella. Para la dirección de la obra se*

[34] Bollini, Horacio. *Misiones jesuíticas…* Op. cit., pág. 355.
[35] Gutiérrez, Ramón. *Evolución…* Op. cit., pág. 142.
[36] Carbonell de Masy, Rafael y Levinton, Norberto. *Un pueblo llamado Jesús.* Asunción: Fundación Paracuaria, Missionsprokur SJ, 2010, pág. 81.
[37] Gutiérrez, Ramón. *Evolución…* Op. cit., pág. 141.
[38] Ibídem, págs. 141-142.
[39] Busaniche, Hernán. *La arquitectura…* Op. cit., págs. 82-85.
[40] Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica.* Madrid: Cátedra, 1983, pág. 216.
[41] Bollini, Horacio. *Misiones jesuíticas…* Op. cit., pág. 355.
[42] Garay, Blas. *El comunismo de las misiones de la Compañía de Jesús en el Paraguay.* Madrid: Viuda e hijos de M. Tello, 1897, pág. 37. y Queirel, Juan. *Misiones…* Op. cit. pág. 7.
[43] Gutiérrez, Ramón. *Evolución…* Op. cit., pág. 142.
[44] Bollini, Horacio. *Misiones jesuíticas…* Op. cit., pág. 356.
[45] Carbonell de Masy, Rafael y Levinton, Norberto. *Un pueblo…* Op. cit., pág. 45.

4.—Interior del templo de Jesús. 2012. Paraguay. (Foto: Pablo Ruiz, 2012).

seguirá el plan, que a este fin ha hecho el hermano Joseph Grimau…»[46]. Ya en el inventario de 1768 Juan Antonio de Rivera justificaba que por «*gravísimos inconvenientes que se han experimentado en la salud de los individuos de este pueblo, se determinó el mudarlos a la loma que está aquí cerca…»*[47].

En el caso de Jesús la noticia de la expulsión debió ser desoladora, teniendo en cuenta los esfuerzos invertidos para llevar a un estado tan avanzado el bellísimo templo así como la residencia de los padres, paradigmas de la calidad constructiva alcanzada en la última etapa de las misiones tras el descubrimiento de canteras de cal. En palabras de Alvear: «*…sería una lástima no continuar tan buenos principios hasta su conclusión; mayormente cuando el pueblo viejo no está lejos de su entera ruina*»[48].

Según el inventario, el pueblo viejo tenía una iglesia con tres altares, sacristía y contrasacristía, además de una capilla de Loreto en la misma plaza[49]. En 1773 lo que se conservaba eran seis filas de casas, dispuestas entorno a la plaza con 52 aposentos, la casa del cabildo, un depósito de difuntos y

[46] LEVINTON, Norberto. «La arquitectura de las iglesias en las misiones jesuíticas: tipología y regionalismo: La iglesia de Jesús (1759-1767) (Prov. Jesuítica del Paraguay)». En: *VI Jornadas Internacionais sobre as missões Jesuíticas: As Missões Jesuíticas del Guairá*. Cascavel: EDUNIOESTE, 1998, págs. 555-589. El documento había sido citado también por Busaniche.

[47] BRABO, Francisco Javier. *Inventarios…* Op. cit., págs. 343-345.

[48] BOLLINI, Horacio. *Misiones jesuíticas…* Op. cit., pág. 363.

[49] CARBONELL DE MASY, Rafael y LEVINTON, Norberto. *Un pueblo…* Op. cit., pág. 73.

5.— Vista de la fachada inconclusa del templo de Jesús. 2012. Paraguay. (Foto: Pablo Ruiz, 2012).

algunos ranchos viejos sin orden[50]. El gobernador Alós informaba ya en 1788 de que el colegio estaba «*antiguo y maltratado*», quedando 18 manzanas, dos de ellas arruinadas, y 46 ranchos pajizos[51].

Respecto al pueblo nuevo, sabemos respondía a trazas de Grimau, pero también trabajaron en él Forcada, Rivera y el granadino Nicolás Cirantes[52]. En 1768 la iglesia tenía acabada por un lado la cornisa «*y del otro, hecho un pedazo o tramo de ella, y toda ella estuviera ya para concluirse, si no se hubiera ofrecido este embarazo*»[53]. Las ruinas del edificio presentan unas dimensiones considerables, 70 metros de largo por 29 de ancho[54], con muros de sillares que superan la tradicional tipología misional de estructura de madera al ejercer ya función portante.

La elegante fachada, de la que sólo se conserva el primer cuerpo, sorprende al viajero con sus arcos trilobulados enmarcados por pilastras. Entre ellos encontramos dos hornacinas vacías, cuyas jambas presentan motivos vegetales, destacando por sus remates en venera bajo la heráldica papal. Ya en el interior, dos filas de pilares que no superan los tres metros de altura definen la estructura tripartita, apreciándose en el cuarto soporte de cada lado el arranque de los púlpitos. Los muros laterales marcan los tramos del templo con estípites ejecutados en piedra blanca, creando un contraste cromático

[50] Gutiérrez, Ramón y Maeder, Ernesto. *Atlas…* Op. cit., pág. 107.

[51] Gutiérrez, Ramón. *Evolución…* Op. cit., pág. 143.

[52] Ibídem, pág. 143.

[53] Brabo, Francisco Javier. *Inventarios…* Op. cit., pág. 345.

[54] Giuria, Juan. *La arquitectura…* Op. cit., pág. 41.

con la tonalidad rojiza del resto del conjunto, culminándose en la parte superior con una sucesión de arcos horadados por vanos. La fábrica termina en testero plano, como es habitual en las misiones, abriéndose las sacristías a los lados del presbiterio mediante sobrias portadas con arcos en cortina.

En relación a cómo planearon los jesuitas cerrar el templo existen diferentes posturas, pero parece haber acuerdo en el uso de madera, seguramente para la creación de falsas bóvedas, pues unos muros tan angostos no podrían soportar el peso en el caso de que fuera maciza[55]. Para la capilla mayor la solución más aceptada es una media naranja, tal vez de ladrillo. Anexas a la iglesia se proyectaron dos torres, pero mientras que la este no pasó de los cimientos, la oeste presenta un primer cuerpo, cerrado por bóveda de ladrillos, que alberga el baptisterio, y un segundo, a medio construir, cuyo acceso tiene lugar por una escalera que corre asociada al muro lateral del templo.

En 1759 el obispo de la Torre alababa la iglesia que se estaba construyendo, afirmando que tanto la de Jesús como la de Trinidad podrían «*competir con las mayores de América*»[56]. Dos años más tarde, Rivera anunciaba que la formación del nuevo pueblo iba adelante, junto con la casa de los padres y el templo que ya estaba «*con los tacos de ventanas y puertas todos acabados…*»[57]. Sin embargo, el accidente sufrido en 1764 por Forcada supuso un frenazo importante en las obras, por lo que Jesús reclamó la presencia rápida de un nuevo arquitecto[58].

Las inscripciones grabadas en un capitel con la leyenda «*San Francisco de Asís 1776*» y «*Santo Domingo de Guzmán, 13 de febrero*» testimonian la presencia posterior a la expulsión de franciscanos y dominicos que intentaron la conclusión de la obra. En los años siguientes se llegó a cubrir el presbiterio, pero éste tuvo que ser demolido por no ser acorde a las «*reglas de arquitectura*»[59]. Finalmente se llevó a fray Alonso Monteros con el objetivo de terminar la edificación, pero nunca se logró, quedando la población definitivamente en el pueblo viejo.

Ubicado al este de la iglesia se hallaba el cementerio, mientras que el colegio, organizado en dos patios, lindaba por el oeste. El primero de los claustros se había desarrollado más, especialmente la parte meridional que acogía las habitaciones de los padres y, por tanto, era prioritaria para poder mudarse. Sus altos muros de sillería debían de estar muy avanzados en 1763, pues Rivera le explicaba al P. Contucci que tenía de intención de cubrirlos en ese verano[60]. Sus cuartos presentan una calidad semejante a los de San Ignacio Miní o Trinidad, con galerías hacia delante y detrás cuyos pilares se vinculan directamente con los de Santos Cosme y Damián. Disponían además de ventanas que se abrían en la parte trasera hacia la huerta comunitaria. Por su parte, el claustro de los talleres conserva remanentes a nivel de cimientos que permiten intuir la disposición de las dependencias.

En el mismo estado se encontraron algunas tiras de viviendas para los indígenas a partir de las prospecciones arqueológicas realizadas desde la última década del siglo XX. Pese a lo poco conservado se aprecia claramente la estructura de los aposentos, así como el arranque de los pilares de piedra donde apoyarían las galerías. El análisis de los restos hace pensar que habría puertas de conexión interna entre los cuartos de un mismo tirón.

5. Conclusiones

Las excepcionales ruinas del templo y colegio de Jesús de Tavarangüe son testimonio de un anhelo frustrado, de un esfuerzo continuado de misioneros y guaraníes por alcanzar un emplazamiento idóneo en el que vivir en paz. Nos hablan por tanto de la historia particular de la reducción, pero también de los treinta pueblos y de una sociedad jesuítico-guaraní que, pese a tener un triste epílogo, legó vestigios que siguen brillando y emocionando al viajero que hoy los recorre.

El hecho de encontrarse en procesos de reforma en el momento previo a la expulsión sitúa a las tres fundaciones en planos semejantes. Por un lado,

[55] Ibídem, pág. 42 y Busaniche, Hernán. *La arquitectura…* Op. cit., pág. 43.

[56] Gutiérrez, Ramón. *Evolución…* Op. cit., pág. 143.

[57] VV. AA. «El pleito entre Jesús y Trinidad por la calera de Itaendy». En: V Jornadas Internacionales Misiones Jesuíticas. Montevideo: MEC, 1995, pág. 316.

[58] Carbonell de Masy, Rafael y Levinton, Norberto. *Un pueblo…* Op. cit., pág. 71.

[59] Gutiérrez, Ramón. *Evolución…* Op. cit., pág. 137.

[60] Levinton, Norberto. «La arquitectura de las… Op. cit. pág. 583.

Jesús y Santos Cosme y Damián estaban inmersos en la mudanza hacia un mejor asentamiento; la proximidad entre ellas permitirá incluso el trabajo de arquitectos jesuitas que irán de una doctrina a la otra, lo cual conducirá al empleo de lenguajes estilísticos similares. Por otro, Santa María presentaba una reforma interna motivada por un incendio que destruyó su templo e hizo imprescindible la modificación de su traza.

En Santa María como en Santos Cosme y Damián los misioneros se vieron obligados a instalar iglesias provisorias y en los dos casos la situaron en el ámbito del colegio. Consecuencia de ello sería que los trazados se separasen del patrón general, demostrando que los religiosos daban prioridad a la resolución las cuestiones vitales, como contar con un espacio adecuado en el que habitar y poder evangelizar a los indígenas, antes que ceñirse a un diseño específico.

Finalmente, en Jesús y en Santos Cosme y Damián los indígenas lucharon por concluir las iglesias iniciadas en la época jesuítica. La huella de los religiosos había calado en los indios, sucediendo otro tanto a la inversa, pero los administradores seculares no entendieron o no quisieron comprender el engranaje de una sociedad jesuítico-guaraní que poco a poco, como sus ruinas, fue quedando sepultada.

Volver al sumario

El canónigo del Sacro Monte Pedro Vejarano, obispo de Buenos Aires. Una experiencia frustrada

José María Valverde Tercedor
Universidad de Granada. España

1. Introducción

Pretende esta introducción aportar al lector unas pequeñas pinceladas que le permitan efectuar un primer acercamiento al perfil biográfico de Vejarano[1].

Pedro Inocencio Vejarano Martínez (Granada 1750-Mandayona 1818)[2], nació en el seno de una familia acomodada en la que algunos de sus integrantes tenían condición de nobles. Su padre llamado Francisco, natural de Pozoblanco (Córdoba) era abogado, su madre se llamaba Rosalía y era granadina. Su hermano Evaristo fue profesor de la Universidad de Granada y su hermano Francisco de Paula siguió los pasos de nuestro personaje al ser canónigo del Sacro Monte (antes fue colegial) y obispo de Sigüenza[3].

En sus primeros años de vida abandonó la ciudad de la Alhambra y pasó su infancia en Pozoblanco, donde estudió gramática y recibió por primera vez el impulso vocacional por la vida religiosa. Regresó a Granada a la edad de trece años[4].

La vida de Vejarano hoy es conocida de modo parcial y principalmente por haber sido obispo de Sigüenza, cargo que ostentó desde el año 1801, como sucesor del arzobispo Díaz de la Guerra[5]. A la provincia de Guadalajara llegó desde Cádiz, ciudad en la que estuvo afincado de modo provisional, mientras intentaba acceder sin éxito a Buenos Aires, obispado al cual había sido consagrado por deseo del monarca Carlos IV, como más adelante veremos. En Sigüenza destacó por su labor tanto doctrinal-espiritual, como material-asistencial. Intervino en obras de ingeniería, como la construcción del paseo conocido como la Alameda y donó numerosas obras de arte, principalmente ostensorios ligados a restituir los perdidos en la guerra con los franceses. Prueba de su vinculación con Sigüenza es que sus restos descansan en la capilla mayor de su catedral[6].

[1] Agradezco a mi amigo y compañero Pablo Ruiz Martínez-Cañavate su interés y desinteresada colaboración.

[2] En la actualidad se está trabajando en la realización de un estudio de Vejarano como mecenas de arte. El apellido del eclesiástico lo hemos encontrado escrito en las fuentes que hemos consultado de diversos modos: Vejarano, Vexerano, Bejarano y Bejerano. Los dos primeros son los más usuales en los documentos granadinos consultados. Utilizamos Vejarano para unificar nuestra escritura.

[3] Véase: El Duque de T'Serclaes. «Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus obispos». *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid), 61 (1912), págs. 145-152; Escudero, José María. «Crónica de la provincia de Guadalajara». En: Rosell, Cayetano (Coord.). *Crónica General de España*. Madrid: Rubio, Grillo y Vitturi, 1869 y Artola Renedo, Andoni. *De Madrid a Roma. La fidelidad del episcopado en España (1760-1833)*. Gijón: Trea, 2013, pág. 134.

[4] Minguella y Arnedo, Toribio. *Historia de la Diócesis de Sigüenza y de sus obispos*. Vol. 3. Sigüenza: Talleres tipográficos Box, 1910-1913, pág 197 http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-dicesis-de-sigenza-y-de-sus-obispos-0/ (consulta: 27 de julio de 2014). No profundizamos en esta introducción en su etapa granadina, ya que en ella incidimos en este estudio.

[5] Ibídem, pág. 199 y Pérez-Villamil, Manuel. *La Catedral de Sigüenza*. Ed. Facs. Madrid: El Museo Universal, 1984.

[6] Ibídem, pág. 8 y Minguella y Arnedo, Toribio. *Historia de la Diócesis de Sigüenza…* Op. cit., págs. 199-201. En su lauda

En tiempos de la conquista francesa, fue presidente de la Junta Provincial en Sigüenza en 1809 y actuó como representante en las Cortes celebradas en Isla León al año siguiente[7]. En esta época formó parte de la Comisión Eclesiástica y estuvo vinculado a una tertulia[8] junto al obispo de Mallorca Bernardo Nadal Soller y a Joaquín Lorenzo Villanueva[9].

Su personalidad se caracteriza por un importante nivel cultural. Formación que demostró tanto en el desempeño de una rica actividad misionera y predicadora como en su vocación de mecenas de las artes.

2. Etapa granadina (1763-1790)

Inició su etapa formativa en Granada junto a los padres dominicos, más adelante su vida se vio condicionada por su paso por dos instituciones: el Colegio de San Bartolomé y Santiago y la Universidad de Granada. En la primera adquirió importantes conocimientos en los ámbitos de la filosofía y la teología. Dicha formación lo condujo a la Universidad, en la que obtuvo el grado de doctor en Teología y la cátedra de Sagrada Escritura[10]. Estos conocimientos le servirán a la postre para poder ser consagrado obispo de Buenos Aires, ya que uno de los requisitos para acceder a un prelacía desde tiempos de Felipe II consistía en la posesión del grado en Teología y cánones por universidades aprobadas[11].

Uniendo ambas instituciones nos parece interesante incluir en este estudio la declaración hecha por Francisco de Paula Naranjo, un antiguo colegial de San Bartolomé y Santiago, compañero suyo, para beneficiarlo en la obtención del grado de Teología en la Universidad. Este relato es indicativo de la buena relación que guardaban ambos. Era rector Francisco Machado:

> «…Con el motivo de ser colegial en el de señor Santiago de esta ciudad, ha tratado y communicado a el referido. Y por ello sabe y le consta es sujeto de arreglada conducta, de buena vida y costumbres, sin aver dado jamás escándalo y que siempre se ha portado con mucha modestia y apli (1v.)// cación. Por lo que contempla acreedor a el grado que solicita, creyendo de su literatura y inclinación a las cosas sagradas, que con su admisión dará mucho lustre a esta Vniversidad…»[12].

Su compromiso con la vida consagrada se inició como diácono, cuando fue animado por el arzobispo, Antonio Jorge y Galván[13] a misionar. Fue beneficiado de San Justo y Pastor y su claro talento para las misiones hizo que el mismo prelado lo impulsara a ser canónigo del Sacro Monte[14].

2.1. Canónigo de la Abadía del Sacro Monte (1782-1790)

El paso de Vejarano por la Abadía del Sacro Monte, constituye la etapa previa a ser nombrado canónigo de la Real Colegiata de San Isidro de Madrid[15]. La Abadía del Sacro Monte es una fundación de marcado acento contrarreformista, de gran peso en el panorama teológico y cultural de España. Fue erigida el 21 de agosto del año de 1610, gracias al empeño del arzobispo de Granada, Pedro de Casto Cabeza de Vaca y Quiñones (Burgos 1534-Sevilla 1623)[16]. El periodo de Vejarano como canónigo del

---

sepulcral aparece su escudo obispal ovalado, compuesto por cinco cabezas de perros enfrentadas. Herrera Casado, Antonio. *Heráldica Seguntina*. Guadalajara: Aache, 1990, págs. 166-167.

[7] Minguella y Arnedo, Toribio. *Historia de la Diócesis de Sigüenza…* Op. cit., pág. 202. La participación de la jerarquía eclesiástica en las juntas es muy importante, principalmente por proporcionar una seguridad económica y un amplio control administrativo. Artola Renedo, Andoni. *De Madrid a Roma…* Op. cit., págs. 268-269.

[8] Las tertulias eran lugares de encuentro y debate político e intelectual que tuvieron mucho predicamento durante la Ilustración.

[9] Artola Renedo, Andoni. *De Madrid a Roma…* Op. cit., págs. 286-287.

[10] Minguella y Arnedo, Toribio. *Historia de la Diócesis de Sigüenza…* Op. cit., págs. 197-198. Es importante incidir en que pese a los intentos del monarca Carlos III por secularizar la enseñanza superior, en esta época todavía era muy fuerte el poder de la Iglesia en la cultura, acentuándose esta tendencia en América. Cuenca, José Manuel. *Sociología del episcopado español e hispanoamericano (1789-1985)*. Madrid: Pegaso, 1986, págs. 60-62.

[11] Barrio Gozalo, Maximiliano. *El real patronato y los obispos españoles del Antiguo Régimen (1556-1834)*. Madrid: Centro de estudios políticos y constitucionales, 2004, pág. 148.

[12] ES (España). A (Archivo). U (Universitario). Gr (Granada). Expediente de limpieza de sangre de Pedro Vejerano, 1773, Principal, Caja 01474/081.

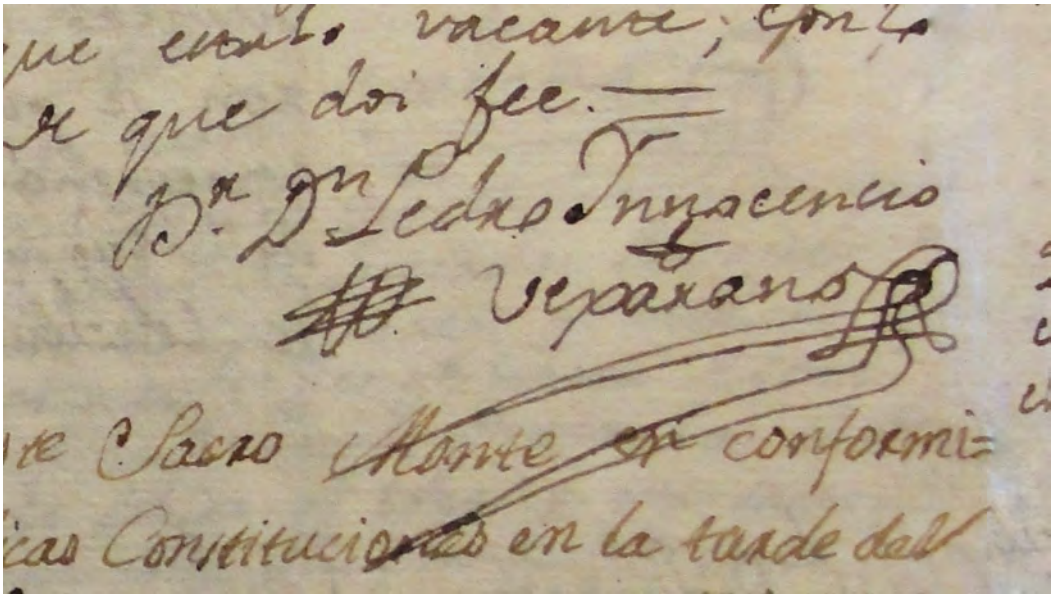
[13] Antonio Jorge y Galván (1717-1787) fue arzobispo de Granada entre los años 1776 y 1787. López, Miguel Ángel. *Los Arzobispos de Granada. Retratos y semblanzas*. Granada: Santa Rita, 1993, págs. 215-219.

[14] Minguella y Arnedo, Toribio. *Historia de la Diócesis de Sigüenza…* Op. cit., pág. 198.

[15] Lo que a la postre fue fundamental para su consagración como obispo de Buenos Aires como más adelante veremos.

[16] Heredia Barnuevo, Diego Nicolás. *Místico Ramillete. Vida de D. Pedro de Castro, fundador del Sacromonte*. Ed. Facs.

1.—Vista de Granada desde la Abadía del Sacro Monte.



2.—Firma de Vejarano. 1783. ASGr. Libro 12 de Actas Capitulares. Fol. 15v.

Sacro Monte coincide con la época dorada del Colegio de San Dionisio Areopagita, institución integrada en el conjunto abacial, insigne en España en la formación de teólogos y juristas[17].

Fueron varias las obligaciones del granadino en la Abadía del Sacro Monte. Al principio actuó de secretario y más adelante destacó en el colegio, donde fue catedrático de Sagrada Escritura y Teología, y en el desempeño de misiones[18]. Podemos decir que la actividad regular de Vejarano cambió desde febrero de 1789, año en el que fueron constantes sus salidas a Madrid. Así tenemos noticias reiteradas de renovaciones realizadas por el Cabildo del Sacro Monte a permisos para estancia de tres meses, como regía la abadía. La institución granadina no especifica el cometido de las mismas, indicando solamente que eran: para residir y evaquar sus negocios en Madrid[19]. Pensamos que en ellas se ocuparía de la canonjía de la colegiata de San Isidro, a la que poco después accedió. La obtención de una silla en la colegiata es esencial, ya que sus relaciones con el rey pudieron influir en su posterior nombramiento como obispo de Buenos Aires. El Cabildo del Sacro Monte se hace eco de la concesión otorgada a su canónigo de modo entusiasta en octubre de 1790:

> «…Fue para abrir y leer vna carta; y visto su contexto se halló ser de nuestro canónigo, el señor Vexerano, que daba en ella noticia al Cavildo de haverle nombrado el Rey en vna canongía de la Real Yglesia de San Ysidro de Madrid. Cuia prebenda ofrecía con toda atención a el Cavildo, el que enterado acordó que se contextara al señor Vexerano, sin pérdida de correo. Y dándole la enhorabuena a nombre del Cavildo, y en términos muy expresivos y atentos y se disolvió este cavildo…»[20].

El entusiasmo causado en la abadía es comprensible. No olvidemos que el hecho de tener un antiguo canónigo en la colegiata de San Isidro le abría a la institución la posibilidad de recibir favores reales. Por lo que cuando finalmente se confirmó la vacante en el Sacro Monte la reacción del cabildo fue nuevamente positiva:

> «Ley vn testimonio sellado del licenciado don Ángel Gutiérrez de santa Clara, canónigo secretario de la Real Yglesia de San Ysidro, sita en la villa y Corte de Madrid, firmado en siete de octubre del presente año. En el que certifica, que en el día seis de dicho mes y año, en virtud de vn real título de su magestad en que le nombraba canónigo de dicha yglesia, pidió y se le dio la posesión real, corporal, *seu quasi*, de la expresada canongía quieta y pacíficamente, y que empezó su residencia (226r.)/ en la hora de prima de dicho día. En cuia atención se declaró por todos votos estar vacante la canongía de este Sacromonte, que en él obtenía dicho señor Vejarano. Y se acordó con arreglo a nuestras constituciones, y práctica, que se proveise y votase la dicha vacante el día seis del mes próximo noviembre. Y que los señores misioneros pudiesen detenerse hasta pasado dicho día, no siendo día indispensablemente fixo el tres de noviembre en que acostumbra salir la misión»[21].

Entre los datos interesantes aportados en esta acta, observamos que se manda paralizar a los misioneros hasta que se produzca el relevo en la vacante existente.

3. Obispo de Buenos Aires

Tal y como acabamos de indicar, de Granada pasó a Madrid, a la colegiata de San Isidro[22]. Lugar en el que el protagonista de nuestro estudio fue propuesto para obispo de la actual capital argentina

Granada: Universidad, 1998, págs. 9-11 y Ramos López, José de. *El Sacro-Monte de Granada*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1883, págs. 139-140.

[17] Rodríguez Ratia, Federico. *El Sacro-Monte. Cuatro siglos de historia educativa en Granada*. Granada: Ave María, 2006, págs. 57-60 y 76, y Sanchez Ocaña, Juan. *El Sacromonte de Granada, imaginación y realidad*. Granada: Ayuntamiento, 1997, págs. 166-168.

[18] A (Archivo). S (Sacro Monte). Gr (Granada). Fondo Abadía. Libro de las entradas donde se escriuen los señores que son recibidos por canónigos y preuendados de esta Yglesia Collegial de el Sacro Monte, caja fuerte, fol. 152r. En las Constituciones del Sacro Monte aprobadas por Paulo V en 1609 y confirmadas por Urbano VIII en 1623, el desempeño de misiones constituye uno de los puntos fundamentales. Estas se desarrollaban en la provincia de Granada y más adelante Sevilla y las llevaban a efecto por lo menos dos canónigos, una o dos veces al año. Buscaban como objetivos principales promulgar el culto a la Eucaristía y salvar el alma de los feligreses. Así aparece reflejado en el libro «Gnomon seu norma gubernandi». Sánchez Ocaña, Juan. «El Cabildo de la Abadía del Sacro Monte». En: Martínez Medina, Francisco Javier (Coord.). *Jesucristo y el Emperador Cristiano*. Córdoba: Cajasur, 2000, págs. 689-691.

[19] ASGr. Fondo Abadía. Libro 12 de Actas Capitulares celebradas por el Cavildo de la Yglesia Colegial del Sacro Monte de Granada…, 1783-1799, acta de 9 de agosto de 1790, leg. 262, fol. 217v. Encontramos información de peticiones y concesiones de estancias de tres meses a Vejarano, se van a producir desde febrero de 1789 hasta agosto de 1790.

[20] ASGr. Fondo Abadía. Libro 12 de Actas Capitulares celebradas por el Cavildo de la Yglesia Colegial del Sacro Monte de Granada…, 1783-1799, acta de 2 de octubre de 1790, leg. 262, fol. 224r.

[21] ASGr. Fondo Abadía. Libro 12 de Actas Capitulares celebradas por el Cavildo de la Yglesia Colegial del Sacro Monte de Granada…, 1783-1799, acta de 14 de octubre de 1790, leg. 262, fol. 226r-v.

[22] En Madrid fue también nombrado consiliario perpetuo del Hospital General. Minguella y Arnedo, Toribio. *Historia de la Diócesis de Sigüenza…* Op. cit., pág. 198.

por la Real Cámara de Indias el 10 de mayo de 1797 y nombrado por el rey el 21 de mayo del mismo año[23]. El nombramiento fue aprobado por Pío VI el 18 de diciembre de 1797[24]. Fue consagrado en la Real Iglesia Colegial de San Isidro de Madrid el 17 de junio de 1798 por el obispo de Segovia, José Sáenz[25].

El panorama político del virreinato del Río de la Plata en estos momentos estaba marcado por la inestabilidad, reflejada en la sucesión de varios virreyes desde la muerte de Pedro Melo de Portugal en 1797 hasta la deposición del virrey Cisneros en 1810. Sin duda alguna, esto ayudó al surgimiento de los movimientos de mayo de 1810, que tuvieron como consecuencia la independencia[26]. En lo relativo a la Iglesia, estaba inmersa en un largo periodo que podemos denominar de sede vacante que va desde el año 1796, año del fallecimiento de Manuel de Azamor y Ramírez hasta el 1803, en el que fue nombrado Benito de Lué y Riega. Durante estos años el gobierno eclesiástico fue desempeñado por los provisores Tubau y Sala y Rodríguez de Vida[27].

El nombramiento de Vejarano como obispo de Buenos Aires tuvo eco en las instituciones granadinas. Ejemplifica esto el Cabildo del Sacro Monte. La institución determinó en cabildo celebrado el 10 de junio de 1797 felicitar de modo entusiasta a nuestro personaje por su nombramiento. Al mismo tiempo, acordó realizar tres repiques generales y celebrar un *Te deum*[28] cantado en procesión hasta las santas cuevas:

> «Capitular escribiese a dicho señor, dándole mil enhorabuenas de su nueva dignidad. Y asegurándole de cómo el Cabildo para algún desahogo de su alegría y para clamar al cielo colme a su yllustrísima de sus mayores bendiciones. Havía resuelto huviese tres repiques generales y vn *Te Deum* cantado en procesión a nuestras santas cuevas. Cuia comisión aceptó y complí de que doy fee.
>
> Eguren, secretario (firmado y rubricado)»[29].

Continuando con la odisea de Vejarano, debemos indicar que meses después de ser consagrado, cuando se disponía a ocupar su sede como obispo, su fragata llamada «Carmen» junto con otras que también partían hacia América, fue sorprendida al tercer día por la guerra con los ingleses[30], apresada y llevada a Gibraltar[31]. Nuestro personaje pronto fue puesto en libertad y conducido a Cádiz, ciudad que estaba azotada por la fiebre amarilla. Desempeñó allí una importante labor asistencial con los enfermos[32].

Esta peripecia aparece reflejada en el libro de abades y canónigos de la Abadía del Sacro Monte de Granada:

> «Ganó por oposición una de las canongías de San Isidro de Madrid, en donde su crédito literario, y sus tareas apostólicas movieron el ánimo del señor rey el señor don Carlos 4º para que le eligiese obispo de Buenos Ayres en América. Consagrado ya y embarcado para pasar a ocupar su silla, fue capturado por los yngleses (con quienes estábamos en guerra) y conducido a Gibraltar. Y dexado en libertad pasó á Cádiz, esperando ocasión más faborable de reembarcarse a tiempo que la epidemia de fiebre amarilla que por primera vez devastaba aquel país lo obligó a dedicarse a la asistencia de los enfermos, como si fuese su propio párroco, conducido de su zelo. Que le hizo despreciar el riesgo de ser infestado en tan críticas circuns-

[23] BRUNO, Cayetano. *Historia de la Iglesia en la Argentina*. Vol. VII. Buenos Aires: Don Bosco, 1971, pág. 39.

[24] A (Archivo). G (General). I (Indias). MP-BULAS_BREVES, 569. Bula de Pío VI al rey Carlos IV comunicándole la provisión del obispado de la Santísima Trinidad de Buenos Aires, vacante por defunción de Manuel Azamor y Ramírez, en Pedro Inocencio Bejarano. 18-12-1797.

[25] Gracias a una licencia creada por Carlos IV a petición de la Real Cámara, mediante la cual los arzobispos y obispos nombrados para Indias y que al tiempo de su confirmación estuviesen en la Península Ibérica podían ser consagrados sin otra licencia. Ibídem, págs. 39-40.

[26] NAVARRO GARCÍA, Luis. «Desarrollo. Independencia». En: DELGADO, Jaime (Coord). *Gran Enciclopedia de España y América*. Tomo 5. Madrid: Espasa Calpe, 1984, págs. 203-208 y BRUNO, Cayetano. *Historia de la Iglesia*…, Op. cit., págs. 28-30.

[27] BRUNO, Cayetano. *Historia de la Iglesia*… Op. cit., págs. 28-29.

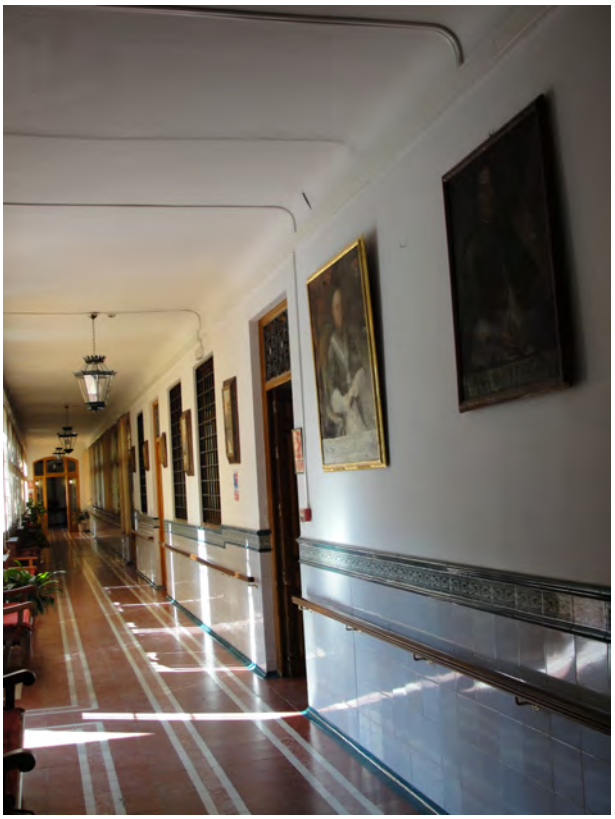
[28] Himno cristiano de acción de gracias.

[29] ASGr. Fondo Abadía. Libro 12 de Actas Capitulares celebradas por el Cavildo de la Yglesia Colegial del Sacro Monte de Granada…, 1783-1799, acta de 10 de junio de 1797, leg. 262, fol. 432r.

[30] Estos acontecimientos aparecen enmarcados dentro de la guerra que enfrentó a España y a Inglaterra, con la ayuda de Francia entre los años 1796-1808, por el dominio del Océano. La batalla más conocida de estos enfrentamientos es la de Trafalgar (1805), supuso el paso de la supremacía marítima de España a Inglaterra. «Diccionario Temático». En: ARTOLA, Miguel (Coord.). *Enciclopedia de Historia de España*. Madrid: Alianza, 1991, págs. 1154-1155.

[31] Así lo narra el mariscal de campo Javier Ortiz de Rozas. BRUNO, Cayetano. *Historia de la Iglesia*… Op. cit., pág. 40. También tuvo problemas para llegar a su destino el obispo trinitario cordobés Pedro Fajardo 1664-1729, aunque en su caso pudo cumplir y fue obispo de Buenos Aires. Véase: ALIAGA, Pedro. «Fray Pedro Fajardo, Obispo de Buenos Aires. Notas para una biografía». *Trinitarium: revista de historia y espiritualidad trinitaria*, 21 (2012), págs. 313-322.

[32] BRUNO, Cayetano. *Historia de la Iglesia*… Op. cit., pág. 40.



3.—Residencia «El Refugio». Granada.

tancias en que la maior parte de los párrocos, y los ministros de oficio havian perecido del contagio»[33].

Finalmente, en el año 1801 fue trasladado a Sigüenza, por deseo del monarca, por lo que nunca llegó a ejercer como obispo de Buenos Aires, algo que ya hemos indicado en nuestro estudio. Algunas fuentes sitúan su obispado entre los años 1797 y el referido 1801. Aunque oficialmente en estos años contaba con el nombramiento de obispo, esto nos puede conducir a error y hacernos creer que realmente ejerció el cargo[34].

Sin duda, un motivo destacado por el que fue llamado nuestro personaje a obispo de Buenos Aires fue su habilidad para las misiones. Actividad que inició siendo diácono y desarrolló como canónigo del Sacro Monte, tal y como hemos visto anteriormente. No debemos olvidar que Carlos IV estuvo muy preocupado durante su reinado en la evangelización de los pueblos indígenas[35]. La frustración en su empeño nos invita a reflexionar sobre cómo pudo haber sido de haberse consumado su obispado en Buenos Aires, ya que el perfil de este personaje nos sitúa ante un hombre de cargada sensibilidad artística, política y asistencial.

4. El arte como propaganda

Una de las instituciones granadinas a las que estuvo vinculado nuestro personaje es la Hermandad de la Caridad y Refugio[36]. Su afiliación a ella la datamos en el año 1798[37], época en la que coincide con el nombramiento del granadino como prelado bonaerense.

La Hermandad de la Caridad data del año 1513 y tuvo desde sus orígenes como primero de sus objetivos la asistencia a enfermas de calenturas y enfermedades incurables[38]. Sus miembros han sido a lo largo de su historia personas pertenecientes a familias ilustres de la ciudad[39]. Acoge en su seno a la comunidad religiosa de Hijas de la Caridad desde 1862 y desde el año 1921 su sede se encuentra en el Callejón del Pretorio[40].

Su edificio conserva en el pasillo central, junto a otros lienzos de carácter religioso, una serie de retra-

[33] ASGr. Fondo Abadía. Libro de las entradas donde se escriuen los señores que son recibidos por canónigos y preuendados de esta Yglesia Collegial de el Sacro Monte, caja fuerte, fol. 152r.

[34] Es ejemplo de ello: Artola Renedo, Andoni. *De Madrid a Roma…* Op. cit., pág. 130.

[35] Así lo reflejó en una instrucción que dio el 10 de noviembre de 1804 al virrey, el marqués de Sobremonte, mediante la cual instaba al cuidado de cristiandad de los indios. Bruno, Cayetano. *Historia de la Iglesia…* Op. cit., pág. 30.

[36] No hablamos de ella en el epígrafe dedicado a Vejarano en Granada debido a que nos parecía de gran interés dedicarle un apartado especial a esta institución, en tanto nos sirve de ejemplo para estudiar el papel del arte en la proyección de la fama del granadino como obispo de Buenos Aires. Vejarano fue también hermano de la Hermandad del Refugio de Madrid.

[37] Según nos indica María del Rosario de Zayas, la cual hace referencia a él como obispo de Buenos Aires, su hermano Eugenio fue hermano desde el año 1799. Zayas Fernández de Cordova Montoro, María del Rosario de. *La ilustre y venerable Hermandad y Hospital de la Caridad y Refugio de Granada.* Granada: Calcomanía, 1994, págs. 121 y 168.

[38] Barrios Aguilera, Juan Manuel. *Guía de la Granada desaparecida*. Granada: Comares, 1999, pág. 210.

[39] López Guadalupe Muñoz, Miguel Luis y López Moya, Rafael. *La Hermandad de la Caridad y Refugio de Granada: 500 años de hospitalidad*. Granada: Ayuntamiento, 2014, pág. 36.

[40] Su primer hospital se encontraba desde el año 1542 en la calle Elvira. Ibídem, págs. 148-161. El actual es una residencia de ancianas.

4.—Retrato de Pedro Inocencio Vejarano. Óleo sobre lienzo. Primer tercio del siglo XIX. Residencia «El Refugio». Granada.

tos de sus más destacados miembros. Entre ellos se encuentra nuestro personaje. Retrato desconocido, de poca importancia artística pero hondo sentido simbólico. Por sus características y la información dada en su cartela inferior lo datamos a comienzos del siglo XIX[41]. Sigue el prototipo de los retratos españoles clásicos en los que es papable la herencia barroca, dado el empleo de elementos de carácter efectista, como es el caso del cortinaje que situado a las espaldas del protagonista enfatiza y aumenta el protagonismo del retratado. Ataviado como obispo de Sigüenza, son llamativos el añillo que porta en su mano derecha[42] y la cruz pectoral[43]. Ostenta solideo y viste roquete, sobre el que destaca una muceta tímidamente abierta por el centro, de la que es visible la capucha sobre su hombro derecho. De medio cuerpo, el prelado aparece sentado con porte solemne y gran dignidad mientras sujeta un libro abierto con ambas manos. Muestra de la fuerte formación religiosa de este personaje son los textos sagrados que le acompañan, ubicados en una estantería y situados estratégicamente a sus espaldas. Dicha estantería tiene dos pisos, en el superior se distinguen seis

[41] Véase: PORTÚS PÉREZ, Javier. *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo del Prado, 2004.

[42] El anillo simboliza la fe y la unión nupcial del obispo con la Iglesia. LUENGO MENA, Jesús. *Liturgia, Culto y Cofradías. Manual de Liturgia para cofrades*. Sevilla: Abec, 2013, pág. 64.

[43] La cruz pectoral aparece bajo la casulla, dalmática o pluvial, en cambio se usa sobre la muceta. LUENGO MENA, Jesús. *Liturgia*..., Op. cit., pág. 65.

libros y en el inferior cuatro. En el lomo de los inferiores se puede leer «Biblia Sacra, Conciones de san Agustín [?] tomo II y Concion […] de san Agustín [?] tomo III». El que creemos que es el tomo I aparece tapado por un documento desplegado que hace referencia a sus actividades asistenciales «El yllustrísimo señor don Pedro Ynnosencio Vexarano, nuestro hermano a […] ra a dar la com […] a las enferma […] de nuestro hospital de la Caridad y el Refugio, la semana que empieza el domingo 12 de abri [l]. Granada y ma […] o 29 de 180[1]».

Remata el lienzo una cartela explicativa en la que se narran los episodios más destacados de la vida del personaje:

> «El yllustrísimo señor doctor don Pedro Ynnocencio Vexarano, natual de esta ciudad de Granada. Colegial en el de los santos apóstoles san Bartolomé y Santiago. Beneficiado en la de San Justo y Pastor. Canónigo de la ynsigne colegiata del Sacro Monte, y de la Real de Señor San Ysidro. Obispo de Buenos Ayres en la América y actual obispo de Sigüenza en España, tenien la edad de 50 años cumplidos».

Esta obra presenta mala conservación. En ella observamos numerosas lagunas y craquelado. Actualmente se encuentra en un marco de madera fina de mala calidad, seguramente no sea su original. El interés que para este estudio tiene el retrato consiste en ser coetáneo a nuestro personaje. Igualmente por su referencia en la cartela es otro ejemplo de la transcendencia que tuvo el obispado de Vejarano en Buenos Aires, pese a no llevarse a efecto.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

La singularidad de la historia de Vejarano radica en que fue instituido de modo oficial y consagrado obispo de Buenos Aires sin llegar nunca a tomar posesión, a consecuencia de un episodio histórico que lo conducirá hasta Sigüenza, enmarcado dentro de los enfrentamientos transoceánicos entre españoles e ingleses. Esto da un valor añadido a la personalidad de Vejarano, ya que pese a ser un hombre de destacado nivel cultural supo aceptar con dignidad la situación que se le presentó, cambiando los privilegios obispales por la ayuda a los más necesitados. Componen este estudio interesantes aportaciones relativas al impacto que el nombramiento de Vejarano como obispo bonaerense suscitó en Granada. Al mismo tiempo, aporta nueva información relacionada con la formación de Vejarano en la ciudad de la Alhambra e incide en la importancia que tuvo su etapa sacromontana, en cuanto le sirvió de enlace hacia la Corte.

Volver al sumario

2
Intercambiando imágenes

El retrato del gobernador Torre y Pando (1826) y la nueva imagen del poder en Puerto Rico

Juan Luis Blanco Mozo
Universidad Autónoma de Madrid. España

En contadas ocasiones se concentran en una obra de arte circunstancias tan dispares e enriquecedoras como en el retrato de Miguel de la Torre y Pando (1786-1843), pintado en 1826 por Eliab Metcalf (1785-1834). Podría ser considerado como un producto atípico en el panorama artístico de la época, reflejo directo de una situación política compleja que había tensado hasta lo inimaginable las relaciones entre la colonia puertorriqueña, la vieja metrópoli española, las repúblicas continentales recién independizadas de su dominio y la pujanza de los nuevos Estados Unidos de América. Respondería de forma rigurosa y notoria, como unidad natural entre imagen y texto, al espíritu de un tiempo caracterizado por la ruptura de las antiguas estructuras políticas —el denominado «*orden colonial*» del Antiguo Régimen— y por la inestabilidad de una nueva realidad histórica que tardaría en consolidarse.

Este estudio nace con el objetivo de reconstruir el contexto histórico que propició la creación de este retrato en base a las relaciones tejidas entre el todopoderoso gobernador español, su panegirista Pedro Tomás de Córdova, el retratista norteamericano y el comitente de la obra, el cabildo municipal de San Juan de Puerto Rico.

1. El encargo

Como se puede leer en el papel que sostiene el genio alado (fig. 3), la corporación sanjuanera dedicó esta obra al retratado en agradecimiento a sus primeros años como gobernador y capitán general de la isla. El último día de 1826 la pintura fue colgada en la sala capitular del ayuntamiento, «*en la pared colateral de la izquierda*» del retrato de Fernando VII, de autoría desconocida, y «*a la derecha*» del retrato del gobernador Ramón de Castro, según el testimonio transmitido por Pedro Tomás de Córdova, secretario del gobernador, en sus *Memorias geográficas, históricas, económicas y estadísticas de Puerto Rico* (San Juan 1831-1833), a quien hay que atribuir la sofisticada elaboración de la imagen de su amo[1]. Una segunda versión de este cuadro —que intuimos idéntica a la primera— fue realizada para Torre y Pando (fig. 1), quedando en manos de sus herederos[2].

[1] Córdova, Pedro Tomas. *Memorias geográficas, históricas, económicas y estadísticas de Puerto Rico*. San Juan, 1833, t. V, pág. 154. Sobre su autor, necesitado de una biografía crítica, ver Rivera de Álvarez, Josefina. «Pedro Tomás de Córdova como precursor del cultivo literario en Puerto Rico». *Atenea* (Madrid), año IV (1967), págs. 55-58; y López Cantos, Ángel. «El gaditano Pedro Tomás de Córdova, autor del *Triunfo del Trono y lealtad puertorriqueña*, primera pieza teatral editada en Puerto Rico (1824). Estudio socio-político». En: *Andalucía y América en el siglo XIX. Actas de las V Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla: Escuela de estudios hispano-americanos, 1986, v. II, págs. 361-384.

[2] Todo apunta a que esta obra es la que hoy se conserva en el Teatro Tapia, sin que hayamos tenido la ocasión de comprobar sus medidas, estilo y características. La segunda versión de este retrato, base de este estudio, fue subastada en Alcalá Subastas en mayo del 2012 (subasta 63, lote 456), procedente de la familia del militar vizcaíno, quien al parecer encargó a Metcalf una copia del cuadro del ayuntamiento. Las medidas del retrato subastado (óleo sobre lienzo, 230 x 162 cms.) son muy similares a las del retrato de Ramón de Castro (óleo sobre lienzo, 233 x 163 cms.), pintado por Campeche, que se conserva en el Museo de Arte e Historia de San Juan. Circunstancia que confirmaría que esta copia, firmada en el dobladillo del papel (*Metcalf / Pinxt*), se hizo a imagen y semejanza de la primera. Además Metcalf realizó sendos retratos de

1.—Eliab Metcalf. Retrato de Miguel de la Torre y Pando. 1826. Colección particular.

2.—José Campeche. Retrato de Ramón de Castro. 1800. Museo de Arte e Historia de San Juan.

De la distribución y diseño de la sala capitular nada se conoce, como tampoco de la propia arquitectura del ayuntamiento inaugurado durante la gobernación del citado Castro[3]. Debió ser entonces cuando se creó la galería de retratos de gobernadores presidida por la imagen del monarca reinante —posiblemente bajo dosel, según la costumbre— a la manera de otras galerías de retratos capitulares y virreinales del Nuevo Mundo[4]. Aunque de forma tardía, merced a sus peculiaridades políticas y a su propio desarrollo colonial, Puerto Rico visualizaba de esta forma el ejercicio del poder metropolitano, en la imagen de un monarca físicamente ausente pero representado por su propio retrato y por la figura del gobernador, que desde el último tercio del siglo XVIII iba a alcanzar una notoriedad creciente en la estructura colonial española[5]. El primer retrato de gobernador colgado en la sala fue el del mariscal de campo Ramón de Castro, pintado por Campeche (fig. 2) en 1800, al que se le representó como

medio cuerpo del gobernador y de su mujer doña Concepción de la Vega y Rodríguez de Toro, que en la actualidad se conservan en la colección de sus herederos.

[3] El edificio del cabildo fue construido entre 1797 y 1800, según un proyecto de don Luis de Huertas del que nada se conoce. Desaparecería en 1842 para dejar paso al nuevo ayuntamiento diseñado por el arquitecto municipal Pedro García, en CASTRO Y ARROYO, María de los Ángeles. *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (siglo XIX)*. Ríos Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1980, págs. 147-148 y 212-215.

[4] Sobre estas series virreinales, véase RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. «El retrato de élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII». *Tiempos de América*, (Castellón), 8 (2001), págs. 79-92; *Iconografía de gobernantes de la Nueva España tomada de la colección que se conserva en el salón de cabildos del palacio municipal de la cibdad de México*: Eusebio Gómez de la Puente, México, 1921; LAVALLE, J.A. *Galería de retratos de los gobernadores y virreyes del Perú (1532-1824)*. Barcelona, 1909; y RIBERA, Adolfo Luis. *El retrato en Buenos Aires: 1580-1870*. Buenos Aires: Universidad, 1982, pág. 59.

[5] MÍNGUEZ, Víctor. *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 1995, págs. 29 y ss.

el héroe de la defensa de la ciudad contra el ataque británico de 1797.

Con respecto a la selección del pintor, Pedro Tomás de Córdova también aportó una información muy precisa: (…)»*la falta de un profesor bastante hábil para ejecutar el proyecto lo había paralizado por mucho tiempo, hasta que por fin consiguieron hacer venir al Sr. E. Thetcalf, célebre artista anglo-americano*»[6]. Así pues la carencia de un pintor retratista en Puerto Rico, fallecido José Campeche en 1809, y la ruptura de los vínculos históricos y culturales con las antiguas posesiones españolas del continente, provocó que las autoridades sanjuaneras buscaran un pintor en Cuba. El elegido fue el artista estadounidense, con fama de buen retratista, al que ofrecieron una cantidad fija y un barco que le trasladaría a la isla boricua. Metcalf permanecería en Puerto Rico seis meses, «*fully employed*», en los que tuvo la ocasión de pintar otros retratos de la burguesía de la isla[7].

2. A la sombra de Campeche

Metcalf realizó el segundo retrato de la sala capitular de San Juan condicionado por la presencia de la imagen del gobernador Castro pintada por Campeche. Esta obra era el resultado más destacado de una corta pero intensa tradición pictórica iniciada en la isla a finales de los años setenta y que había convertido al pintor mulato en el retratista de las elites locales gracias a un buen manejo de la técnica, deudora de la influencia de Luis Paret, residente en Puerto Rico entre 1775 y 1778, y a una correcta composición dependiente de los modelos transmitidos por las estampas llegadas de la metrópoli[8]. Sin embargo, ni Campeche, inaugurador de la serie, ni el propio Metcalf tuvieron que atender a las tradiciones e inercias iconográficas establecidas en las series virreinales de territorios coloniales como Nueva España o Perú.

El pintor norteamericano asumió en el retrato de Miguel de la Torre algunos de sus planteamientos compositivos y partiendo de su propia significación simbólica marcó cierta distancia con el papel que el gobernador Castro había desempeñado en el gobierno de la isla. Optó por mantener el posicionamiento elevado del retratado con respecto al espectador y el tamaño natural de la figura, sin repetir la elegante postura de Castro que con la mano izquierda señalaba las operaciones defensivas durante el asedio británico de la ciudad. Torre se presentaba de frente, con los brazos despegados del cuerpo, sosteniendo con una mano el bastón de mando y con la otra un vistoso bicornio. En el lado izquierdo del cuadro el pintor desplegó los símbolos asociados a su poder militar: las balas de cañón, apenas perceptibles junto al bastón de mando; la muralla del castillo de San Cristóbal, residencia del gobernador, también presente en el lienzo de Campeche; los morteros del parapeto y en la lejanía el almacén de pólvora de Miraflores cuyos tejados apenas se apre-

[6] Córdova, Pedro Tomás. *Memorias geográficas…* Op. cit., t. V, pág. 151.

[7] Poco se conoce de este especialista en el retrato que siendo muy joven abandonaría su tierra natal (Franklin, Massachusetts) y su destino como granjero, en busca de un clima más saludable donde aliviar una enfermedad pulmonar crónica. Tras unas breves estancias en la isla de Guadalupe y en Canadá, se instaló en la ciudad de Nueva York donde tuvo trato muy cercano con los retratistas Samuel L. Waldo (1783-1861) y William S. Jewett (1795-1874). En los años veinte, de nuevo para mejorar su salud, trabajaría de forma esporádica en Nueva Orleans, las islas Vírgenes, Cuba, donde dejó importantes retratos, y Puerto Rico. La biografía más completa sigue siendo la de Dunlap, William. *History of the rise and progress of the arts of design in the United States*. Nueva York, 1834, t. II, págs. 230-232, quien tuvo la oportunidad de conocerle y tratarle en vida. Sin embargo, asoció la visita a Puerto Rico para pintar a Miguel de la Torre con la estancia del pintor en las cercanas islas Vírgenes (Saint Thomas y Saint Croix). A tenor de la fecha del cuadro (1826) parece más lógico que el norteamericano se trasladara desde la isla de Cuba, en la que se instaló en 1824. Además algunas noticias en Fielding, Mantle. *Dictionary of American painters, sculptors and engravers*. Nueva York, 1988 [1926], pág. 616; Harper, John Russell. *Early painters and engravers in Canada*. Toronto, 1970, pág. 222; Foskett, Daphne. *A dictionary of British miniature painters*. London, I, 1972, pág. 404; y Delgado, Osiris. «Eliah Metcalf». En: *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico. Artes plásticas. Historia de la pintura en Puerto Rico*. Madrid, t. VIII, 1981, págs. 35-36.

[8] Con anterioridad Campeche había retratado a otros tres gobernadores de Puerto Rico: a José Dufresne (1776-1782, óleo sobre tabla, 43 x 27 cms.) y su mujer, en Taylor, René. *José Campeche y su tiempo*. San Juan de Puerto Rico: Museo de Arte de Ponce, 1988, págs. 134-137; si bien la identidad del retratado ha sido cuestionada por vestir un uniforme que no le correspondería, en Szászdi Nagy, Ádám y Szászdi León-Borja, István. *Los gobernadores en la época de Campeche*. San Juan, 2012, págs. 25 y ss; a Juan Andrés Dabán (1783-1789), de cuyo retrato apenas se conoce una imagen de mala calidad; y a Miguel Antonio de Ustáriz (1789-1792, óleo sobre tabla, 62 x 43 cms.), en Milicua, José. «Un retrato de Campeche». *Archivo Español de Arte*, (Madrid), 31 (1958), págs. 143-144; y Taylor, René. *José Campeche…* Op. cit., págs. 163-165. Por sus soportes y medidas, ninguno de estos retratos fue realizado para decorar una galería oficial.

cian en la parte baja de la montaña[9]. Además dio un paso más allá representando al gobernador Torre en un espacio exterior, superando uno de los convencionalismos más persistente del retrato oficial. Con todo ello Torre y Pando, defensor de la isla ante el empuje de «*sus enemigos exteriores*», como reza el texto laudatorio, se erigía como su salvador heroico en la misma medida que lo había sido Castro en 1797.

Esta exhibición de los valores militares del gobernador quedó compensada con los tres elementos que figuran en la parte derecha del lienzo: de arriba abajo, la palmera, la fachada del teatro permanente y el texto que sostiene el genio alado. Inciden en la vertiente civil de su poder, como gobernador político de la isla, poniendo en valor las actuaciones encaminadas a conseguir la prosperidad de sus habitantes, al mismo tiempo que dialogan con algunos significantes del retrato de Castro. La palmera cargada de frutos, alusión a su labor favorecedora de la economía local y uno de los símbolos habituales de las tierras americanas, parece compensar la presencia de la columna en el cuadro de aquél, un elemento habitual en el retrato de estado; y la inclusión del citado teatro municipal, aún sin construir cuando se realizó este retrato, podría equipararse a la inauguración de la casa consistorial de San Juan durante el gobierno de Castro. En el frontón de su fachada se puede distinguir la fecha de 1824, año en el que Torre y Pando presentó al ayuntamiento el proyecto diseñado por el ingeniero José Navarro y Herrera[10]. El primer teatro permanente de la isla —conocido como teatro Tapia desde 1937, en honor al polígrafo local Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882)— se levantaría en un lateral de la plaza de Santiago (hoy de Colón). Fue inaugurado de forma provisional en 1830 con un piso menos de altura con respecto a la imagen transmitida por Metcalf.

No fue menos significativo que el pintor eligiera «*un genio sentado con las piernas dobladas y las alas doradas extendidas*», según la descripción de Córdova, para sostener el papel con el texto laudatorio. La presencia de estos letreros era habitual en los retratos de los virreyes y gobernadores del mundo colonial hispano, siempre al servicio de un «*memorialismo*» carente de narración e intertextualidad visual que complementaba la información biográfica del retratado[11]. Se disponían en bandas anchas en la parte inferior o superior del lienzo o en medallones con marcos decorativos en sus esquinas, no muy lejos de los escudos de armas de los aludidos. Consciente de que era fórmula en desuso en el retrato oficial en España, Campeche introdujo una inscripción grabada en un elegante pedestal decorado con el escudo del gobernador y con alusiones iconográficas a su profesión de militar. Metcalf, por su parte, intensificó la ficción del retrato desplegando un papelón que a modo de bando municipal recogía la dedicatoria de la corporación sanjuanera[12].

3. Torre el «Omnímido»

En 1826 el gobierno de la isla se encontraba en un momento histórico crucial, caracterizado por una inusual concentración de poder en manos de su gobernador. Esta circunstancia está significada por la presencia del bastón de mando que Torre y Pando sostiene con la mano derecha, símbolo inequívoco del poder político y militar que ostentaban los gobernadores de la isla, cargo que tradicionalmente habían ocupado militares españoles. Una unidad rota temporalmente durante el trienio liberal por la ley de 25 abril de 1820, que supuso la separación del gobierno civil, traspasado al jefe superior políti-

[9] Detalles descritos por Córdova, Pedro Tomás. *Memorias geográficas…* Op. cit., t. V, pág. 152.

[10] Ibídem, t. IV, págs. 201-212; Tapia y Rivera, Alejandro. *Mis memorias o Puerto Rico cómo lo encontré y cómo lo dejo*. Barcelona, 1968, pág. 112; Castro y Arroyo, María de los Ángeles. *Arquitectura en San Juan…* Op. cit., págs. 170-175; Diego García, Emilio de. *Puerto Rico bajo la administración española durante la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, 1983, pág. 126; y Thompson, Donald. «Notes on the inauguration of the San Juan (Puerto Rico) Municipal Theater». *Latin American Music Review*, (Austin), 11 (1990), págs. 84-91.

[11] Sobre la cartela informativa en el retrato novohispano, ver Vargas Lugo, Elisa. «Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana». *Anuario de Estudios Americanos*, (Sevilla), 38 (1981), pág. 672; y Martínez del Río de Redo, Marita. «El retrato novohispano en los siglos XVII y XVIII». En: *El retrato civil en la Nueva España*. México, Museo de San Carlos, 1991, pág. 40; y Ruiz Gomar, Rogelio. «La pintura de retrato en la Nueva España». En *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Puebla: Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999, pág. 10.

[12] Que recuerda en parte las proposiciones académicas pintadas por el pintor venezolano Juan Lovera (1776-1841) en los retratos del doctor José María Vargas (1836) o de don Marcos Borges (1838), en Duarte, Carlos F. *Juan Lovera. El pintor de los próceres*. Caracas: Fundación Pampero, 1985, págs. 82-84 y 94-97.

co en la persona de Francisco González de Linares, y militar, en manos de Miguel de la Torre desde el 30 de mayo de 1822. La caída de los liberales y la vuelta al absolutismo provocaron que a finales de 1823 ambos poderes se reunificaran en la figura del gobernador y capitán general; y por si fuera poco, la Real Orden de 28 de mayo de 1825 revistió a Torre y Pando de facultades extraordinarias —las famosas «*omnímodas*»— propias de un comandante de una plaza sitiada[13].

Militar de experiencia muy dilatada, cuya mejor expresión son las condecoraciones y medallas que luce en el pecho, consiguió «*mantener la Ysla en seguridad*», como se expresa en el papel inferior[14]. Durante sus primeros años de mandato defendió Puerto Rico de las acometidas exteriores de los separatistas del continente (desembarco de Aguadilla, 1825), de las fuerzas apoyadas por las potencias anglosajonas (expedición de Ducoudray-Holstein, 1822) y de los contrabandistas y piratas (captura de Roberto Cofresí, 1825). Mantuvo a raya al enemigo interior gracias a la creación de una policía secreta que controló las actividades de los liberales y de los escasos y desorganizados independentistas isleños (conspiración del coronel Manuel Suárez del Solar, 1823; y detención de Mercedes Barbudo, 1824). Y además estableció una estrecha vigilancia a la población esclava negra de la isla, por temor a un levantamiento que pudiera venir alentado por el gobierno revolucionario de Santo Domingo[15].

Esta eficaz política de seguridad ofreció a las elites isleñas —tanto a las viejas familias criollas como al selecto grupo de inmigrantes acogido a la Cédula de Gracias (1815)— la estabilidad necesaria para afianzar el nuevo modelo económico que a lo largo de las primeras décadas del siglo se había abierto paso en la isla, sobre la base de la producción azucarera en las nuevas haciendas y de su fructífero comercio dirigido a satisfacer la demanda norteamericana, focalizada en los mercados de Nueva York, Boston y Filadelfia. Torre y Pando se había mostrado igual de diligente a la hora de desarrollar las obras públicas que habían mejorado la movilidad y el comercio entre el interior de la isla y sus puertos: y no menos eficaz y oportunista cuando tuvo que paliar los daños provocados por el devastador huracán de Santa Ana (26 de julio de 1825)[16].

Ventajas políticas y económicas suficientes para que los agricultores, comerciantes, burócratas y militares acomodados de Puerto Rico no sintieran tentaciones independentistas y se mantuvieran fieles a una corona española que, en definitiva, les reportaba mayores garantías que el modelo político de

[13] Poder que descansaría en tres principios básicos del colonialismo: la militarización, la desconcentración administrativa y la ausencia de división de poderes, según LALINDE ABADÍA, Jesús. *La administración española en el siglo XIX puertorriqueño*. Sevilla: Escuela de estudios hispano-americanos, 1980, págs. 125-130. Otras valoraciones sobre las facultades omnímodas, en GARCÍA OCHOA, María Asunción. *La política española en Puerto Rico durante el siglo XVIII*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1982, págs. 85-87; SEVILLA SOLER, María Rosario. *Las Antillas y la Independencia de la América española (1808-1826)*. Sevilla, 1986, págs. 123-124; y NAVARRO GARCÍA, Jesús Raúl. *Puerto Rico a la sombra de la Independencia continental (Fronteras ideológicas y políticas en el Caribe, 1815-1840)*. Sevilla y San Juan, 1999, pág. 44.

[14] Viste uniforme de teniente general, con faja y mangas de dos entorchados. Luce en el cuello de su guerrera un pasador con las cruces de distinción ganadas en la Guerra de la Independencia, en la que comenzó como teniente y terminó como coronel: Talavera, Vitoria, Pamplona, Bayona, Tolosa de Francia, del Ejército de la Izquierda y del Cuarto Ejército. Como combatiente contra los independentistas americanos obtuvo dos de las tres condecoraciones que luce en su pecho: arriba, la Gran Cruz de la Real Orden americana de Isabel la Católica (1824); y, justo debajo, la cruz laureada de caballero de cuarta clase de la orden de San Fernando (1825), concedida por la acción del Hato de la Hogaza. Cruzan su pecho las bandas de las órdenes americanas de caballero de la Gran Cruz de San Fernando y de Isabel la Católica —ésta apenas perceptible si no fuera por el ribete blanco que asoma bajo la primera— de las que penden sus respectivas veneras. El expediente militar de Torre y Pando, en (A)rchivo (H)istórico (N)acional, Estado, leg. 8718, 100 y 102; y Archivo General Militar de Segovia, Celeb, Caja 161, exp. 17. Sobre su biografía y trayectoria militar, ver CARRASCO SANZ, Adolfo. *Icono-biografía del Generalato español*. Madrid, 1901, pág. 751; LEÓN TELLO, Pilar. *El ejército expedicionario de costa firme. Documentos del Conde de Torrepando conservados en el Archivo Histórico Nacional*. Madrid, 1985; MARTÍN-LANUZA, Alberto. *Diccionario biográfico del generalato español. Reinados de Carlos IV y Fernando VII (1788-1833)*. Pamplona, 2012, págs. 486-487.

[15] DIEGO GARCÍA, Emilio de. *Puerto Rico bajo la administración española…* Op. cit., págs. 55-62; y SEVILLA SOLER, María Rosario. *Las Antillas y la Independencia…* Op. cit., págs. 99 y ss. Sobre las actividades de espionaje promovidas en Saint Thomas y en la propia isla de Puerto Rico; y el uso de la visita como instrumento de control de la población, de la administración estatal y de los esclavos, en NAVARRO GARCÍA, Jesús Raúl. *Puerto Rico a la sombra…* Op. cit., págs. 41-55.

[16] Estas obras públicas fueron descritas de forma minuciosa, pueblo a pueblo, en unos informes anuales firmados por Pedro Tomás de Córdoba que llegaron a la imprenta, en *Relación circunstanciada de todas las obras públicas emprendidas en la isla de Puerto Rico en el año de 1827*, Puerto Rico, 1828. Además de este año se conservan las relaciones de 1828, 1829 y 1830, en AHN, Estado, legs. 6376 y 6377.

las inestables repúblicas del continente. Agradecido pues el cabildo sanjuanero dedicó a su gobernador el lienzo de Metcalf y solicitó al rey en dos ocasiones (1826 y 1830) que le concediera el condado de Puerto Rico[17].

4. Córdova, El Adulador

A este conglomerado de circunstancias sólo le faltaba una mente lúcida que proyectara el trabajo del gobernador ante Fernando VII y sus súbditos puertorriqueños. En esta tarea descolló Pedro Tomás de Córdova, pieza clave del monopolio informativo mantenido por la imprenta gubernamental y su órgano de expresión *La Gaceta del Gobierno de Puerto Rico*; y artífice de un programa de propaganda que se extendió a las artes[18]. En estos parámetros tiene que ser considerado el retrato pintado por Metcalf, en cuya elaboración iconográfica se aprecia la huella del burócrata gaditano.

Como antecedente previo al tema que nos ocupa hay que considerar el retrato moral y político de Miguel de la Torre contenido en la pieza teatral *El triunfo del trono, y lealtad puertorriqueña* (1824) escrita por Córdova con motivo del primer aniversario de la segunda restauración en el trono de Fernando VII y para salir al paso de las críticas vertidas contra el rey en la tragedia *La España en cadenas o El Riego* (Filadelfia, 1824) escrita por Félix Mexías, un revolucionario cubano que en 1824 se había exiliado en los EE.UU[19]. Se trata de una obra de escaso valor literario, nunca representada, escrita con un fin pedagógico y propagandístico que pasaba por la defensa a ultranza de los principios absolutistas y por una feroz crítica hacia el constitucionalismo liberal en el que el propio autor —de forma paradójica— había militado años atrás[20]. Es una prueba evidente de la fe y la confianza que Torre y Pando, protagonista principal de la trama, y Córdova tenían en el teatro como medio aleccionador de las masas y que hay que poner en relación con el interés por crear en la capital isleña un teatro permanente[21]. La visualización de la fidelidad puertorriqueña al absolutismo fernandino se materializó en el tercer acto. El gobernador dirigió un discurso a la multitud reunida en la plaza desde el balcón del ayuntamiento de San Juan, presidido por un retrato de Fernando VII al que previamente había retirado el velo que lo cubría y al que se dirigieron las aclamaciones de los sanjuaneros.

Queda la duda de considerar si Córdova pudiera haber conocido la incipiente iconografía de Simón Bolívar cuando en 1826 planteó las pautas visuales del retrato de Torre y Pando[22]. Recordemos que ambos habían combatido contra el héroe revolucionario en las guerras venezolanas: el militar vizcaíno a las órdenes del general Morillo y, tras la dimisión de éste, como jefe supremo de las fuerzas españolas derrotadas en la batalla de Carabobo (1821); y Córdova, hasta 1815, sirviendo como militar español en las campañas continentales y desde 1818 dirigiendo la oficina de propaganda del gobernador de Puerto Rico. De este periodo data un opúsculo

[17] Córdova, Pedro Tomás. *Memorias geográficas…* Op. cit., 1833, t. V, págs. 10-13; y AHN, Estado, leg. 8749, 88 (2-VIII-1830). Tendría que esperar hasta 1836 para que la reina regente le concediera el título de conde de Torrepando.

[18] Pedreira, S. *El periodismo en Puerto Rico: bosquejo histórico desde su iniciación hasta 1930*. La Habana: Universidad de Puerto Rico, 1941, págs. 20-21; y Navarro García, Jesús Raúl y Sevilla Soler, Rosario. «La prensa oficialista en una experiencia liberal: Puerto Rico, 1820-1823». En: *Bastillas, cetros y blasones: La independencia en Iberoamérica*, Madrid: Fundación Mapfre, 2006, págs. 299-308.

[19] López Cantos, Ángel. *El gaditano Pedro Tomás…* Op. cit., págs. 361-384. Una reciente edición, con el mismo estudio introductorio, en Córdova, Pedro Tomás. *El triunfo del trono y lealtad puertorriqueña. Comedia en Tres Actos*. San Juan: Ateneo Puertorriqueño, 1990.

[20] Navarro García, Jesús Raúl. *Control social y actitudes políticas en Puerto Rico: 1823-1827*. Sevilla: Diputación Provincial, 1991, págs. 197-205. Sobre el valor de esta pieza teatral como elemento purificador de las posiciones liberales de Córdova defendidas en un folleto titulado *A mis compatriotas* (octubre 1820), ver López Cantos, Ángel. *El gaditano Pedro Tomás…* Op. cit., págs. 376 y ss.

[21] De cuyo proyecto de construcción se hacen eco el gobernador y un comandante anónimo en el segundo acto cuando incluyen el teatro entre las «*diversiones honestas é instructivas*», en: Córdova, Pedro Tomás. *El triunfo del trono…* Op. cit., págs. 84-85. La idea de crear el teatro permanente de San Juan partió de Miguel de la Torre y del comandante de marina José María Vértiz, a quien se podría identificar como el personaje citado.

[22] Habría que descartar que antes de 1826 se hubiera conocido en la isla la iconografía de los próceres de la revolución, en lo que se refiere a la pintura de caballete, a la miniatura o a otras expresiones más populares, como por ejemplo los retratos a la cera de José Francisco Rodríguez en Nueva España, en Esparza Liberal, María José. «La insurgencia de las imágenes y las imágenes de los insurgentes». En: *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana (1750-1860)*. México: Museo Nacional de Arte, 2001, pág. 146.

3.—Eliab Metcalf. Retrato de Miguel de la Torre y Pando. 1826. Colección particular. Detalle de la dedicatoria.

sin fecha titulado *Venezuela* en el que tejió un antiretrato del héroe caraqueño con noticias recogidas en la prensa de la época[23]. Las estampas con retratos de Bolívar —las realizadas dentro del denominado grupo Bate (1819), en las filiaciones Walton (1819), Figueroa (Filadelfia y Burdeos, 1825) y Kepper con el grabado de S.W. Reynolds (1824) que reproducía el modelo del *Napoleón cruzando los Alpes* de J.-J. David— habían alcanzado una relativa divulgación en tierras americanas[24]. Trasmitían una imagen ro-

[23] Archivo General de Indias, Santo Domingo, leg. 2335, citado por LÓPEZ CANTOS, Ángel. *El gaditano Pedro Tomás…* Op. cit., pág. 364.

[24] Sobre los grupos de retratos bolivarianos ver BOULTON, Alfredo. *Los retratos de Bolívar*. Caracas, 1964 (2.ª ed.), págs. 118-120; URIBE WHITE, Enrique. *Iconografía del Libertador*. Bogotá: Lerner, 1983 (2.ª ed.), págs. 55-62; y las interesantes matizaciones, en CASTRO, Daniel y GONZÁLEZ, Beatriz. «Grupos iconográficos bolivarianos». En: *El libertador Simón Bolívar, creador de repúblicas. Iconografía revisada del Libertador*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2004, págs. 14-17; y ESTEVA-GRILLET, Roldán. «Iconografía europeo-americana de Bolívar». *Revista de artes Visuais*, (Porto), 25 (2008), pág. 277.

mántica del nuevo héroe americano exhibiendo las primeras medallas republicanas ganadas en la guerra contra España, una novedad iconográfica considerada por Rey-Márquez como «*armas en una batalla simbólica librada en América*» [25]. No hay que descartar que la férrea profilaxis ideológica impuesta por Torre y Pando en Puerto Rico, tanto a la correspondencia escrita como a las «*estampas, pinturas, cajas, abanicos y otros muebles adornados con grabados y relieves*», tal como se anunciaba en la Gaceta del Gobierno de Puerto Rico el 11 de abril de 1825, hubiera dado sus frutos en forma de apresamientos y requisas de obras con iconografía republicana, conocidos los fuertes vínculos que las islas antillanas habían tenido históricamente con el continente, sin olvidar el comercio ilícito de libros procedentes de las imprentas francesas[26]. El intento de asociar la imagen del gobernador a símbolos americanos como la palmera, la plasmación casi atmosférica de la escenografía en un espacio exterior y la exhibición tan ostentosa de las medallas y condecoraciones ganadas, como dice la dedicatoria, en la lucha contra el «*tirano de la Europa, y en Costa-firme, batiendo a los enemigos del Rey*», tal vez se plantearon como un intento de actualizar la imagen del representante de la Corona en oposición a la de Bolívar que se comenzaba a difundir en el continente.

[25] Rey-Márquez, Juan Ricardo. «Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la iconografía nacional». En: *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2010, págs. 24-26.

[26] Sobre este control ideológico, véanse las interesantes noticias rescatadas por Navarro García, Jesús Raúl. *Control social…* Op. cit., págs. 175-179.

Volver al sumario

Proyecto de investigación sobre la Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana de Alcora. Influencias artísticas, tráfico comercial y coleccionismo. Siglos XVIII-XX[1]

Eva Calvo Cabezas
Universitat Jaume I. Castellón. España

1. Antecendentes y estado actual del tema

Con la llegada de la dinastía Borbón se inició una etapa artística de influencia francesa y de gusto por el lujo y la ostentación en los elementos de la vida cotidiana. Fue en este momento cuando D. Buenaventura Pedro Abarca de Bolea Ximénez de Urrea y Bermúdez de Castro, IX conde de Aranda, empezó a construir una fábrica de porcelana y loza fina en las inmediaciones de su señorío en 1726, concretamente en el pequeño pueblo de Alcora. Un año después, la fábrica se puso en marcha y desde sus inicios todo el funcionamiento, leyes y normas, quedaron inscritas en sus ordenanzas, algo novedoso que se importó de las manufacturas francesas. Asimismo, se le concedieron exenciones tributarias y franquicias comerciales que favorecieron la importación de sus productos. La bibliografía y las fuentes muestran cómo el Conde buscó crear una red de franquicias en los enclaves más importantes para el suministro de materiales cerámicos[2]. Desde ciudades como Zaragoza, Sevilla y Madrid se controlaba el comercio del centro de España, y desde Barcelona, Valencia, Alicante, y Cádiz, se organizaba el tráfico marítimo[3].

[1] Este proyecto de Tesis Doctoral presentó su propuesta en el congreso *Experiencias compartidas América: Cultura visual y relaciones artísticas* que se celebró en Granada en septiembre del 2014. Este fue un primer paso, que continúa con los inicios de la investigación durante el curso académico (2014-2015) en el que se presentarán diferentes comunicaciones y se finalizará en la defensa del TFM del Master Interuniversitario de Historia del Arte y Cultura Visual (U. Jaume I y U. de Valencia) en el que he sido admitida. Tras ello continuará la investigación hasta alcanzar la Tesis Doctoral planificada para junio del 2018.

El proyecto profundizará en los aspectos del transporte de las piezas de la Real Fábrica de Alcora y en el interés por su comercio, con ello se ofrecerá un estudio no abordado, hasta la fecha, de forma completa. Por este motivo, se ha estructurado la investigación en una serie de apartados generales que se concretarán en los diferentes capítulos (Ximo Todolí Pérez sí que realiza un trabajo en «Nuevas aportaciones al estudio de la Real Fábrica de Loza» (1998) en el que trabaja el comercio de piezas alcorinas. La labor realizada en este artículo es fabulosa).

Los primeros frutos de la investigación se difundirán y transmitirán a los medios académicos. Una vez finalizada la tesis doctoral, se presentarán los resultados ante la comunidad científica a través de comunicaciones y publicaciones de artículos en revistas especializadas. En consecuencia, se enriquecerá sustancialmente el currículum investigador del estudiante. Asimismo se valorará la propuesta de una exposición temporal para mostrar la importancia de las piezas de Alcora en todo el mundo. Para ello se elaborará un proyecto expositivo para ser presentado en entidades interesadas, y que permitan divulgar la investigación al público y realizar un catálogo de la misma.

[2] Para conseguir las franquicias y los privilegios, el Conde alegó haber invertido 50.000 pesos, y haber logrado dar trabajo a más de 300 personas VV.AA. *Alcora, un siglo de arte e Industria*. Castellón de la Plana: Ediciones Bancaixa, 1996, pág. 31.

[3] De todas ellas, las más importantes fueron: A) Cádiz puesto que desde allí se controlaba el comercio americano del que se poseía el monopolio Todolí Pérez, Ximo. «La fábrica del Conde de Aranda en Alcora: evolución del edificio y organización de los espacios durante el siglo XVIII». En: *XI Congreso Anual de la Asociación de Ceramología celebrado en el Museo del Azulejo «Manolo Safont»*. Versión Online, Asociación de Ceramología, 2006,

El comercio siempre ha sido una actividad que han llevado a cabo las diferentes culturas establecidas en España y las rutas comerciales han sido fuente de inspiración y movimiento de mercancías por todo el mundo. Así pues, el punto de partida de este trabajo es, en primer término, realizar una revisión historiográfica y un análisis sobre esto. De tal modo la investigación ofrecerá una reflexión inicial sobre el concepto de comercio de objetos suntuarios, su uso y función durante el siglo XVIII e inicios del siglo XIX y posteriormente se abordará la evolución de su comercio y el gusto por coleccionar objetos, el coleccionismo. Esta función de utilidad y/o placer será contrastado con las obras conservadas en los museos o colecciones privadas y particulares en los diferentes continentes, por lo que se presentará un listado de los acervos donde se encuentran piezas alcoreñas depositadas. Del mismo modo se tendrá en cuenta los documentos escritos que se conserven y que proporcionen algún tipo de información sobre el trasiego de las piezas, por lo que nuevamente se precisará de un listado de archivos históricos que puedan proporcionarnos la documentación necesaria.

Resultará preciso recapitular todo la bibliografía publicada hasta el momento sobre el funcionamiento de la Real Fábrica. En este sentido, el autor Ximo Todolí, ha realizado las mejores aproximaciones al tema a través de numerosas publicaciones.[4] Asimismo podríamos citar a María Antonia Casanovas, conservadora del Museo de Cerámica de Barcelona, quien, además de tratar la cerámica de Alcora, es una gran especialista en la cerámica peninsular[5]. Del mismo modo deberíamos nombrar a Inocencio Pérez Guillén[6] como especialista en la cerámica valenciana, a José A. Ferrer Benimeli experto del conde de Aranda y al conde Casals quien, a inicios del siglo XIX, reunió diversos documentos fabriles y publicó una monografía que, aunque hoy en día tiene aspectos demostradamente incorrectos, no deja de ser una fuente de información fundamental para nuestro estudio[7].

Además de la bibliografía citada debemos añadir otros artículos publicados de gran interés, como sería el de Eduardo Codina *Aportación documental a la historia de la Real Fábrica de Alcora*; la monografía de Vicent Ribes *Los Valencianos y América. El comercio valenciano del siglo XVIII*, y diferentes catálogos en los que se recopila una gran información tanto del funcionamiento fabril como imágenes de sus piezas. Entre ellos hallamos el de la colección privada de Laia-Bosch y *La colección de cerámica de Alcora en The Hispanic society of America.*

Tras la revisión bibliográfica se contextualizará la Fábrica en el periodo que va desde su construcción hasta el cierre de sus puertas en la Guerra Civil Española. Con ello se pretende averiguar la proyección de su cerámica: peninsular, transoceánica y Europea. Para ello se prestará especial atención en las diferentes franquicias que abrieron sus puertas en la Península y se intentará localizar si estas existieron más allá de España.

pág. 171. y B) Madrid, habían dos almacenes, uno de ellos documentado en la C/ Luzón, Álvaro Zamora, María Isabel. «La pila bautismal de la Iglesia de San Martín de Salillas de Jalón (Zaragoza). Una pieza inédita de Alcora». *Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* (Zaragoza) 20 (2005), págs. 279-298.

[4] De todos ellos destacamos: Todolí Pérez, Ximo. «El reflejo metálico en la cerámica de Alcora». *Antiquaria* (Madrid), 113 (1994), págs. 48-52. *La fábrica de cerámica del Conde de Aranda en Alcora. Historia documentada 1721-1858*. Alicante: Asociación de Ceramología, 2002. *Estudio de un aguamanil de la Fábrica de cerámica del Conde de Aranda en Alcora*. Alcora: Associació d'Amics del Museu de Ceràmica de l'Alcora, 2005. «La fábrica del Conde de Aranda en Alcora: evolución del edificio y organización de los espacios durante el siglo XVIII». En: *XI Congreso Anual de la Asociación de Ceramología celebrado en el Museo del Azulejo «Manolo Safont».* Versión Online*,* Asociación de Ceramología, 2006, pág. 171-179. *Historia sucinta de la Fábrica de Loza fina en Alcora desde su fundación, año 1727, hasta últimos del año 1805. Por D.n José Delgado, Intendente de la misma.* Valencia: Amigos del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, 2006. «El rostro solar en la cerámica de Alcora»*, Butlletí informatiu de la cerámica* (Barcelona), 100 (2009), págs. 78-95.

[5] Como ejemplo podemos citar: Casanovas, María Antonia. «Influencia de Alcora en otras manufacturas españolas». En VV.AA. *El Esplendor de Alcora. Cerámica del s. XVIII*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Electa, 1994, págs. 29-31; «Trascendencia de la Cerámica de Alcora en la Cerámica Española». En IV Simposio de Investigación Cerámica y Alfarera, Agost: Centro Agost de Investigación y Creación Cerámica y Alfarera, págs. 105-110.

[6] Entre sus trabajos resaltamos: Pérez Guillén, Inocencio Vicente. «Un documento clave para la historia de la pintura cerámica valenciana del siglo XVIII». *Ars longa: cuadernos de arte* (Valencia), 2 (1991), Universitat de Valencia, págs. 103-111; *La pintura cerámica valenciana del s. XVIII*. Valencia: ediciones Alfons el Magnànim; «Las fuentes iconográficas de la pintura cerámica valenciana». En: *III Coloquios de Iconografía de la Fundación Universitaria Española*. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003, págs. 120-130.

[7] Escrivá de Romaní, Manuel. *Historia de la cerámica de Alcora.* Madrid: Imprenta *Fortanet,* 1919.

2. Objetivos concretos de la investigación

1. Realizar un estudio sobre la creación y organización de la Real Fábrica a través de la revisión de la bibliografía existente y de las fuentes.
2. Llevar a cabo una investigación rigurosa sobre el comercio y coleccionismo de las piezas creadas en la Manufactura en los diferentes continentes.
3. Valorar la posible influencia de la Fábrica en la producción autóctona de cerámica de los virreinatos americanos y en las manufacturas europeas.
4. Investigar y reflexionar sobre las diversas concepciones que defienden los historiadores sobre el comercio y coleccionismo, así como las competencias, funciones y usos que le atribuyen y trasladarlo al comercio de la loza fina y porcelana creada en la fábrica condal.
5. Investigar sobre el monopolio de exportación del conde en los virreinatos del siglo XVIII. Analizar qué tipo de piezas eran las más solicitadas en estos territorios.
6. Investigar la posible existencia de franquicias y almacenes en Iberoamérica y en qué medida se implantó el sistema colonial de comercio a partir de la reforma borbónica.
7. Estudiar la relación entre la cerámica y la sociedad que la demanda.
8. Valorar el Patrimonio histórico artístico valenciano, peninsular, europeo y americano.
9. Realizar un análisis iconográfico de las decoraciones alcoreñas para indagar en qué medida existen posibles influencias recíprocas entre a) América, b) Europa, c) España, d) Oriente, y Alcora. Se trata de averiguar si hay motivos de claro origen externo plasmados en la loza de Alcora o si la decoración alcorina se refleja en piezas cerámicas o en otros soportes de artes suntuarias de otros lugares.
10. Estudiar el coleccionismo de piezas de la de Fábrica Alcora durante el siglo XX en los diferentes museos. Analizar la exportación legal e ilegal de piezas de cerámica de Alcora para colecciones privadas.

Con todo ello se pretende:

- La realización de una tesis doctoral que permita continuar con las investigaciones ya iniciadas durante el Grado de Historia y Patrimonio.
- Diseñar una propuesta de exposición temporal que acerque al público la importancia de la cerámica durante el siglo XVIII, XIX y XX.
- Configurar un currículum investigador.
- Publicar los resultados obtenidos con la comunidad científica.

3. Metodologia

La metodología que se ha empleado para realizar esta investigación es la Historia de la Cultura, un método que tiene en cuenta diferentes corrientes historiográficas de la Historia del Arte para realizar un análisis lo más completo posible. Éste tiene en cuenta los aspectos históricos, sociales, culturales y económicos, además de los estrictamente artísticos[8]. Así pues se utilizará en el estudio: a) El método bibliográfico[9], llevando a cabo una profunda búsqueda bibliográfica de obras y artículos que traten sobre el comercio artístico, y más específicamente sobre el tráfico de loza fina y porcelana en Europa y América, b) el método Iconológico-Iconográfico[10], introducido por Aby Warburg y con Panofsky como máximo exponente, para interpretar las formas y decoraciones que se encuentra en sus piezas y c) el método Sociológico[11], que nace a partir de la obra

[8] Mínguez Cornelles, Víctor y Rodriguez Moya, María Inmaculada. «La Historia Cultural de las imágenes. Una propuesta metodológica en la Universitat Jaume I, aplicada al arte de la Edad Moderna». En: *Archivo de Arte valenciano*. Valencia: Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, págs. 175-193.

[9] El método bibliográfico es el sistema que se sigue para obtener información contenida en documentos. Su fin es localizar, identificar y acceder a aquellos documentos que contienen información para la investigación. Así pues, ello será necesario para realizar un estado de la cuestión del tema de estudio planteado.

[10] Lo más interesante que nos aportará es que la obra de arte, según Warburg, es interacción entre forma y contenido. Para ello, se establecerán tres fases de estudio: A) descripción pre-iconográfica en la que se le explica los elementos que observamos, B) Análisis iconográfico según el cual, nos dice Panofsky, que identificamos las imágenes, historias y alegorías» y C) Análisis iconológico: dilucidar la significación intrínseca o contenido.

[11] Éste método gira en torno a los factores materiales e ideológicos que inciden en la producción artística, es decir, a aquellos que provocando los cambios de gusto a lo largo de la historia. En

de Jacob Burkhardt y tiene en Alnold Hausser su máximo exponente. La finalidad de este método reside en averiguar cómo el arte hace frente a las necesidades de la sociedad y éste se convierte en la expresión de quienes lo demandan. Esta misma idea se desarrolla a lo largo del proyecto, pues la decoración en la loza fina y la porcelana responden a las necesidades de la época.

Por lo tanto, el estudio partirá del análisis en publicaciones y documentos históricos, se examinarán sus contenidos y se vinculará a la creación artística de la Real Fábrica de Alcora. Tras ello se tendrá en cuenta el contexto histórico y social en el trasiego de sus piezas, y se realizará un estudio de los trazos de color llevados a cabo en sus piezas para buscar posibles influencias y preferencias de quien las demandan.

4. Plan de trabajo

La presente tesis doctoral está concebida para realizar en un periodo de cuatro años en los que se organizará el trabajo de la siguiente manera:

1. Durante el primer año (2014-2015) se procederá a la búsqueda, lectura, análisis y reflexión de la bibliografía para elaborar un estado de la cuestión. Del mismo modo se realizarán una serie de actividades programadas:

a. Septiembre 2014: Presentación del proyecto en «Experiencias compartidas. América: cultura visual y relaciones artísticas», Granada.

b. Noviembre 2014: XIX Jornadas de fomento en la Investigación. Universitat Jaume I, Castellón.

c. Diciembre 2014: Presentación de los primeros resultados en las I Jornadas de Arte Valenciano en la Universitat Jaume I, Castellón.

d. Febrero 2015: II Congreso Nacional de Jóvenes Historiadores del Arte «Utraque Unum: El arte en Europa y América en los territorios de los Borbones del siglo XVIII», Murcia.

e. Abril 2015: II Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano «Arte y Patrimonio: tráficos transoceánicos», Castellón.

f. Defensa del TFM del Master interuniversitario en Historia del Arte y Cultura Visual, Valencia.

Durante los meses de verano del 2015 se realizará una estancia de investigación en Madrid donde de consultarán bibliotecas, archivos y museos para realizar un estudio y catalogación del material hallado.

2. El segundo año (2015-2016) se vinculará la producción cerámica de Alcora en los diferentes focos cerámicos del mundo. Para ello se realizará una búsqueda exhaustiva de los museos donde se encuentran piezas alcoreñas y se procederá a la catalogación y estudio de las que tengan una relevancia artística. Para ello será necesario realizar breves estancias en las ciudades que fueron cuna de la cerámica como París, Meissen y Londres, y en aquellas que, como consecuencia del coleccionismo, tienen en su posesión una serie de piezas importantes como es el caso de algunas ciudades de América.

Este mismo año también deberán realizarse estancias de investigación en archivos para obtener la información deseada sobre el comercio y coleccionismo de la fábrica.

3. El tercer año (2016-2017) se realizará una estancia de investigación prolongada en México para estudiar la posibilidad de existencia de almacenes de cerámica. Asimismo, se ejecutará una estancia en Nueva York para estudiar todo el material cerámico que se encuentra en The Hispanic Society of America y para buscar documentación que aporte información al motivo de la compra de piezas en el siglo XIX. También se viajará a París para hacer un exhaustivo estudio en el Museo del Louvre, puesto que muchas piezas fueron transportadas allí tras el saqueo que sufrió la Fábrica en la Guerra de la Independencia.

Este mismo año será necesaria la participación en diferentes congresos para difundir las últimas aportaciones de la investigación.

---

este método la sociedad cobra un importante papel puesto que será quien —según sus gustos, educación, ideología, lugar de residencia o visión de la vida— creará diferentes estilos que sobrevivirán simultáneamente.

4. El cuarto año (2017-2018) se dedicará a la reflexión y redacción de la tesis doctoral y a la presentación de sus conclusiones a la comunidad científica a través de la participación en congresos y publicando con revistas de impacto académico. Asimismo se diseñará una propuesta de exposición temporal con diferentes objeticos: A) mostrar la importancia de la loza fina y porcelana del conde de Aranda, B) exponer un mapa de grandes dimensiones en el que se reflejen: 1) los museos que contienen piezas de Alcora en todo el mundo 2) las rutas comerciales que seguían las piezas, 3) los diferentes medios utilizados para el trasiego de las piezas, C) exposición de las piezas más importantes de la fábrica. En el caso de la imposibilidad del traslado se mostrarán digitalmente.

En conclusión este proyecto doctoral seguirá el siguiente esquema:

- Estado de la cuestión, objetivos y metodología.
- La evolución de la cerámica como utensilio a mera decoración.
- Contexto histórico-artístico del siglo XVIII.
- Creación y funcionamiento de Reales Fábricas en Europa y América.
  - Real Fábrica del conde de Aranda.
  - Origen e influencias en la cerámica de Alcora (siglo XVIII).
  - Cambios estéticos durante el siglo XVIII.
- La nobleza y la porcelana: utensilios que evidencian una categoría social.
- Comercio de loza fina y porcelana en el siglo XVIII.
  - Rutas comerciales.
  - Privilegios comerciales para el conde de Aranda.
  - Franquicias del conde y transporte de mercancías.
  - Monopolio del comercio en las Américas.
- Contexto histórico de los siglos XIX y XX.
- Saqueo en la Guerra de la Independencia. Piezas que viajaron a Francia.
- Coleccionismo del siglo XIX-XX.
  - El interés por la porcelana.
  - Colecciones privadas.
  - Colecciones en museos en Europa y América.
- Conclusiones.
- Fuentes Bibliográficas.
  - Fuentes primarias y secundarias.
  - Bibliografía clasificada según temas.
- Apéndices:
  - Catálogo de piezas.
  - Ilustraciones.
  - Mapas y gráficos.

5. Recursos

Los recursos necesarios para la elaboración del proyecto son las propias piezas, los archivos, los museos y la bibliografía publicada hasta el momento. Para ello es obligatorio visitar y estudiar las colecciones particulares y los museos que contienen piezas de la Real Fábrica:

A) Colecciones particulares:
- Fundación Francisco Godia.
- Laia Bosch.
- Banco Santander.
- Fundación Santillana.
- Colección Torrecid.
- Colección José Artero (Alcora).
- Colección particular de Madrid.

B) España:
- M. de Cerámica de Alora (Alcora, Castellón).
- M. Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (Valencia).
- M. de Cerámica de Barcelona (Barcelona).
- M. Arqueológico Nacional (Madrid).
- M. Fundación Lázaro Galdiano (Madrid).
- M. de Santa Cruz (Toledo).
- Instituto Valencia de don Juan (Madrid).

- M. de las Artes Decorativas (Madrid).
- M. Nacional de Escultura (Madrid).
- M. de Bellas Artes (Castellón).
- M. Cusi de Medicina y Farmacia (Masnou, Barcelona).
- M. de Zaragoza (Zaragoza).
- M. de Cerámica «Ruiz de Luna», Talavera de la Reina.
- M. de Martorell (Memorial Ros y Museo de l'Enrajolada).
- M. Municipal de Cerámica de Manises (Manises, Valencia).
- M. Municipal de Cerámica de Paterna (Paterna, Valencia).
- M. de Terrissa de la Bisbal (Bisbal d'Empordá, Girona).
- Instituto Valenciano de don Juan, Madrid.

C) Europa:

- Victoria and Albert Museum (Londres, UK).
- Museos Cluny (París, Francia).
- Museo Louvre (París, Francia).
- British Museum (Londres, UK).
- Museo de Porcelana de Meissen (Meissen, Alemania).
- Colección Feit (particular) Alemania.
- Museo de Sevres (París, Francia).
- Colección particular (París, Francia).

D) América:

- The Metropolitan Museum of Art (New York, EE. UU).
- The Hispanic Society (New York, EE. UU).
- M. Internacional Folk Art de Santa Fe (México D.F., México).
- Getty Center (Los Ángeles, EE. UU).
- M. Franz Mayer (México D.F., México).
- M. of Fine Arts (Boston, EE. UU).

Lugares donde hay piezas de la Real Fábrica:

- Bancaixa, Alcora.
- M. del convento Carmelita del desierto de las palmas, Benicasim.

Por lo que respecta a los archivos, estos pueden revelar interesantes datos sobre la localización, el motivo de creación, de venta y de realización. En este sentido, es recomendable consultar:

- A. de la Diputación de Castellón.
- A. de los duques de Híjar y condes de Aranda, Zaragoza.
- A. de la casa Ducal de Alba.
- A. Histórico Nacional, Madrid.
- A. Histórico Provincial de Castellón.
- A. de la Autoridad Portuaria de Castellón.
- A. General de Indias, Sevilla.
- A. de la Autoridad Portuaria de Sevilla.
- A. de la Autoridad Portuaria de Cádiz.
- A. de la Autoridad Portuaria de Barcelona.
- A. de la Autoridad Portuaria de Valencia
- A. de la Autoridad Portuaria de Alicante.
- A. Histórico Provincial de Zaragoza.
- A. del Museo de Bellas Artes en Castellón.

Para obtener más información tanto bibliográfica como en las fuentes y en sus piezas, es necesario consultar los fondos de la Biblioteca, Archivo y Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), del Archivo de la Biblioteca del Palacio Real, la Biblioteca Nacional y la Biblioteca del Museo del Prado en Madrid. Del mismo modo sería necesario examinar los Archivos Históricos de las ciudades donde el Conde abrió sus propias.

1.—Pisapapeles. 1757-1800. The Hispanic Society of America. Nueva York. Estados Unidos.

2.—Juego de aceite y vinagrera. 1784-1825. The Hispanic Society of America. Nueva York. Estados Unidos.

3.—Mancerina. 1780-1800. Colección privada Laia-Bosch en el Museo González Martí. Valencia. España.

4.—Grupo escultórico. Siglo XX. Colección privada Laia-Bosch en el Museo González Martí. Valencia. España.

5.—Aguamanil. 1736. Colección privada Laia-Bosch en el Museo González Martí. Valencia. España.

Aproximación a las obras, modelos, artífices y devociones de origen andaluz en Guatemala

Gloria Espinosa Spínola; Teresa Suárez Molina y Miguel Á. Sorroche Cuerva
Universidad de Almería. España; CENIDIAP. México y Universidad de Granada. España

El vínculo entre Andalucía y América es una realidad histórica constatable, manifestada en las relaciones comerciales, culturales y artísticas que mantuvieron ambos territorios desde el descubrimiento del nuevo continente hasta el siglo XIX. Unas relaciones estudiadas por la historiografía artística andaluza de forma continuada, desde los pioneros trabajos del profesor don Diego Angulo hasta las más recientes contribuciones realizadas al amparo de los diferentes grupos de investigación que desarrollan proyectos sobre esta temática[1]. Un panorama científico similar al andaluz, se puede constatar en el conjunto del territorio español, donde se han investigado las relaciones artísticas entre América y los distintos territorios hispanos, perfilando sus peculiaridades y principales aportaciones culturales. Evidentemente, estos trabajos se han centrado en los grandes focos de los virreinatos de Nueva España, principalmente en el Valle de México, y del Perú, en los centros artísticos de Lima y Cuzco, y con menor intensidad en otros territorios, como la Real Audiencia de Quito o la de Nueva Granada.

En el caso concreto de la Capitanía General de Guatemala las aportaciones han sido muy reducidas debido a las dificultades que plantea el estudio de su patrimonio artístico, consecuencia del propio devenir histórico de este territorio, plagado de seísmos, destrucciones, fundaciones y mudanzas de población, como es el caso de la propia capital, trasladada desde Santiago de Guatemala a Nueva Guatemala de la Asunción, ciudad fundada en 1775, tras los devastadores terremotos del año 1773. Evidentemente, un acontecimiento de estas características supuso una destrucción del patrimonio de gran envergadura porque, como muy bien señala el investigador Johann Melchor Toledo, no sólo se derivaron perdidas de los seísmos sino que la mayor destrucción fue causada «*por el traslado de la ciudad, porque fue forzado y las autoridades reales ordenaron arrancar puertas, ventanas y cualquier material que pudiera utilizarse para construir la nueva urbe. También perjudicó la premura del traslado porque se tuvieron que vender piezas de plata y se abandonaron retablos y pinturas en la arruinada capital*»[2].

Sin embargo, a pesar de la complejidad del tema, es posible estudiar las aportaciones andaluzas a la cultura artística de Guatemala gracias al análisis de las piezas conservadas en diferentes museos y colecciones, como es el caso del apostolado del taller de Zurbarán, hoy en el Convento de Santo Domingo de la ciudad de Nueva Guatemala. En paralelo es posible trazar la trayectoria de los artistas que decidieron establecerse en este territorio, un grupo todavía reducido según el actual estado de las investigaciones y la documentación, pero de gran

[1] Sobre la historiografía artística andaluza dedicada al arte americano, Cfr. López Guzmán, Rafael y Espinosa Spínola, Gloria. *América con tinta andaluza. Historia del arte e historiografía*. Almería: Universidad, 2013.

[2] Melchor Toledo, Johann. *El arte religioso de la Antigua Guatemala, 1773-1821. Crónica de la emigración de sus imágenes*. México D.F.: Tesis Doctoral UNAM, 2011, págs. 216-217.

Volver al sumario

trascendencia en algunos casos, ya que fueron los fundadores de algunos de los talleres de mayor prestigio del arte guatemalteco. Por último, son de gran interés las devociones y temas iconográficos originarios de Andalucía que se extendieron y tuvieron mayor predicamento en estas tierras centroamericanas.

1. Mercaderías y donaciones

El tráfico de mercancías y pasajeros entre Andalucía y América es un tema que cuenta con una amplía bibliografía que ha puesto de relieve el monopolio de la ciudad de Sevilla gracias al control ejercido por la Casa de Contratación de las Indias, institución creada en 1503 en la ciudad hispalense, posteriormente trasladada a Cádiz en 1717. Durante este periodo los beneficios económicos del tráfico indiano alcanzaron a diferentes sectores productivos de la ciudad, entre ellos los talleres y obradores artísticos que debieron satisfacer una demanda creciente que se prolongó durante tres siglos, pero que fue especialmente significativa durante la segunda mitad del siglo XVI y el siglo XVII[3]. Evidentemente, el comercio americano transformó, a lo largo del Quinientos, el sistema de producción de los talleres y favoreció la existencia de «compañías» o «sociedades» formadas por artistas y mercaderes, donde estos últimos financiaban la producción de la obra de arte y recogían sus beneficios tras vender las piezas en los puertos americanos, piezas denominadas en los propios registros de los barcos como «mercaderías». Como acertadamente señala el investigador José Sánchez convivieron dos sistemas de producción en los talleres sevillanos que fueron practicados por los mismos maestros:

> «Uno muy minucioso y de gran calidad técnica, destinado a satisfacer encargos puntuales, tanto en el ámbito local como de ultramar, realizados a instancias de acaudalados comitentes o de importantes instituciones de carácter civil o religioso; otro, más mediocre, con ciertas notas de seriación, con destino preferente al mercado colonial y cuyo objetivo era cubrir los pedidos —siempre muy cuantiosos— realizados por los mercaderes americanos»[4].

Artistas como Juan Bautista Vázquez el Viejo, Juan Martínez Montañés, Francisco Pacheco y Diego de Sarabia, entre otros, practicaron esta dualidad en sus talleres. Como unas de estas mercaderías, debió llegar a la ciudad de Antigua Guatemala la serie del Apostolado que se conserva actualmente en la Iglesia del Convento de Santo Domingo de la ciudad de Nueva Guatemala de la Asunción, obra realizada en el taller de Francisco de Zurbarán, nacido en Fuente de Cantos, Badajoz, en 1598, pero considerado representante de la pintura sevillana por su formación y actividad pictórica, y que se dedicó, como ningún otro pintor de la ciudad hispalense a este comercio artístico que podríamos denominar «al por mayor»[5]. La serie está formada por trece lienzos, ya que Zurbarán incluía a San Pablo en sus apostolados, de los cuales se conservan once, pues perdidos San Juan y San Andrés, fueron reemplazados por los pintados por el pintor mexicano Pedro Ramírez el Mozo y el guatemalteco Tomás Merlo, respectivamente. Una serie que responde fielmente a los postulados de las obras que embarcaba a América, las cuales eran de temática muy general: Cristos, fundadores de órdenes religiosas, emperadores romanos o la vida de la Virgen. También, como este apostolado dominico, lo más frecuente era seguir la representación más común, a partir del siglo XI, de mostrar los personajes individualmente, muchas veces acompañados de los atributos que aluden a sus martirios.

Las imágenes devocionales consideradas más antiguas en Guatemala son de filiación hispana, nos referimos a la Virgen del Socorro y al conocido como Cristo de los Reyes, ambas esculturas conservadas en la Catedral de Guatemala. La imagen mariana, fechada hacia 1530, responde a una iconografía propia del gótico final, acorde con el naturalismo

[3] Sobre la importancia del tráfico indiano en la ciudad hispalense, Cfr. Quiles García, Fernando. *Sevilla y América en el Barroco, comercio, ciudad y arte*. Sevilla: Bosque de palabras, 2009.

[4] Sánchez, José María. «Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 103 (2013), págs. 177-196.

[5] Ibídem, pág. 187. Varios son los trabajos que han estudiado la actividad artística de Zurbarán en relación con el mercado americano, Cfr. Serrera, Juan Miguel. «Zurbarán y América». En: *Zurbarán*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1998, págs. 63-83; Palomero Páramo, Jesús. «Notas sobre el taller de Zurbarán. Un envío de lienzos a Portobelo y Lima en 1636». En: *Extremadura en la evangelización del Nuevo Mundo*. Madrid: Turner, 1990, págs. 313-330; Navarrete Prieto, Benito. *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*. Madrid: Ayuntamiento, 1998; Suárez Molina, María Teresa. «Acercamientos al realismo en la pintura novohispana. La impronta de Zurbarán». En: *Caminos del barroco: entre Andalucía y Nueva España*. México: Museo Nacional de San Carlos/INBA, 2011, pág. 81.

1.—Juan Martínez Montañés. Cabeza de Cristo Muerto. Iglesia del Convento de San Francisco. Ciudad de Nueva Guatemala de la Asunción. Guatemala.

característico de la plástica de la época[6]. Se trata de una pequeña talla que representa a María amantando a su hijo, el cual, totalmente desnudo y ajeno a los gestos de su madre, se caracteriza por sujetar un pequeño pájaro en su mano izquierda. Según la tradición, la obra fue realizada en Sevilla y llegó a tierras americanas de manos del alférez don Francisco de Garay[7]. Por su parte la escultura de Cristo de los Reyes, procedente de la capilla del mismo nombre en la Catedral de Antigua Guatemala, es una obra tradicionalmente considerada española, aunque no podemos precisar más, que responde, como ha apuntado Rafael Ramos Sosa, a una tipología frecuente en el gótico final, al llamado crucificado doloroso, por la magnificencia y exaltación de los signos del martirio[8].

El comercio indiano, como decíamos, fue la vía por la que llegaron la mayor parte de las esculturas andaluzas documentadas en Guatemala. El obrador del escultor Juan Martínez Montañés atendió numerosos encargos procedentes de América, razón por la que también en Guatemala se han conservado algunas obras vinculadas al maestro alcalaíno. En la Iglesia del Convento de San Francisco de Nueva Guatemala de la Asunción localizó Diego Angulo dos piezas escultóricas de calidad que atribuyó a Montañés, se trata de una cabeza de Cristo muerto

[6] Ramos Sosa, Rafael. «Escultores y esculturas en la Antigua Capitanía General de Guatemala (1524-1660)». En: Gila Medina, Lázaro (Coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013, pág. 285.

[7] Sin base documental alguna esta imagen mariana, conocida también como la Conquistadora, se atribuye a un escultor sevillano de nombre Joan Morgobejo quien la realizaría en el año de 1475. Fue llevada a América por el alférez don Francisco Garay, primero a Cuba y luego a Jamaica. Cfr. Urruela V. de Quesada, Ana María (Ed.). *El tesoro de la catedral metropolitana*. Guatemala: Banco Industrial, 2005, pág. 200.

[8] Ramos Sosa, Rafael. «Escultores y esculturas… Op. cit., págs. 285-286.

2.—Juan Martínez Montañés. Santa Catalina de Alejandría. Iglesia del Convento de Santa Catalina. Ciudad de Nueva Guatemala de la Asunción. Guatemala.

procedente de la ciudad hondureña de Trujillo y un Niño Jesús[9]. Recientes investigaciones del profesor Rafael Ramos reiteran la filiación andaluza de ambas piezas, sin bien matizando su vinculación con la escultura montañesina, pues considera que la imagen del Niño Jesús es obra de la escuela de Montañés pero no del maestro, mientras que la cabeza de Cristo se caracteriza por un acentuado dramatismo y unos recursos plásticos que lo acercan más a la plástica de su discípulo Juan de Mesa[10].

También la historiografía guatemalteca ha atribuido a Martínez Montañés otras dos esculturas de la Iglesia del Convento de Santa Catalina de la Ciudad de Nueva Guatemala de la Asunción, nos referimos a Santa Catalina de Alejandría y San José[11]. En dicha iglesia, efectivamente, se localizan dos imágenes con las iconografías citadas pero mientras que la escultura de la santa puede vincularse a la estatuaria sevillana del siglo XVII, la figura de San José parece una imagen muy posterior y de mediana calidad artística, razón por la que creemos que la pieza que se atribuyó a Montañés debe estar perdida. Además, Santa Catalina, se encuentran muy manipulada, presentando repintes y transformaciones que hacen muy difícil el estudio de su autoría, pero por los rasgos generales que se observan, acordes con la belleza, serenidad y equilibrio que caracterizan la obra del maestro alcalaíno, se puede vincular si no a su propio taller, al menos, a su escuela[12].

2. Artistas

En líneas precedentes hemos ya aludido a que, según el estado actual de las investigaciones sobre patrimonio en Guatemala, es aún reducido el número de artistas andaluces o formados en Andalucía que han sido documentados en estas tierras centroamericanas, si bien algunos de ellos, como es el caso del entallador Alonso de la Paz, son los iniciadores de sagas artísticas de gran predicamento, reproduciendo al otro lado del Atlántico las condiciones productivas existentes en la Península Ibérica, siendo Sevilla nuevamente el modelo a seguir[13].

Diversos son los artistas cuya procedencia se sitúa en Andalucía, si bien haremos referencia solo a aquellos cuyo origen está contrastado documentalmente o aceptado por la historiografía. Muy pocos datos conocemos del artista sevillano Alonso de

[9] Angulo Íñiguez, Diego. «Martínez Montañés y su escuela en Honduras y Guatemala». *Archivo Español de Arte*, 20 (1947), págs. 285-291.

[10] Ramos Sosa, Rafael. «Escultores y esculturas… Op. cit., pág. 294.

[11] Fuentes y Guzmán, Francisco Antonio de. *Recordación Florida*. Tomo I. Guatemala: Sociedad Geográfica e Histórica de Guatemala, pág. 178; Chinchilla Aguilar, Ernesto. *Historia del Arte en Guatemala*. Guatemala: Museo Popol Vuh y Universidad Francisco Marroquín, 2002, pág. 28.

[12] De forma general la escultura guatemalteca presenta graves dificultades para su estudio, debido a la falta de documentación, a las perdidas patrimoniales a las cuales hemos aludido ya en este texto, y a las transformaciones que han sufrido las imágenes por causas litúrgicas o devocionales. En el caso concreto de Santa Catalina ha sido repintada en su totalidad, pues tanto las carnaciones como el estofado de sus ropajes responden a modelos posteriores, muy posiblemente del siglo XIX.

[13] López Guzmán, Rafael. «La proyección del Barroco Andaluz en México». En: López Guzmán, Rafael (Coord.). *Andalucía y América. Estudios Artísticos y Culturales*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010, págs. 67-89.

la Paz que marchó a Santiago de los Caballeros y trabajó como entallador, fundando un obrador familiar famoso gracias a su nieto Alonso de la Paz y Toledo, escultor de renombre, activo en la segunda mitad del siglo XVII[14]. Numerosas son las esculturas atribuidas por la historiografía a de la Paz y Toledo pero ninguna confirmada documentalmente. Sabemos, gracias a un expediente que se originó a instancias del cabildo de la ciudad de Santiago, trabajado por el investigador Jorge Luján, que realizó diferentes encargos para la catedral, para el convento de las monjas concepcionistas y para la iglesia de San Agustín, haciéndolo siempre «en blanco», es decir, sin policromar, actividad de la que se ocupaba posteriormente un maestro pintor de los que trabajaban en Santiago[15]. Entre las obras a él atribuidas pueden citarse un San José en la Catedral y el famoso Nazareno de la iglesia de la Merced, ambas en Antigua Guatemala, así como el San José del convento de Santo Domingo, San Francisco del convento homónimo y un San Pedro de la Catedral en Nueva Guatemala de la Asunción. A pesar de las dificultades que implica resaltar las características comunes de las obras vinculadas a este escultor, podemos mencionar el realismo de sus imágenes, perceptible en las venas hinchadas, el movimiento intenso y el peso del cuerpo de sus personajes, especialmente evidente en el Nazareno mencionado así como en otros dos que también les son atribuidos: Jesús de las tres potencias de la iglesia de la Santa Cruz del Milagro y el Nazareno de los Milagros de la iglesia de San José, ambos en la ciudad de Nueva Guatemala.

Martín de Andújar Cantos, maestro entallador y arquitecto, nació en Almadén pero se formó como artista en Sevilla en el círculo de Juan Martínez Montañés; tras establecerse por un tiempo en las Islas Canarias, pasa a tierras americanas, primero posiblemente a Cuba y luego a Guatemala, donde muere en 1680[16]. En el año 1669 Martín de Andújar es nombrado maestro mayor de la nueva catedral que se estaba construyendo en la Ciudad de Santiago, dirección que compartía con Joseph de Porres, arquitecto mestizo, que por su procedencia étnica fue nombrado maestro menor pero que, a la postre, terminaría dirigiendo las obras del edificio porque, según argumentó el propio Porres, Andújar «*llevaba dicha obra con conocidos errores y defectos contra el arte*»[17]. Además de la catedral, en 1673 trazó el primer proyecto para el fuerte del río San Juan en Nicaragua, y trabajó hasta 1679 en la capilla de la Universidad de San Carlos, encargos todos como vemos de orden arquitectónico, no conservándose ninguna escultura suya en Guatemala, arte al que se había dedicado prácticamente en exclusiva cuando trabajó en Sevilla y Canarias[18].

El siglo XVIII fue una centuria de gran actividad artística debido a las reformas y modernizaciones borbónicas pero también a las necesidades constructivas surgidas tras las destrucciones provocadas por los terremotos de los años 1751,1757, 1765 y, especialmente, por los graves seísmos del año 1773, los cuales determinaron la fundación de la ciudad de Nueva Guatemala de la Asunción y el traslado a ella de la capital de Santiago de los Caballeros en el año 1775. Es el momento en el que sobresalen dos arquitectos andaluces: Luís Díez Navarro y Pedro Garci-Aguirre.

El ingeniero Luís Díez Navarro, nació en Málaga en 1699 y murió en Guatemala en 1780, donde

[14] La biografía y trayectoria artística de Alonso de la Paz y Toledo, al igual que el resto de su familia, es todavía confusa, con numerosos datos contradictorios que hacen muy difícil el estudio de su obra. Sobre el origen sevillano de su abuelo, el entallador Alonso de la Paz, Cfr. MÓBIL, José A. *Historia del Arte Guatemalteco*. Guatemala: Editorial Serviprensa, 2002, págs. 203-205. También aportan noticias importantes las siguientes investigaciones: BERLIN, Heinrich. *Historia de la imaginería colonial en Guatemala*. Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1952; LUJÁN MUÑOZ, Jorge. «Algunos comentarios acerca de la situación de las artes en Santiago de Guatemala en la última parte del siglo XVII». *Revista 23 de la Universidad del Valle de Guatemala*, (2011), págs. 35-40.

[15] Ibídem, pág. 38.

[16] RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. «Martín de Andújar y la Virgen de los Afligidos». *Vegueta*, 7 (2003), págs. 195-207. En la catedral de la Habana, Cuba, la imagen de San Cristóbal que allí se conserva ha sido atribuida a Martín de Andújar, Cfr. RAMOS SOSA, Rafael. «Escultores y esculturas… Op. cit., pág. 294.

[17] Legajo 5556, Expedientes 48140 y 48141 del Archivo General de Centro América. Documentación trabajada por BERLIN, Heirich. «Historia de la imaginería… Op. cit, págs. 37-38; LUJÁN MUÑOZ, Jorge. «Sebastiano Serlio, Martín de Andújar y Joseph de Porres y las catedrales de Santiago de Guatemala y Ciudad Real de Chiapas». En: «Antología de artículos… Op. cit, págs. 67-89.

[18] Relacionado con el arte de la arquitectura solo conocemos fuera de Guatemala el dibujo que realizó en 1639 de la cabecera de la Iglesia de Santa Ana en Garachico, Santa Cruz de Tenerife. RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. «Martín de Andújar.. Op. cit, pág. 198.

llegó procedente de México en 1743, como visitador general de las fortalezas del Reino. En Guatemala se establece definitivamente en el año 1750 y, a partir de ese momento, se hará cargo de los proyectos arquitectónicos más sobresalientes gracias a su maestría y rigurosidad constructiva, tal como le había sucedido anteriormente en México, donde no solo trabajó en las obras de la fortaleza de Veracruz como ingeniero, si no que también fue el arquitecto de edificios como la Casa de la Moneda y la iglesia de Santa Brígida, además de ser nombrado maestro mayor de la Catedral y del Palacio de los Virreyes[19].

Como decíamos, sus primeros trabajos en Guatemala estaban relacionados directamente con los presidios y fortificaciones que existían o se debían proyectar en las costas centroamericanas, como es el caso de la fortaleza de la Pólvora en Granada, Nicaragua. En 1755, Díez Navarro se encarga de la reconstrucción del Palacio de los Capitanes en la ciudad de Santiago, una obra que unía las funciones militares, administrativas y de representación propias del cargo de Capitán General, la máxima autoridad del Reino, y que destaca por esa doble galería de arcos de medio punto soportados por gruesas columnas estriadas, exigidas, como no, para proporcionar resistencia a la edificación ante los continuos seísmos. Posteriormente, tras el terremoto de 1773 que destruye Santiago, el papel jugado por Luís Díez Navarro será esencial, pues el proyecto original de la ciudad de Nueva Guatemala de la Asunción será suyo, remitiendo su traza a Madrid en 1776 para su aprobación, la cual conocemos por el plano que se conserva en Sevilla en el Archivo General de Indias[20]. La ciudad de Díez Navarro dibujaba un cuadrado perfecto con su perímetro arbolado, tenía las calles bien orientadas y cuatro plazas menores que completaban la plaza mayor, una traza posteriormente modificada por Francisco Sabatini, arquitecto mayor de las obras reales[21].

En la nueva ciudad el lenguaje constructivo y formal ira imponiendo el gusto académico imperante en la metrópolis, con artistas que proyectaran obras de corte neoclásico como es el caso del arquitecto y grabador Pedro Garci-Aguirre. Nacido en Cádiz hacia 1753 se va a convertir en una de las figuras clave de la cultura artística de Nueva Guatemala, con una intensa actividad ejercida desde múltiples facetas, pues fue grabador principal de la Casa de la Moneda, arquitecto de numerosos edificios, y director de la Escuela de Dibujo, la única institución educativa en artes que existió en la Guatemala de esos momentos. Una actividad incansable que prolongó hasta prácticamente su fallecimiento acontecido en el año 1809[22]. Obras como la Iglesia de Santo Domingo de Nueva Guatemala de la Asunción, iniciada hacia 1786 y finalizada en 1804, evidencian el gusto de Garci-Aguirre por una arquitectura de cuerpos bien definidos, reflejados en su elegante fachada mediante potentes entablamentos, además de un juego con los soportes que le permite configurar una superficie mixtilínea que hace que, a pesar de su clasicismo, presente reminiscencias, como señala Antonio Bonet Correa, del barroco de su Cádiz natal, en especial de la catedral trazada por Vicente Acero y Arévalo[23].

3. Devociones e iconografías

Para finalizar, es de interés hacer referencia a las devociones e iconografías que originadas en Andalucía están presentes en al arte guatemalteco, pues constituyen un aporte más a la cultura artística del país centroamericano. Como en otras partes de América, es muy significativa la presencia de santos de origen andaluz, catalogándose obras dedicadas a San Juan de Dios, San Diego de Alcalá, y San Fernando principalmente, advocaciones marianas como la sevillana Divina Pastora, o devociones como el Santo Rostro de la Catedral de Jaén, Jesús Nazareno y Jesús recogiendo sus vestiduras. Evidentemente, debido a las características del texto que escribimos, es imposible hacer una relación de todas las iconografías, su significado y obras que integran

[19] Cuesta Hernández, Luís Javier. «Algunas reflexiones sobre la Casa de la Moneda de la Ciudad de México y Luís Díez Navarro». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 104 (2014), págs. 1-12.

[20] Archivo General de Indias, Sevilla. Mapas y Planos, Guatemala, 220.

[21] Cuesta Hernández, Luís Javier. «Algunas reflexiones. Op. cit, pág. 9.

[22] Luján Muñoz, Jorge. «Pedro Garci-Aguirre arquitecto neoclásico de Guatemala». En: «Antología de artículos… Op. cit, págs. 91-110.

[23] Bonet Correa, Antonio. «Ciudad y Arquitectura en Guatemala. Siglos XVI, XVII y XVIII». En: *El país del quetzal. Guatemala maya e hispana*. Madrid: SEACEX, 2002, págs. 123-137.

3.—Pedro Garcí-Aguirre. Iglesia del Convento de Santo Domingo. 1786-1804. Ciudad de Nueva Guatemala de la Asunción. Guatemala.

su catálogo, razón por la que haremos una breve referencia a un reducido grupo de imágenes que sobresale por su valor artístico o devocional.

Debido a las labores asistenciales y de evangelización que llevaron a cabo por toda América las órdenes religiosas a las que pertenecieron, destacan las representaciones de San Diego de Alcalá y San Juan de Dios. La orden de San Francisco fue pionera en la evangelización de la población maya de Guatemala, fundando el convento de San Francisco el Grande en la ciudad de Santiago, uno de los mejores que tuvo la orden en toda Centroamérica. A pesar del complejo devenir histórico que ha sufrido el edificio y su patrimonio, se conservan aún importantes obras, como es el caso del retablo dedicado San Diego de Alcalá, hermano lego de la orden franciscana, en el que se narra los episodios más importantes de la vida del santo.

La Orden Hospitalaria de San Juan de Dios también tuvo casa en la ciudad de Antigua, concretamente el conocido como Hospital de San Pedro, que estuvo bajo su patrocinio desde 1663 hasta 1865. Igualmente, contó con casa en Nueva Guatemala de la Asunción, donde se fundó un hospital en 1778, tan sólo tres años después del traslado de la ciudad. Esta presencia y la importancia de su trabajo explican la popularidad de la devoción a San Juan de Dios, de quien hemos localizado dos pinturas en Antigua, una en la Capilla de la Tercera Orden del convento de San Francisco y otra en el Museo del Convento de las Capuchinas. Por su calidad artística es reseñable la obra del templo franciscano, que se encuentra en la predela del Retablo de las Ánimas, una pintura anónima que se puede datar en la segunda mitad del siglo XVIII[24], donde aparece

[24] Este retablo de Cristo de las Ánimas está compuesto por una gran pintura de San Francisco y Santo Domingo a los pies de un Crucificado, escultura de bulto redondo. Todas las pinturas y

4.—Retablo de San Diego de Alcalá. Siglo XVIII. Capilla de la Tercera Orden del Convento de San Francisco el Grande. Antigua Guatemala. Guatemala.

5.—Jesús Nazareno. Mateo de Zúñiga. 1655. Iglesia del Convento de la Merced. Ciudad de Nueva Guatemala de la Asunción. Guatemala.

representado de medio cuerpo, con la cayada y una granada en la mano. En cuanto a las esculturas del santo, hemos localizado dos obras anónimas pero de interés, una en la sacristía nuevamente del convento de San Francisco en Antigua, y otro en la capilla de la Misericordia del Hospital de San Juan de Dios en Nueva Guatemala de la Asunción, piezas datables en el siglo XVII y XVIII, respectivamente.

Por ultimo, quisiéramos brevemente apuntar dos temas iconográficos que nos parecen de sumo interés, los cuales, si bien tienen su origen en el contexto genérico de los episodios de la Pasión de la Vida de Cristo, van a generar una imágenes tan particulares, primero en Andalucía y luego en Guatemala, que las van a convertir en devociones propias, muy arraigadas en la espiritualidad de la población. Nos referimos, especialmente, al caso de Jesús Nazareno, tema que merecería una monografía por la gran cantidad de imágenes que existen de esta advocación, sin duda una de las más arraigadas en el pueblo guatemalteco, y que en la actualidad continúa despertando gran fervor popular. La primera referencia documentada de un Nazareno en Guatemala es del año 1582, en la iglesia de la Merced de Santiago, un templo y una ciudad para la cual realizó unos años más tarde, en 1655, el escultor Mateo de Zuñiga su famoso Nazareno, convirtiéndose en modelo desde el mismo momento en que se colocó a la veneración publica el 27 de marzo de ese mismo año, realizándose desde entonces gran cantidad de

el crucificado, no así las otras dos esculturas que completan dicho retablo, parecen obras de la segunda mitad del siglo XVIII, hipótesis que puede reforzar la inscripción que aparece junto al retablo «El Ill(lustrís)mo S(eñor) D(on) Pedro Cortés y Larranz, Arzob(is)p(o) de esta S(ant)a Yglesia de Goath(emala) concede 80 días de indulgencia, rezando 3 credos delante de esta S(ant)a Ymagen en memoria de las 3 horas q(ue) estubo Christo en la Cruz», pues don Pedro Cortés y Larranz fue Arzobispo entre los años 1767 y 1779. Ahora bien, hay que tener presente que esta capilla de la Tercera Orden fue destruida en los terremotos de 1773, y reconstruida ya en el siglo XX, en 1962, por lo que se han podido producir alteraciones en las piezas y en su localización.

réplicas y versiones[25]. Quizás no sea casual y existan determinadas conexiones de tipo devocional e institucional, como ha señalado el profesor Ramos Sosa, con el Nazareno de Pasión de Sevilla del escultor Juan Martínez Montañés[26], acogido durante siglos en el convento de la merced hispalense, una representación que pudo viajar al otro lado del Atlántico, máxime si tenemos en cuenta que la cofradía del Nazareno en Santiago de Guatemala acogía a peninsulares y criollos.

La segunda de estas escenas sería la de Jesús recogiendo sus vestiduras, una iconografía identificada en la plástica andaluza de la contrarreforma con ejemplos tan significativos como la escultura que realizó el granadino José de Mora para la Colegiata del Salvador del Albaicín, y con una difusión en América que esta bien identificada en México, Colombia y, especialmente Guatemala[27], con obras pictóricas como las conservadas en la ermita del Cerro del Carmen y en el Museo de la Merced, o la escultura de la Iglesia de Santa Teresa, todas en Nueva Guatemala de la Asunción.

[25] Álvarez Arévalo, Miguel. *Jesús de la Merced. De Panchoy a la Ermita. 1655-1778*. Guatemala: Fondo Editorial de la Luz, 1997, pág. 14.

[26] Ramos Sosa, Rafael. «Escultores y esculturas… Op. cit., pág. 295.

[27] Sorroche Cuerva, Miguel Ángel. «Una iconografía andaluza en Iberoamérica: Jesús recogiendo sus vestiduras». *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 1 (2012), págs. 42-56.

Volver al sumario

Flor Indiana en Sevilla. Un cuadro de Santa Rosa de Lima sobre el cuerpo de sor Sebastiana de Neve

María de los Ángeles Fernández Valle
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla. España - Universidad de Talca. Chile

1. Flor indiana en Sevilla

Durante el siglo XVII en el Virreinato del Perú se dio uno de los procesos devocionales más importantes de las Indias Occidentales; Isabel Flores de Oliva era proclamada la primera santa americana de la monarquía hispánica. Rosa *Limensis* a lo largo de su vida tuvo visiones y experiencias místicas, de la misma forma que transfirió milagros por medio de su persona y por la intermediación de retratos divinos, reliquias u otros objetos localizados en altares y capillas. Tras su muerte, acontecida en 1617, el poder taumatúrgico de las imágenes y reliquias se hizo efectivo en numerosos lugares del virreinato peruano[1], en primera instancia hasta alcanzar dimensiones universales, circunstancia a la que no estaría ajena la ciudad de Sevilla.

El culto popular a Santa Rosa se extendió rápidamente por todo el orbe a través de las estampas, pinturas y esculturas que mostraban el rostro y los símbolos dominicos asociados a su imagen. Este conjunto de obras generaron un ícono simbólico en la sociedad y un nuevo vehículo mediador en la cultura visual de la época. Las relaciones de su vida, publicadas durante los siglos XVII y XVIII, planteaban los poderes adquiridos por las imágenes y cómo estos repertorios incidían de manera sobrenatural hacia todos aquellos que buscaban ayuda y protección en la primera patrona americana.

En Sevilla las imágenes de Rosa de Santa María también albergaron poderes taumatúrgicos, como se comprueba a través de las fuentes documentales que refieren a las experiencias milagrosas y a las celebraciones originadas en el ámbito hispánico. Apenas un año después de su enterramiento[2] ya se tenía conciencia de su vida y de los poderes divinos en la capital hispalense, lugar donde también se imprimió la obra *La Rosa del Perú* del fraile Juan de Vargas Machuca[3]. Con el paso del tiempo la efigie de Santa Rosa de Lima fue adquiriendo mayor presencia e identidad en la sociedad andaluza, gracias a los logros conseguidos por los dominicos y a la información que circulada a este lado del Atlántico respecto a los actos milagrosos originados en distintos territorios americanos y europeos.

Es bien sabido que la orden dominica, desde los años veinte del siglo XVII, tuvo como objetivo

[1] Mujica Pinilla, Ramón. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

[2] En 1618 se celebró el Capítulo General en Lisboa, cuyas actas se imprimieron en Sevilla por Francisco de Lira, donde refieren a Rosa de Santa María: «*En la Provincia de San Iuan Bautista del Perú, murió Sor Rosa de Santa María, de la Tercera Oden, que en todo imitó al vivo à Santa Catalina de Sena*», véase: Hansen, Leonard y de Parra, Jacinto. *La bienaventurada Rosa pervana de S. Maria de la Tercera Orden de Santo Domingo. Sv admirable vida, y preciosa mverte*. Madrid: por Melchor Sánchez, impresor de libros, 1668, pág. 367.

[3] Vargas Machuca, Juan de. *La Rosa de el Perv, sor Isabel de Santa Maria, de el habito del Glorioso Patriarca Santo Domingo de Guzman, crédito de su Tercera Orden, lustre y Patrona de la alma Ciudad Lima, su Patria.* Sevilla: por Juan Gómez de Blas, 1659.

conseguir la beatificación y canonización de la joven limeña[4]. Para ello hicieron una importante labor propagandística por medio de las publicaciones que relataban las virtudes y los actos heroicos de la vida de la santa. En la fecha de temprana de 1643, Antonio de León Pinelo, relator del Consejo de Indias, refirió a la ejemplar y virtuosa vida de Santa Rosa y al valor de las imágenes: «*admirable en penitencia, oración, extasis, y en soberanas ilustraciones obrando el cielo por ella grandes prodigios en vida, y en muerte*»[5].

2. Un cuadro milagroso

Dentro de la ciudad de Sevilla los conventos dominicos adquirieron un papel relevante en la difusión de los dones de Santa Rosa de Lima. Con motivo de las celebraciones desarrolladas por la beatificación y canonización se alzaron los altares y todo tipo de representaciones en la Catedral de Sevilla, el Palacio Arzobispal y en el antiguo convento de San Pablo[6], entre otros templos, en virtud de engrandecer a la primera santa americana. Precisamente en estos mismos años en el convento dominico de Madre de Dios sucedió una acción milagrosa que incrementaría el posicionamiento de la orden y del espacio sagrado. Fue aquí donde la monja Sebastiana de Neve, sobrina del afamado Justino Neve, revivió a la muerte gracias al poder taumatúrgico de un cuadro que reflejaba la imagen de Rosa *Limensis.* Este hecho fue conocido en la ciudad del Betis y más allá de las fronteras peninsulares a través de los religiosos y cronistas que difundieron y publicaron la noticia en distintos medios. Propaganda que no solo daba fama y ayudaba al proceso de Rosa de Santa María, en el momento en el que estaban solicitando su canonización, sino que también tenía un efecto favorable y positivo sobre el propio recinto conventual al posicionarse en un lugar destacado dentro del Puerto de Indias.

Desde los orígenes el convento de Madre de Dios disfrutaba de culto y estima por los miembros de la realeza e influyentes religiosos[7]. Con el paso del tiempo, el éxito y el posicionamiento del convento dentro de la ciudad de Sevilla era indiscutible, hecho que animaba al ingreso de jóvenes que quisiesen consagrar su amor y vida a Cristo. Al respecto, Diego Ortiz de Zúñiga refiere a las religiosas que profesaron sus votos y al suceso ocurrido a sor Sebastiana de Neve: «*y ha tenido Religiosas de admirable vida, y exemplo, de que hazen particular memoria las Cronicas de su sagrado Habito. El año de 1669 lo favoreció la gloriosísima Santa Rosa, dando milagrosa salud de una mortal apoplejía, á Sor Sebastiana de Neve y Chaves, Religiosa de él, de que corre relación impresa*»[8].

Poco tiempo después del acto milagroso de la santa a sor Sebastiana de Neve se publicó el prodigio en Sevilla y Barcelona (fig. 1) con la información de lo acontecido en Madre de Dios. En la obra impresa se detalla el momento en el que la monja daba sus últimos suspiros mientras las religiosas: «*Echaron sobre el cuerpo, que parecía ya difunto, vn quadro de la Beata Rosa, y al punto bolbiò en su sentido, pidiendo por señas de comer, por haber quedado sin habla*»[9].

[4] Hampe, Teodoro. *Estudio del proceso de canonización de Santa Rosa*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1998.

[5] Antonio de León Pinelo expuso el valor de las imágenes de Rosa de Santa María en la obra que escribió sobre el arzobispo Toribio de Mogrovejo: «*Sor Rosa de Santa Maria, Religiosa profesa de la Tercera Orden de Santo Domingo, Virgen purisima, esplendor de su patria Lima, admirable en penitencia, oración, extasis, y en soberanas ilustraciones obrando el cielo por ella grandes prodigios en vida, y en muerte: murió coronada de virtudes, opulenta con meritos. Hallame à su funeral, donde vital concurso, y aclamacion, qual suele ser el que suele acompañar los cuerpos de los Santos*», citado en: Hansen, Leonard y de Parra, Jacinto. *La bienaventurada Rosa …*, op. cit, pág. 371. León de Pinelo era miembro de una de las familias más importantes de la época. Su vida trascurrió en Madrid y Sevilla, siendo probable que difundiese los poderes y las virtudes de la joven limeña en tierras andaluzas.

[6] El investigador Francisco Montes González refiere a las celebraciones desarrolladas en el convento dominico, véase Montes González, Francisco. «Cultos y devociones americanas en la religiosidad andaluza de los siglos XVII y XVIII». En: *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*, *vol. IV. Ciencia, religiosidad y filosofía (2007).* Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2009, pág. 262.

[7] Diego Ortiz de Zúñiga destaca la posición del convento y de sus protectores: «*El Convento de Madre de Dios, de la Orden de Santo Domingo y sujeto á ella, dixe su fundación y su traslacion en los años de 1476 y otros siguientes. Fuele muy devota, y mostrólo en mercedes la Católica Reyna Doña Isabel, que le dio la casa en que permanece, y renta de pan, y agua de los Caños de Carmona: amplió su edificio el Arzobispo D. Fray Diego de Deza, Dominico, con que oy compite á los mayores de Sevilla, y su Iglesia tiene ilustres capillas y entierros, gobiernalo su Religion*», véase: Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Madrid: Imprenta Real, 1677, pág. 736.

[8] Ibídem.

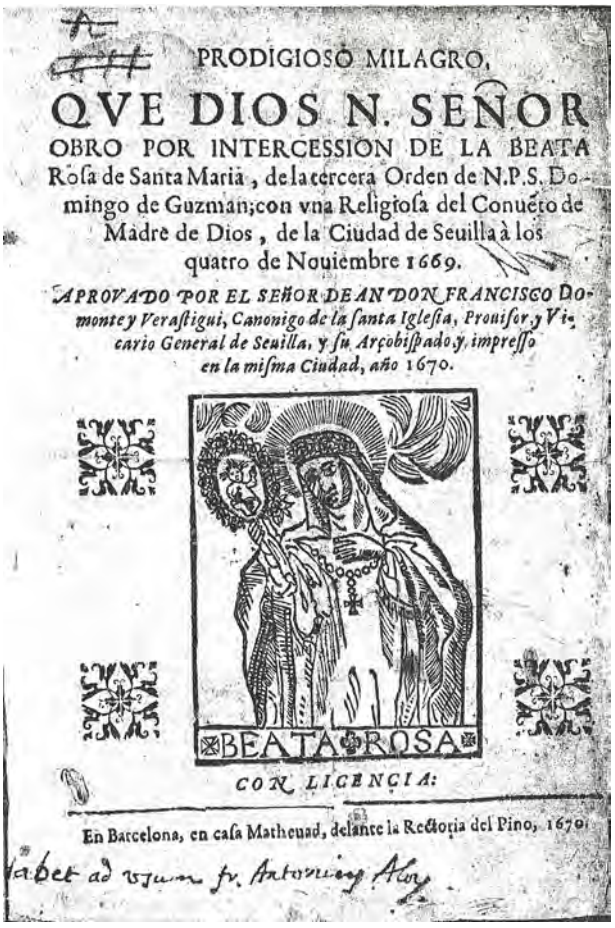
[9] *Prodigioso milagro de Dios N. Señor obro por intercession de la Beata Rosa de Santa María, de la tercera Orden de N.P.S Domingo*

Asimismo, el fraile Juan Meléndez relata también el mismo episodio: «*Vna de ellas truxo vn Quadro de la Santa Rosa, y con Fè viua lo echò sobre el cuerpo moribundo; pidiendo a la Santa la salud de la enferma, ya mortal. Apenas tocò la pintura la cama, quando boluiò, como un parasismo, y pidió por señas le dicen de comer*»[10]. Tras nuevas recaídas y sin conocer los testigos si la intermediación divina se había realizado por medio de Santa Rosa u otro santo, la monja sevillana pidió el jarro en el que la santa americana había bebido, el cual se tenía por reliquia en la ciudad puesto que el veinticuatro Alberto Corbert también había experimentado los favores de Rosa *Limensis*. En la relación publicada se describe el momento vivido por sor Sebastiana:

> «Dioronsele, y aplicandosele ella misma à la garganta, se quedó recogida por espacio de media hora y viendola tan sosegada, vna Religiosa, creyendo que estaua muerta, llegó a mirarla y ella, y todas las que assistian vieron tenia el rostro caìdo, y la boca dentro del xarro, y les pareció hablaua; y juzgando aquella nouedad era para espirar, le diò vozes dicha Religiosa, diciendo: Sancta, sancta rosa, ora pro me. Repitiò lo mismo la enferma clara, y distintamente, à que le persuadieron pidiesse a la Santa le alcançasse de Dios salud, si le conuenia, y si no, conformidad para morir, si era essa su voluntad. Entonces alçò la cabeça la enferma, y leuantando el braço, y con la voz muy alta, riendose dixo: Que no me he de morir porque me lo ha dicho Santa Rosa, que ha estado aquí, y me ha puesto la mano en la garganta»[11].

La experiencia milagrosa tuvo tal repercusión e impacto en el convento que se reunieron en la celda más de ciento y cincuenta personas, encontrándose en la misma los testigos y los médicos que debían de certificar el suceso. El doctor Diego Felipe Valverde y Orozco, con una larga trayectoria y respetado por la sociedad sevillana, dictaminó:

> «Que este es milagro portentoso, porque tiene los requisitos de la salud que por milagro se adquieren; que los principales son, un efecto que sobrepuja à la naturaleza; y lo segundo, ser instantaneamente, y subito; y lo tercero, ser perfectamente adquirido, porque naturaleza no puede con su fuerça vencer una enfermedad mortal; pero aqui, que súbitamente adquiriò la salud perfecta, concurren todas las condiciones de milagro»[12].


PRODIGIOSO MILAGRO,
QVE DIOS N. SEÑOR
OBRO POR INTERCESSION DE LA BEATA
Rosa de Santa Maria, de la tercera Orden de N.P.S. Domingo de Guzman; con vna Religiosa del Conuento de Madre de Dios, de la Ciudad de Seuilla à los quatro de Nouiembre 1669.
APROVADO POR EL SEÑOR DEAN DON FRANCISCO Domontey Verastigui, Canonigo de la santa Iglesia, Prouisor, y Vicario General de Seuilla, y su Arçobispado, y impresso en la misma Ciudad, año 1670.
BEATA ROSA
CON LICENCIA:
En Barcelona, en casa Mathevad, delante la Rectoria del Pino, 1670.

1.—Prodigioso milagro de Santa Rosa de Lima a sor Sebastiana de Neve, obra publicada en Barcelona en 1670.

Como planteamos con anterioridad, el fraile Juan Meléndez también hico eco de la noticia transcurrida en el convento de Madre de Dios. En Roma publicó la obra *Tesoros Verdaderos de las Indias*, en la cual dedica un extenso capítulo a los milagros de Santa Rosa obrados en Sevilla y Lima en 1669, con la particularidad de dedicar gran parte del relato a la intermediación originada en el Puerto de Indias. Este religioso informa detalladamente del prodigio, en episodios tan significativos como el momento en el que la propia sor Sebastiana dijo: «*Yo no he de morir, porque me lo ha dicho Santa Rosa, que ha estado aquí conmigo, y me ha puesto la mano en la garganta*»[13]. Asimismo, plantea el éxito alcanza-

de Guzman; con vna Religiosa del Conuento de Madre de Dios, de la Ciudad de Seuilla à los quatro de Nouiembre 1669. Barcelona: en casa Mathevad, 1670, sp.

[10] MELÉNDEZ, Juan. *Tesoros verdaderos de las Yndias en la Historia de la gran Provincia de San Jvan Bavtista del Perv*. Tomo II. Roma: Imprenta de Nicolás Ángel Tinaffio, 1681, pág. 474.

[11] *Prodigioso milagro…* Op. cit., sp.

[12] Ibídem, sp.

[13] MELÉNDEZ, Juan. *Tesoros verdaderos de las Yndias…* Op. cit., pág. 475.

do: «*Diuulgòse luego, por toda la Ciudad de Seuilla, aplaudiendo a la Virgen Santa Rosa, con singulares muestras de alegria, y consuelo*»[14].

Pasado el tiempo este suceso fue recogido nuevamente por el investigador William Stirlin Maxwel en su obra sobre Murillo, publicada en 1848, donde difundía la noticia señalada de Diego Ortiz y Zúñiga[15].

Este milagro hace replantearnos la incidencia que tuvo la santa limeña en la Península, más allá de la devoción que le profesaron los indianos que vivieron en la metrópoli como es el caso del fraile Miguel de Aguirre en el convento de los agustinos recoletos en Madrid, puesto que se demuestra como personas que no eran naturales de América o bien que nunca habían viajado al nuevo continente podían verse favorecidas directamente por el poder taumatúrgico de sus imágenes. No obstante, este prodigio milagroso no fue un caso aislado sino que sabemos de otros ocurridos en esos mismos años en la capital hispalense. En un informe dirigido al arzobispo de Sevilla, en torno a 1668, se plantea las virtudes e intermediaciones divinas de Santa Rosa de Lima hacia los sevillanos, haciendo alusión a la importancia de registrar todos los testimonios para ayudar al proceso de canonización vigente en aquel momento[16]. De esta forma se dejaba constancia de la jerarquía y devoción que se tenía hacia la santa por parte de los fieles originarios de Sevilla, si bien no fueron los únicos procesos conocidos en otras urbes españolas[17].

El investigador Ramón Mujica Pinilla refirió al culto vivido a escala mundial, tomando el relato del dominico fray Juan Meléndez:

> «No he pasado por parte de España y de Italia donde no haya oído prodigiosas maravillas hechas por intercesión. No hay Ciudad, no hay lugar, no hay Iglesia en que no tenga su capilla y altar; apenas nace una niña a quien no pongan el nombre de Rosa. No se oye otra cosa en todo el Orbe católico sino sus alabanzas, no se encuentra sino su devoción en todo género de personas»[18].

3. Más allá de la muerte

> «[Sebastiana de Neve] ¡Qué hermosa sombra el abra hecho a su muerte en la presencia de Dios a nuestra difunta, treinta y tres años de edad, gastados todos en buenas obras, aviéndose criado en este religioso convento desde los catorze meses después de su nacimiento, poco más o menos: aviéndole observado desde aquesta edad tan tierna algunas señales, pronósticos de lo que avía de ser cuando avía de ser más crecida!»[19].

Con el paso del tiempo la devoción seguía inserta y latente en la ciudad sevillana. Además de las obras artísticas realizadas durante el siglo XVII con motivo de las fiestas de beatificación y canonización, sabemos de la continuidad de su culto como se comprueba en la oración fúnebre dedicada a sor Sebastiana de Neve, vinculando una vez más su vida con la «madre de las rosas».

Nueve años después del milagro ocurrido en el convento de Madre de Dios murió sor Sebastiana de Neve, fallecimiento que dio lugar a una importante misa en el centro religioso en el que profesó sus votos. El fraile Sebastián de Betancur y Abreu predicó la oración fúnebre de la monja dominica, impresa en el mismo año del fallecimiento[20]. En

[14] Ibídem, pág. 476.

[15] Stirlin Maxwel, William. *Annals of the Artists of Spain*. Vol. II. London: John Ollivier 59, Pall Mal, 1848, pág. 890.

[16] Archivo de la Real Academia de la Historia, Madrid. Leg. 09-03736. *Copia del papel que se dio a su Exma en la causa de la canonización de la Beata Rosa.* Al respecto, véase el estudio: Fernández Valle, María de los Ángeles. «El poder de las imágenes: Santa Rosa de Lima en la capital hispalense». En: Fernández Valle, María de los Ángeles, Ollero Lobato, Francisco, Rey Ashfield, William (eds). *Arte y Patrimonio en España y América*. Montevideo: Universidad de la República, 2014, págs. 119-139.

[17] El fraile Jacinto de Parra describió los milagros desarrollados por intermediación de las imágenes de Santa Rosa de Lima, como los obrados en la ciudad castellana de Toro: «*De todo esto he experimentado admirables efectos en esta Ciudad de Toro, donde he repartido algunas Imágenes de la Virgen Rosa, à quien piadosamente se pueden atribuir estas marauillas*». Hansen, Leonard y de Parra, Jacinto. *La bienaventurada Rosa*… Op. cit., pág. 379.

[18] Meléndez, Juan. *Tesoros verdaderos de las Yndias*… Op. cit, citado por Ramón Mujica Pinilla en *Rosa limensis*… Op. cit., pág. 67.

[19] Núñez Beltrán, Miguel Ángel. *La oratoria sagrada de la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Fundación Focus-Abengoa, 2000, pág. 382.

[20] El Padre Juan de Cardenas, miembro de la Compañía de Jesús, aprobó la Oración Fúnebre que se llevó a la imprenta, a petición de algunas de las figuras más influyentes de la época, el Doctor Don Gregorio Bastan y Arostegui, Racionero de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, Provisor y Vicario General de este Arzobispado, y Don Ambrosio Ignacio Espínola y Guzmán, Arzobispo de Sevilla; ambos dieron la licencia para que se imprimiese dicho sermón. Betancur y Abreo, Fray Sebastian. *Oracion fvnebre en las honras de la Señora Sor Sebastiaba de Neve, religiosa del convento de Madre de Dios de Seuilla*. Sevilla: por Juan Cabezas, 1678.

esta obra plantea el interés del canónigo Neve por honrar la vida de su sobrina sor Sebastiana: «*Fue V. md. Servido de mandarme, con la eficacia que suele, quando quiere manifestar el dominio que tiene en los corazones, que escriviesse el Sermon, que prediqué en las Honras de su dichosa sobrina Soror Sebastiana de Neve, porqie lo querian leer algunas personas, que tenían noticia de tan pasmosa vida*»[21].

Indudablemente la oración fúnebre fue un encargo de Justino de Neve, siendo posible que el religioso también incidiese en la publicación del prodigio en 1670, si nos atenemos al poco tiempo que había transcurrido del milagro a su difusión. Habían transcurrido nueve años desde la intermediación de Santa Rosa a sor Sebastiana y todavía seguía vivo el relato y la experiencia divina en la sociedad sevillana. El propio Justino de Neve y un grupo importante de personas vinculadas a la alta jerarquía sevillana estuvieron presenten en la significativa ceremonia. En la censura del dominico Marcos de Aguilar queda reflejada la magnitud del acontecimiento:

> «acompañé á todo el auditorio que se halló presente; porque no caben en ponderacion los aplausos, y demonstraciones, que (aviendolo oído) hizieron todos; y siendo los oyentes la mayor parte de la Nobleza de esta Ciudad; assi de Eclesiasticos, como de Seculares de sus dos Ilustrissimos Cabildos, á que se llegó gran numero de Religiosos doctos, con cuya aprobación quedaua el Sermon bastantemente calificado»[22].

Este fraile del convento de San Pablo también recordaba la estrecha vinculación entre sor Sebastiana y la Patrona del Virreinato del Perú:

> «Lo mismo juzgo de esta Santa Comunidad de Madre de Dios de Sevilla, que por tiempo de treinta y tres años gozó de la compañía de este Angel; mayormente quando estando ya casi á la muerte, nos la volvió Dios por tiempo de nueve años á esta vida (que tantos han pasado desde que su Madre Santa Rosa hizo aquel célebre milagro de mejorarla de repente»[23].

De tal modo, el sermón reflejó una y otra vez las virtudes de la religiosa sevillana y su lazo con la criolla limeña, refiriéndose a esta como ejemplo a seguir e imitar por los ciudadanos. En este sentido, el reverendo Juan de Cardenas, miembro de la Compañía de Jesús de Sevilla[24], destacó las virtudes y relevancia de sor Sebastiana y su importante papel dentro de la orden:

> «juzgo que sera de grande gloria de Dios, y utilidad de los Fieles, que se publiquen las admirables virtudes, y obras marauillosas que obró Dios en esta Venerable sierva suya; y á todos les servirá de espuelas para la imitacion de sus heroicas virtudes: pero singularmente para las Religiosas del Sagrado Convento de Madre de Dios, será este Sermon de gran estimulo, para tomar házia la altura de la perfecció, el vuelo tan alto, como fue el que tomó esta a ma dichosissima»[25].

Este suceso otorgó al convento una indiscutible aura divina, siendo probable que fomentase e incidiese en el acceso de jóvenes religiosas. Paralelamente, los ciudadanos no estarían ajenos a esta experiencia, como expuso Diego de Ortiz de Zúñiga[26], y de ahí las palabras tan elocuentes de Fray Marcos de Aguilar: «*les servirá de espuelas para la imitacion de sus heroicas virtudes: pero singularmente para las Religiosas del Sagrado Convento de Madre de Dios*»[27], alentando a las religiosas a imitar la vida gloriosa de Rosa *Limensis*.

4. Imágenes en el Puerto de Indias

Junto a las obras y noticias publicadas —respecto a la intermediación milagrosa vivida en Madre de Dios— se complementa la historia de la sobrina de Neve y su relación milagrosa con Santa Rosa con una imagen que efigia a ambas protagonistas. En el Hospital de Pozo Santo de Sevilla se localiza una pintura (fig. 2)[28] en la que aparecen la monja y Santa Rosa reflejando el momento de la intermediación divina, imagen dada a conocer por el investigador Francisco Montes González[29]. En la misma se encuentra una inscripción que presenta el suceso:

---

[21] Ibídem, pág. A2.

[22] Ibíd., sp.

[23] Ibíd., pág. B.

[24] La aprobación estuvo a cargo del reverendo Juan de Cardenas, miembro de la Compañía de Jesús; y la censura de la oración fúnebre se realizó por fray Marcos de Aguilar, religioso del Real Convento de San Pablo de Sevilla, quien también estuvo presente en la misa desarrollada en el Convento de Madre de Dios de Sevilla.

[25] Betancur y Abreo, Fray Sebastian. *Oracion fvnebre…* Op. cit., sp.

[26] Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos…* Op. cit., pág. 736.

[27] Betancur y Abreo, Fray Sebastian. *Oracion fvnebre…* Op. cit., sp.

[28] Agradezco el permiso facilitado por Carlos Coloma Ruiz, Vicario Episcopal para la Vida Consagrada, y a la Hermana Sacramento del Hospital de Pozo Santo de Sevilla, por permitirme fotografiar la imagen.

[29] Montes González, Francisco. «Rosa en su Celestial Paraíso. Una fiesta limeña en la Granada Barroca». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 41 (2010), pág. 152.

2.—Anónimo. Santa Rosa de Lima y sor Sebastiana de Neve. Óleo sobre lienzo, ha. 1669. Hospital de Pozo Santo. Sevilla.

«Año 1669. A 3 de noviembre dio salud milagrosamente la Bienaventurada S. Rosa a Sor Sebastiana de Nebe y chales Religiosa del Convento de M. de Dios de Sebilla aviendo estado 19 dias con una apoplegia y con la mortaja i cantando ia el credo i dejándola los medicos por ia sin remedio instantáneamente resituio la vida Santa Rosa apareciéndosele y poniéndole la mano en la garganta i mandándole comer siempre pescado»[30].

Nos encontramos en los años de beatificación y canonización de Rosa de Santa María, periodo en el que la ciudad se preparó para festejar estos nombramientos tan deseados. No obstante, el fraile Jacinto de Parra refiere a la importancia que tuvo Andalucía:

«Ya habia conseguido la Beata Rosa de Santa María las supremas felicidades. Roma la aclamó Santa […] Respondio España con festivos ecos, por ser origen de la nueva Esposa, y ofrecio lauros a su diadema. Prorrumpio la Andalucia en demostraciones, y casi nunca vistos excesos de gozo; florecieron sus carmenes, sacó el Betis vistosas joyas de oro de los senos de sus arenas»[31].

Estas festividades repercutieron positivamente en la demanda de numerosas imágenes a los artistas más consagrados de la ciudad. Sin duda, Murillo debió de tener un papel muy relevante en aquellos años, tanto en las fiestas que consagraron los procesos conseguidos en Roma en los años de 1668 y 1671, como también en la experiencia vivida en el convento de Madre de Dios e incluso en otros milagros obrados en el Puerto de Indias[32]. El insigne Murillo creó varias imágenes de Santa Rosa de Lima, en la actualidad dos se localizan en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (fig. 3) y una tercera imagen en una colección particular (fig. 4), esta última dada a conocer por el investigador Enrique Valdivieso González[33]. Es posible que alguna de las imágenes estuviese vinculada al convento dominico y al suceso milagroso de la monja Sebastiana de Neve, si tenemos en cuenta la amistad del artista con Justino de Neve[34]. El investigador Diego Angulo Iñiguez vinculó uno de los lienzos de Murillo[35] con un posible regalo del artista a su propia hija sor Francisca María de Santa Rosa, quien profesaba sus votos en el convento de Madre de Dios[36]. En esos mismos años e incluso con anterioridad al acceso de sor Francisca al convento, hacia 1671, ya había ocur-

[30] Ibídem, pág. 151.

[31] Parra, Jacinto de. *Rosa lavreada entre los Santos. Epitalamios sacros de la Corte, aclamaciones de España, aplavsos de Roma, congratvlaciones festivas del clero, y religiones, al feliz desposorio que celebro en la gloria con Christo la Beata Virgen Rosa de Santa Maria, de la Tercera Orden de Predicadores, Patrona del Perú.* Madrid: por Domingo García Morrás, impresor del Estado Eclesiastico de la Corona de Castilla y León, 1670, pág. 479.

[32] Fernández Valle, María de los Ángeles. «El poder de las imágenes… Op. cit., págs. 135-139.

[33] Valdivieso González, Enrique. *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso, 2010 pág. 199, 476 (cat., nº 304).

[34] En cuanto a la relación entre el artista y el canónigo de la catedral de Sevilla se presentó una exposición en el Museo Nacional del Prado, en el Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla y en la Dulwich Picture Gallery de Londres. Véase el catálogo: *Murillo & Justino de Neve. El arte de la amistad*. Madrid: Museo Nacional del Prado: Fundación Focus-Abengoa: Dulwich Picture Gallery, 2012.

[35] En la actualidad se localiza en el Museo Lázaro Galdiano (Inv. 5310).

[36] Angulo Íñiguez, Diego. *Murillo. Su vida, su arte, su o*bra. Tomo I. Madrid: Espasa Calpe, 1981, pág.434; *Murillo. Catálogo crítico*. Tomo II. Madrid: Espasa Calpe, 1981, pág. 291 (nº370). Pintura de Santa Rosa con el Niño conservada en el Museo Lázaro Galdiano (Inv. 5310).

3.—Bartolomé Esteban Murillo. Santa Rosa de Lima con el Niño. Óleo sobre lienzo, ha. 1668-1671. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

4.—Bartolomé Esteban Murillo. Santa Rosa de Lima con el Niño. Óleo sobre lienzo, ha. 1668-1671. Colección privada.

rido el milagro por lo que es posible que solicitasen al afamado pintor una imagen de la santa americana. Lo que no hay duda es que tanto la hija del artista como la sobrina del canónigo de la catedral de Sevilla veneraron y oraron ante múltiples imágenes de Santa Rosa de Lima en el espacio conventual.

Además de las obras creadas en aquellos mismos años por Murillo se sumaron a la causa otros artistas, como definieron los investigadores Jorge Bernales Ballesteros[37] y Rubén Vargas Ugarte[38]. Juan de Valdés Leal, Cornelio Schult y Pedro Roldán hicieron nuevos retratos divinos de Santa Rosa de Lima en torno a los años setenta del siglo XVII. Valdés Leal siguió el modelo realizado por Murillo con algunas variantes —cuya pintura se localiza en la actualidad en una colección privada en Barcelona— mientras que Schult y Pedro Roldán crearon sus propias imágenes. Estos artistas dignificaron y ayudaron a la difusión, culto y presencia del culto de Santa Rosa de Lima en la Sevilla de aquella época.

En la actualidad se conservan en el convento Madre de Dios varias imágenes de Santa Rosa de Lima; dos copias de la emblemática pintura de Murillo conservada en el Museo Lázaro Galdiano[39], po-

[37] Bernales Ballesteros, Jorge. «Iconografía de Santa Rosa de Lima». *Homenaje al profesor Hernández Díaz*. Tomo I. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982, págs. 283-324; *Santa Rosa de Lima en el arte europeo. Discurso del Dr. Jorge Bernales Ballesteros leído en el acto de recepción el 27 de mayo de 1986, y discurso de contestación del Dr. José Hernández Díaz.* Sevilla: Real Maestranza de Caballería, 1988.

[38] Vargas Ugarte, Rubén. *Santa Rosa en el arte*. Lima: talleres gráficos de San Martín, 1967.

[39] Pintura en la que aparece Santa Rosa arrodillada con el Niño, Museo Lázaro Galdiano (Inv. 5310). Esta obra sirvió de modelo en la propia época si nos atenemos al número de copias que se conservan, llegando incluso a realizarse fuera de las fronteras peninsulares como se comprueba con la imagen conservaba en el Denver Art Museum, realizada por el pintor mexicano Juan Rodríguez Juárez. Al respecto, el investigador Fernando Quiles García dio a conocer documentación que informaba del envío a Nueva Es-

siblemente del propio taller del artista; otro lienzo con la imagen de Santa Rosa junto a Santo Domingo de Guzmán y a la Virgen del Rosario; una cuarta pintura donde se observa a Santa Rosa coronada por rosas y portando también flores en sus manos; otro lienzo donde aparece con un ramo de rosas con el Niño (fig. 5)[40] y una última pintura en la que se encuentra nuevamente coronada por rosas. A estas pinturas se suma la escultura realizada por Francisco de Barahona, ubicada en la calle superior izquierda del retablo mayor de la iglesia dominica.

Las obras artísticas fueron los vehículos mediadores en la asimilación y adopción de la santa americana e incluso en su propia apropiación. Además de las obras citadas en el convento de Madre de Dios se localizan otras imágenes en Sevilla, destacando la serie de ocho pinturas del Hospital de la Caridad[41], junto a otros lienzos localizados en los conventos de los Capuchinos, Santa Paula, Santa María del Socorro, Santa María de Jesús, además de la Catedral de Sevilla y el Palacio Arzobispal[42]. Asimismo, en la iglesia de la Magdalena se localiza la escultura de Roldán y en la iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla encontramos una talla de Santa Rosa de Lima, realizada por Francisco Antonio Gijón, junto a Santa Catalina de Siena y San José, por debajo de la imagen labrada de la Giralda. Parecería que las santas llegarían a formar una unidad en un escenario en el que los fieles se arrodillarían para solicitar su ayuda y protección a ambos lados del Atlántico.

Las obras publicadas sobre la vida de Santa Rosa de Lima nos ayudan a entender y comprender la información que circulaba en aquellos años, además de demostrarnos el valor de las imágenes y el poder taumatúrgico y sensitivo que tuvieron sobre los fieles. Es significativo el capítulo del fraile Andrés Ferrer de Valdecebro titulado: «Milagros que han hecho los retratos y estampas de la Virgen Rosa en todo linaje de enfermedades»[43], además de las referencias de otros autores como Leonard Hansen, Jacinto de Parra[44] o Antonio González de Acuña[45], entre otros, donde informan del poder taumatúrgico de las imágenes. Como planteó el investigador Ramón Mujica Pinilla: «*casi todos los milagros de Rosa se relacionaban de una manera u otra con su culto a las imágenes*»[46].

5.—Anónimo. Santa Rosa de Lima con el Niño. Óleo sobre lienzo, ha. 1668. Convento Madre de Dios. Sevilla.

paña de una imagen de Santa Rosa de Lima realizada por Murillo, véase QUILES GARCÍA, Fernando. «Santa Rosa de Lima en el Museo Lázaro Galdiano». *Goya* (Madrid), 304 (2005), págs. 41-43.

[40] Agradezco la amabilidad y atención de sor Adela, Priora del Convento de Madre de Dios de Sevilla.

[41] Las pinturas se han atribuido a Francisco Meneses Osorio, véase: SERRA GIRÁLDEZ, Sofía. *Francisco Meneses Osorio, discípulo de Murillo*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1990, págs. 79-81. Por el contrario, los investigadores Juan Miguel Serrera y Enrique Valdivieso consideran que no son obras de dicho autor, véase: *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla: 1980, pág. 44.

[42] Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH). Inventarios y catálogos de conocimiento de los bienes. Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica. Investigador principal: Alfredo J. Morales Martínez. Agradezco la información facilitada por Salud Soro Cañas.

[43] FERRER DE VALDECEBRO, Andrés. *Historia de la Vida de la Beata María Rosa de Santa María*. Madrid: por María Rey, viuda de Diego Díaz de la Carrera, [1668-1669].

[44] HANSEN, Leonard y DE PARRA, Jacinto. *La bienaventurada Rosa…* Op. cit.

[45] GONZÁLEZ DE ACUÑA, Antonio. *Rosa mística, vida y mverte de Santa Rosa de S. María Virgen de la Tercera Orden de S. Domingo; natural de las Ciudad de los Reyes Metropoli del Reyno del Peru en las Indias Occidentales.* Roma: por Nicolás Ángel Tinas, 1671.

[46] MUJICA PINILLA, Ramón. *Rosa limensis…* Op. cit., pág. 229.

Volver al sumario

Un legado artístico de la imagen de poder. Aproximación a la galería de retratos de los virreyes de Nueva España

Sarai Herrera Pérez
Universidad de Jaén. España

1. Funciones y repercusiones de la imagen de poder: prestigio y distinción social

Debemos iniciar nuestro discurso partiendo de una premisa fundamental con referencia a la función desempeñada por la Galería de Retratos de los Virreyes de Nueva España. De este modo, la motivación de este conjunto pictórico no era otra que la de conservar y perpetuar la imagen de aquellos que habían desempeñado el cargo. Contaba, por tanto, con un carácter ejemplarizante, estableciendo como modelo a los virreyes anteriores, pero sobre todo contaban con una función conmemorativa: testimoniar la labor acometida por el retratado y establecer una continuidad respecto al que ocupa el cargo en la actualidad. Debido a este carácter testimonial, en ellos no apreciamos la presencia de importantes alardes simbólicos, sino que establece una iconografía e imagen del poder que es tomada directamente de la corte española en los siglos XVI y XVII y de una forma directa, del modelo introducido por Tiziano.

De este modo, si nos centramos en la serie de retratos de virreyes de Nueva España, debemos insistir que su función no era otra que la de perpetuar la imagen social de todos aquellos que habían desempeñado el cargo. Por tanto, si a través del arte efímero que se desplegaba en los ceremoniales de toma de posesión se emulaba la figura de los virreyes a las representaciones de las deidades de la Antigüedad Clásica, por medio de estas galerías de retratos se materializaba la historia de poder que emana de la monarquía. Se desarrolla, de esta manera, la reconstrucción de una historia visual en la que participan todos aquellos que ostentaron el cargo. Por todo ello, esta serie retratística cuenta con una férrea función social y política. Esta tipología de retratos han sido usados habitualmente para ilustrar biografías, o por otra parte, como ejemplo de la evolución o trayectoria cronológica con referencia a la sucesión de gobernantes en el virreinato mexicano, desde la Conquista hasta la Independencia. Este mismo contexto, en idénticas funciones y atribuciones, se encuentran presentes en el conjunto de retratos de los virreyes del Perú y en aquel otro que se desarrolló para albergar las representaciones de los virreyes de Río de la Plata.

Por todo ello, el objetivo esencial de nuestra comunicación no es otro que el de ofrecer una visión y revisión completa y precisa sobre el conjunto de la galería de retratos de virreyes novohispanos, centrándonos en el ámbito estético, pero sobre todo en su uso y funcionalidad en el ámbito de la iconografía del poder, que cuenta como principal referente al modelo que es desarrollado desde España.

En efecto, debemos considerar que uno de los aspectos más fundamentales en los que tenemos que fijar nuestro interés, en cuanto a la cultura nobiliaria de poder, no es otro que el de los retratos. De este modo, las composiciones retratísticas no sólo constituyen un interesante testimonio de la Historia, sino que además suponen una interesante emulación de la clase nobiliaria en referencia a los usos y prácticas propios de la Corte. No debemos olvidar cómo el Palacio suele albergar una sala destinada a la Galería o Gabinete de Retratos, a través de la cual se esta-

blece, desde un punto de vista espacial, la continuidad de una dinastía. Este gusto por los Gabinetes de Retratos será transmitido al estamento nobiliario, interés que, en ocasiones, incidirá en el propio desarrollo de la arquitectura privada de la nobleza, al albergar el conocido como Salón de Linajes. Junto a las funciones ya apuntadas, debemos tener en cuenta que estos retratos también constituyen tanto un testimonio de honorabilidad y un deseo de reafirmar su pertenencia a una colectividad concreta, a un grupo de poder político determinado. Y de otro, que a través del retrato, como también ocurre en referencia al patronazgo sobre fundaciones eclesiásticas, se concreta, difunde y eterniza una imagen social de distinción y prestigio.

Por todo ello, debemos referir que será la alta sociedad americana la que, fundamentalmente, acaparará el género retratístico. Hablamos de una sociedad que monopoliza el poder económico, político y social. Una sociedad de raza blanca en la que, de un lado, nos encontramos a la clase nobiliaria y de otro al clero y funcionariado. Desde luego que nuestro interés fundamental reside en la nobleza, cuyo origen español es el que marca el gusto y la tendencia hacia el retrato[1].

El virrey es, sin lugar a dudas, el «alter ego» del monarca, su representación en territorio americano, y al que emula en la iconografía de poder como se pone de manifiesto en el desarrollo de una corte, de un palacio y de una imagen que quedará inmortalizada a través del retrato. En este sentido, no debemos obviar como ser retratado era entendido como «Costumbre fue de los virreyes, gobernadores y hasta de los presidentes de las Audiencias que gobernaron América durante la dominación española, como de los arzobispos y obispos que dirigieron las diócesis, dejar en el asiento de su gobierno su imagen»[2]. Esta práctica, adquirida en la corte española, dará lugar al diseño y difusión de retratos oficiales, en grabados y en composiciones pictóricas en las que se representa, por ejemplo, a los virreyes en la entrada triunfal al territorio americano o en la ceremonia de toma de posesión de su cargo. De este modo, entre las diversidad tipológica de los retratos, nos encontramos con las galerías, que suponen la constatación oficial del desempeño del cargo. Debemos entender que, como norma general, estas composiciones se encuentran localizadas en una sala presidida por el retrato del monarca del momento, en torno al cual, se hallaban las representaciones correspondientes a los virreyes.

2. Las galerías de retratos de los virreyes de Nueva España

Por otra parte, debemos tener en cuenta la presencia de dos galerías de retratos diferenciadas. De un lado la que se encuentra en el antiguo ayuntamiento de México y de otro, aquella otra que se custodia en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. Con referencia a la serie del Museo Nacional de Historia se tiene como principal referencia aquella que data del año 1830, momento en el que se realiza el inventario de los objetos que se hallaban en el actual Palacio Nacional. En esta cita se alude a un número total de 74 retratos de virreyes que a través de la publicación de un decreto pasarían a formar parte de la colección del Museo Nacional. Mientras, si atendemos a la galería retratística custodiada en el Ayuntamiento, debemos valorar que una de las primeras alusiones se emplazan en las Actas de Cabildo datadas el 11 de junio de 1692[3]. Por su parte, en el año 1862, don Ignacio Isidro Izca solicita que la colección pictórica del Ayuntamiento pasara al Museo Nacional de Historia. De otro lado, el regidor Mariano Rivapalacios hará la correspondiente petición al Museo para que se restituya la colección al Ayuntamiento al existir dos series. La colección llega incompleta ya que sólo figuran un número de 55 retratos, por lo que los que faltan son encargados a artífices como Ignacio Velasco.

Si nos centramos en la serie del Departamento del Distrito Federal, debemos tener en cuenta que, con motivo del primer centenario de la Independencia, el ayuntamiento acordó publicar la colec-

[1] Rodríguez Moya, María Inmaculada. «El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVII». Tiempos de América (Castellón), 8, (2001), pág. 80.

[2] Lavalle, José Antonio. *Galería de retratos de los Gobernadores y Virreyes del Perú (1532-1824).* Barcelona: Casa Editorial Manca, 1909, pág. 84. Para la comprensión de los retratos de los virreyes de Nueva España también resulta esencial la consulta de Rodríguez Moya, María Inmaculada. *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España.* Castellón: Universidad Jaume I, 2003.

[3] AHCM, Actas de Cabildo, vol. 32-A, 11 de julio de 1962.

ción de los retratos que poseía. Esta tarea le será encomendada, en el año 1921, a Eusebio Gómez de la Puente, y será recogida en la obra «Iconografía de gobernantes de Nueva España tomada de la colección que se conserva en el Salón de los Cabildos del Palacio Municipal de la ciudad de México», en la analizan y se extraen conclusiones correspondientes al periodo virreinal y en la que se localizan tanto los grabados de Ezequiel Álvarez Toledo y Francisco Patiño.

Este ciclo pictórico muestra diferencias respecto a aquel que se ubica en el Museo Nacional de Historia, sobre todo en referencia a los retratos que se emplazan cronológicamente en los siglos 16 y 17, dado que muestran una menor calidad, evidente en la presencia de una mayor dureza y una menor naturalidad en los rostros. Asimismo, apreciamos ciertas discordancias, ya que en algunas de estas composiciones los retratados aparecen más jóvenes que los del Museo Nacional de Historia, como es el caso de los virreyes Pedro Moya de Contreras y Álvaro Manrique de Zúñiga.

Si atendemos a la valoración estética de los retratos, encontramos que, a lo largo del tiempo, sus características poco variarán, a excepción de las cuestiones relativas a la actitud y a la moda. Por lo general, se sigue el modelo establecido por la corte española en los siglos XVI y XVII, es decir, el modelo introducido por Tiziano. De este modo, suelen ser representados de medio cuerpo, sobre un fondo neutro, y con el rostro en medio perfil. Aparecen ataviados de manera austera, con traje negro conformado por jubón, ropilla, calzón y ferruelo que, a veces, es únicamente animado por la ornamentación que supone la presencia de una cruz de una orden de caballería, como es el caso de la cruz de Santiago[4]. De otra parte, suele aparecer el escudo, principal atributo iconográfico e identificativo, que se localiza en un ángulo superior de la composición y a través del cual también se quiere hacer una inequívoca alusión a las nociones de linaje y nobleza. Mientras, en el plano inferior se percibe una leyenda que alberga algunos datos relativos al virrey[5]. Por otra parte, en el caso de

1.—Retrato del virrey Manrique de Zúñiga. Pintura. Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. México DF.

algunos retratos localizados cronológicamente a principios del siglo 17, hallamos la presencia de un papel que es sostenido por el personaje y en el que aparece escrito «Exmo. Sr.»[6].

Algunas de las características que hemos referido se encuentran presentes en el Retrato del virrey don Diego Fernández de Córdoba, que se conserva en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. Nos encontramos ante un retrato de busto, en el que si el cuerpo se muestra ligeramente girado, el rostro dirige su mirada frontal hacia el espectador. La figura se recorta sobre un fondo oscuro, en el que se prescinde de cualquier referencia especial. Tal y como recogíamos en los rasgos generales, su

[4] En el caso del retrato del virrey Manrique de Zúñiga, del año 1586, podemos advertir cómo lleva un original collar con el motivo de la venera de Santiago.

[5] En general, en este sentido, nos encontramos cómo persiste la presencia de un elemento común como es el caso de la cartela, a excepción del retrato perteneciente a fray García Guerra.

[6] Generalmente se ha considerado que este documento contenía las instrucciones que el rey entregaba a cada uno de los virreyes para el desarrollo de su cargo.

2.—Retrato del virrey Diego Fernández de Córdoba. Pintura. Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. México DF.

3.—Retrato del virrey Luis de Velasco. Pintura. Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. México DF.

fisonomía se caracteriza por el pelo corto, la perilla, y el bigote de puntas hacia arriba. Por otra parte, se muestra ataviado con las vestimentas tradicionales animadas por la ornamentación que aporta la cruz de la orden de Santiago. Otro aspecto a destacar es el efecto de trampantojo que parece crearse por la posición de su mano izquierda que se apoya sobre la inscripción en la que se recogen los datos biográficos y que aparece tratada como si de una pequeña cornisa se tratara. En sentido, debemos hacer alusión al retrato del virrey don Luis de Velasco que, datado en el año 1589, muestra la Cruz de Santiago y apoya su mano en la cartela, recurso que se emplea hasta bien entrado el siglo 18.

Como era de esperar, la indumentaria, tomada también como un elemento de adscripción social, irá evolucionando conforme a la moda, por lo que llegarán a mostrar elementos como la lechugilla, el gorro o el copete. Con referencia a su aspecto físico, marcado generalmente por un gran verismo[7], también detectaremos ciertas modificaciones, ya que se dejarán crecer las patillas, se reducirá la barba hasta convertirse en una simple perilla y el bigote se hará más poblado, de puntas retorcidas. Y así, conforme va transcurriendo el siglo XVII, del pelo corto se tenderá a aumentar hasta convertirse en una frondosa melena.

Como ya hemos referido, la indumentaria de los retratados evolucionará conforme a las tendencias que son marcadas en la época. De este modo, a través de la pragmática del año 1623 se prohíbe el uso de la lechuguilla en beneficio de la golilla blanca.

[7] Apreciamos un importante parecido físico entre diversos retratados, como es el caso de aquellos que se conservan en el Museo Nacional de Historia y que representan a los virreyes Andrés de Mendoza (1535) y Gastón de Peralta (1565).

Este novedoso ornamento, se percibe, por ejemplo, en el retrato del virrey Rodrigo Pacheco. Como cualquier otra moda, lógicamente, su procedencia es española, del ámbito cortesano, puesto que los virreyes son, en territorio americano, los principales introductores y difusores de las tendencias. Y así, por ejemplo, la evolución de las vestimentas se aprecia en retratos como el del Virrey Pedro Nuño de Colón, en el que podemos contemplar una indumentaria de mayor riqueza, con valona y no golilla. Asimismo, lleva Toisón de oro, distinción reservada a los Grandes de España, en este caso, por ser descendiente de Cristóbal Colón. En su mano porta un documento en referencia a las instrucciones que debe proseguir en el ejercicio de su gobierno. También aparece su escudo que, en este caso, ocupa el ángulo superior izquierdo.

4.—Retrato del virrey Pedro Nuño de Colón. Pintura. Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. México DF.

Volver al sumario

Intercambios de arte contemporáneo España-América. Estudio de una década de relaciones a través de obra escultórica en Salamanca. *Domus artium* 2002-2012

RAQUEL LARA RUIZ
Universidad de Salamanca. España

1. LA ESCULTURA INSERTADA EN EL CIRCUITO MUSEÍSTICO INTERNACIONAL

Al remontarnos a la primera parte del siglo pasado podemos reconocer el papel de Europa como la cuna de las vanguardias históricas, que dieron lugar a la aparición de numerosos movimientos artísticos y, con ellos, una gran cantidad de creadores, en su mayoría pintores que soñaban con destacar dentro de los círculos parisinos, al objeto de conseguir la consagración o al menos cierto reconocimiento artístico.

Pero la ciudad del Sena con el tiempo perdería protagonismo y, tal como cita el crítico y profesor emérito Sergue Guilbaut[1], *Nueva York robó la idea del arte moderno*. Efectivamente durante la segunda mitad de la centuria el epicentro cultural se trasladó a Estados Unidos y más concretamente a la ciudad de Nueva York. Aunque al principio la pintura continuó teniendo un peso irrefutable, la escultura empezó a ganar relevancia y continuó su desarrollo, ampliando sus límites tradicionales. En ese momento confluyeron una gran cantidad de nuevas corrientes y nuevos modos de manifestarse, como el Arte conceptual, el *Land Art*, el *Site-Specific* o la Instalación. Una escultura expandida que *«se hizo cómoda al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de la formas del pasado.(…) Hace lugar al cambio en nuestra experiencia evocando el modelo de evolución, (…)*[2]».

Todas estas nuevas tendencias necesitaron nuevos contenedores de arte, al tiempo que algunos como el *Land art* se insertaban directamente en la naturaleza y así cambiaron aspectos en la creación o la presentación del arte a la audiencia. Además, los artistas ya no anhelaban exclusivamente el reconocimiento europeo, pues había una nueva capital para consagrarse en el campo del arte —Nueva York—. Este era un mensaje que se transmitía globalmente incluso en la letra de algunas canciones[3].

Aunque algo menos acusada bajo una indudable aura de novedad, la inercia de aquella época llega hasta nuestros días, no sólo entre los artistas, sino también en los centros e instituciones de arte en la idea de cumplir una serie de canones impuestos globalmente para su prestigio e impacto, como el ca-

[1] GUILBAUT, Segue. *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990.

[2] KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. Barcelona: Paidós, 1979, pág. 60.

[3] «*Empiecen a extender la noticia: me voy a vivir (a Nueva York), quiero ser una parte de ella. Mis zapatos de vagabundo están deseando cruzar su corazón. Quiero despertar en la ciudad que nunca duerme y ser el rey de la colina, en la cima del éxito. Mis tristezas de pueblo pequeño se esfuman…Si puedo conseguirlo allí, lo puedo conseguir en cualquier parte*». Traducción de la canción «New York, New York, popularizada por el cantante Frank Sinatra.

lado de su programación en los circuitos artísticos, sus actividades e infraestructuras. Sin embargo, hoy día las capitales de los países ya no son las únicas ciudades capaces de ofrecer cultura, ya que poblaciones más pequeñas se pueden permitir desarrollar y lanzar en sus propias dependencias del ramo propuestas artísticas de importancia formando así parte de circuitos internacionales, es decir, exposiciones que comparten temas, artistas o curadores con las desarrolladas en las grandes urbes dentro del panorama artístico.

En esta dirección a continuación presentaremos el caso concreto de Salamanca, como ciudad cultural y revisaremos la situación de algunos escultores que han tenido la oportunidad de exponer en el Centro de Arte Contemporáneo de Salamanca (España) y en centros y salas de todo el continente americano, a partir de estos casos concretos.

2. Salamanca: ciudad de cultura y saberes

En el año 2002 Salamanca fue nombrada Capital Europea de la Cultura y con motivo de la celebración consiguiente a este reconocimiento, se emprendieron una serie de proyectos que acabaron convirtiéndola en una especie de escenario de actividades culturales relacionadas con la vanguardia artística. Aunque la ciudad ya ofrecia de por sí un valioso y antiguo patrimonio histórico-artístico entre sus calles, se desarrolló un importante plan de mejoras y nuevas dotaciones culturales de diferente tipo, tales como auditorios, salas de exposiciones o museos. De todo ello destacamos la inversión que acontenció en el barrio de La Prosperidad de la capital charra, situado en el extrarradio con superficie suficiente para construir nuevas infraestructuras. Fue el caso del *CAEM* —Centro de las Artes Escénicas y de la Música—, proyectado por el arquitecto madrileño Mariano Bayón Álvarez. Dicho edificio ofrece desde el 23 de julio de 2002 una programación dedicada, en gran parte, a la música.

Otro edificio destacado y colindante al anterior es el Centro de Arte Contemporáneo fruto de la reforma de la antigua cartel provincial a cargo del arquitecto Horacio Fernández del Castillo Sainz, también madrileño. Este centro de arte conserva parte de su antigua fisonomía carcelaria, aunque ha sido adaptado, por supuesto, a las necesidades espaciales que necesita un edificio de esta índole.

El edificio se inauguró el 22 de abril de 2002 denominándose, en un principio, *CASA* —Centro de Arte Salamanca— no siendo hasta finales de 2003 cuando recibió su actual nombre *Domus Artium 2002* —en adelante *DA2*—, coincidiendo con un cambio de imagen y bajo una nueva dirección a cargo de Francisco Javier Panera Cuevas, quien gestionó durante ocho años consecutivos su programación[4]. La sala 4 de este prestigioso centro de arte es el espacio más representativo del inmueble, cosa que corrobora el que fuera su director:

> «La puesta en escena de cada instalación se revela como un territorio privilegiado para comprobar el desarrollo de la tensión entre la «identidad artística» y la «identidad mnemónica» que se deriva de la inclusión de la obra en dicho contenedor. Es decir, nadie que exponga en la sala 4 podrá eludir, aunque lo intente, la evocación escalofriante de la vida y costumbres cotidianas de los reclusos que estuvieron encerrados tras aquellos muros y puertas, como tampoco se puede olvidar que muchos de los que allí estuvieron prisioneros lo fueron por sus ideas… tanto la comprensión del trabajo del artista, como la producción de sentido resultan afectados de forma determinante por el antiguo espacio carcelario, (…)[5]»

Estas palabras de Panera hacen evidente la necesidad de convivencia de la memoria de la vida anterior del edificio como prisión, quizás de pensamiento, con la libertad de expresión que debe caracterizar a la obras de los artistas que exhibe actualmente en su condición de espacio para la cultura. Además de la pervivencia de parte del diseño original dicha sala ofrece la condición de «aula magna», ya que sin duda es el espacio de mayor magnitud en sus diferentes dimensiones, incluida la altura, características idóneas para piezas artísticas de gran tamaño, siendo muchas las ocasiones en las que alberga esculturas e instalaciones.

A pesar de las dificultades y exigencias propias de la organización de exposiciones de carácter escultórico, este centro de arte se ha convertido en un referente nacional en este sentido, tema en el que centraremos el discurso de la presente comunicación, más concretamente sobre cómo el *DA2* ha participado en los circuitos museísticos internacio-

[4] R.D.L. «El Ayuntamiento prescindirá del director del DA2 para ahorrar» En: *La Gaceta (Local)*, Salamanca, 28-06-2011, pág. 8.

[5] Panera Cuevas, Francisco Javier. «Teatralidad e inmersión». En: *Memoria, teatralidad y producción de sentido. Intervenciones artísticas en la sala 4 del DA2.* Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Culturas, 2004, pág. 13.

nales. Cabe destacar dentro de su trayectoria varios eventos que le dieron proyección en el ámbito nacional e internacional como fue la muestra *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*, celebrada entre el 3 de octubre y el 18 de diciembre de 2005. Una gran exposición que se distribuyó en otros dos espacios de la ciudad, la Sala de exposiciones Santo Domingo de la Cruz y el Palacio de Abrantes. Recibió 58.616 visitantes[6], la cifra más elevada que ha alcanzado una exposición de estas características en la ciudad. De su calidad se hicieron eco numerosas publicaciones especializadas en arte como *Kunstforum*, *Babelia* o *El Cultural*.

Otro destacado evento relevante para nuestra investigación fue la exposición de *Idilio. Fantasia y Falacia,* organizada en colaboración con la *Universidad de Salamanca* y el *III FACYL* —Festival de las Artes Escénicas de Castilla y León—, que, según el informe del curso 2006-2007 del Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca, fue visitada por más de 6.700 personas entre el 1 de junio y el 22 de julio de 2007, a esa cifra se le suman los 7.746 visitantes que contabilizó el *DA2* del 5 de junio al 9 de septiembre de 2007. Aunque no recibió tanto público como *Barrocos y Neobarrocos*, sí contó con la participación de más de 50 artistas.

Resaltamos estas dos exposiciones dentro del presente trabajo no sólo por la gran repercusión que tuvieron sino precisamente porque son muestras que exhibieron un número importante de piezas escultóricas.

Aunque más de una docena de artistas serían susceptibles de estar recogidos en este texto, en esta ocasión nos centramos en una selección de tres escultores/as de diferentes estilos que trabajan temáticas vinculadas al contexto americano y que además coinciden en haber exhibido su obra durante el período 2002-2012 tanto en el *DA2* como en distintos espacios de arte de América. Se trata de Félix Curto, Adriana Varejão y Won Ju Lim.

2.1. **Félix Curto**

Natural de Salamanca, nacido en 1967, se graduó en esa misma ciudad en 1993 en Bellas Artes y en 1995, gracias a una beca Erasmus para estudios de Tercer Ciclo, continuó su formación en Berlín (Alemania). *Esta estancia y, sobre todo, su posterior traslado a México en 1996 para continuar estudios de posgrado introducirán sustanciales cambios en su trayectoria, si bien nuevos medios «(…) La carretera y el viaje aparecen como forma de adentrarse en la frontera, que Curto documenta e indexa mediante una profusa acumulación metonímica de imágenes fotográficas, fragmentos y objetos[7]».*

Aunque reconocido como fotógrafo, también es un creador de esculturas, seguramente porque sus montajes de escenarios fotográficos le indujeron a ello. En esa dirección está claro que «*Los recorridos interminables que realiza con su camioneta a través de los espacios fronterizos entre México y el sur de los Estados Unidos le sirven de materia prima para recolectar vivencias, paisajes, personajes y objetos cargados de memoria. Los antiguos coches mexicanos, los letreros luminosos de los hoteles y los carteles de las vallas publicitarias (…)[8]*». Estos objetos abandonados y transformados por Curto presentan y definen su estilo como escultor contemporáneo, *ready-mades* cargados de significados y experiencias extraídos directamente de la subcultura norteamericana. A veces usa símbolos y otras veces transcribe frases tomadas de canciones o de poesías dispuestas sobre la superficies de sus piezas, un modo de hacer que en mayor o menor medida remite a los *objets trovés* que Robert Rauschenberg realizó en la década de los 70 y 80.

Félix Curto tuvo ocasión de exponer en Salamanca *Bandera* (2003), una pieza realizada en chapa de acero pintada sobre la que insertó luces de neón. Aparentemente su composición evoca la bandera estadounidense, pero esta se halla desprovista de toda imagen de un país poderoso y se presenta en el suelo como un despojo irreconocible. Dicha obra formó parte de la exposición *Idilio. Fantasía y Falacia,* celebrada entre los meses de junio y agosto de 2007 por el *DA2* dentro de la programación del III *FACYL*.

Aunque el autor únicamente expusiera una pieza dentro de esta muestra colectiva, esa obra forma parte, sin embargo, de una serie muy prolífica,

[6] A.M.P. «Domus Artium 2002. Balance» En: *La Gaceta (Local)*, Salamanca, 15-01-2006, pág. 16.

[7] Félix Curto en Adacyl http://www.adacyl.org/xxx_felix_curto/#more-938 [Consulta: 10 de julio de 2014]

[8] Panera Cuevas, Francisco Javier. «Félix Curto». En: *Idilio*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2007, pág. 86.

1.—Félix Curto. Bandera. 2003. Recogida en el catálogo de exposición de Idilio. Fantasía y Falacia. David Arranz ©.

comúnmente denominada «chatarra americana». Dentro de ella podemos encontrar ruedas, cascos, pistolas, cajas o cubos, al fin y al cabo, objetos desprovistos de un valor funcional que el artista encuentra y modifica con metáforas y alusiones a un estilo de vida marcado por el estado de abundancia.

Recientemente Curto ha podido mostrar esta serie dentro de exposiciones monográficas como *Desert Recordings* y *Western Stories* realizadas en 2007 y 2013 en la galería *OMR* en Ciudad de México (México), donde ha expuesto asiduamente, así como en *American Junk,* exposición organizada en 2012 por el *MUSAC* —Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León— en León (España). Según el comisario de la muestra, Agustín Pérez Rubio[9], no se trataba sólo de una exposición retrospectiva del autor sino que más bien era un *survey,* puesto que ofrecía una línea argumental de su producción en los últimos 20 años, donde precisamente renunció a su faceta como fotógrafo para centrarse directamente en su producción objetual, coincidiendo esto último con lo presentado en sus anteriores exposiciones en México.

2.2. **Adriana Varejão**

Adriana Varejão nació en 1964 en Rio de Janeiro (Brasil), ciudad en la que continua viviendo y desarrollando su producción artística actualmente.

La obra de Varejão se encuentra totalmente vinculada a experiencias y acontecimientos de su entorno y más concretamente con la historia su país. La estética de sus piezas artísticas no se caracteriza por seguir una única línea, ya que en ella reconocemos a una creadora que se orienta hacía las soluciones simples, de igual modo que hacia las más complejas, quizás debido a una impronta de ascendencia barroca contemporánea, ya que, según la propia autora, «*El Barroco es un estilo sin período de tiempo, de donde se infiere que el arte no es más que una pura cultura*»[10].

[9] Presentación de la Exposición Félix Curto. American Junk https://www.youtube.com/watch?v=sL9alix6hGc [consulta: 15 de julio de 2014].

[10] Kelmachter, Hélène. «Entrevista a Adriana Varejao».

Adriana Varejão es actualmente una de las artistas brasileñas más presente en el panorama internacional, sus medios de expresión son casi ilimitados, ya que, además de la escultura y la instalación, también explora la pintura y la fotografía. Precisamente esta diversidad de técnicas conforma su propia metodología de trabajo, donde «*los trabajos tridimensionales, que son fragmentos de arquitecturas, surgen muchas veces de fotografías que saca de demoliciones, donde encuentra destrozos de paredes cubiertas todavía de azulejos*[11]».

Justamente «el azulejo» es un signo referencial en la obra de Varejão, constante en toda su producción realizada durante el período 2002-2012. En algo tan vulgar y universal ella encuentra un soporte ideal para aludir al pasado histórico de culturas ocultas y de sensaciones frías, que siguen en la memoria de muchos países que fueron colonizados.

De igual modo que su obra incluye referencias al pasado tanto en el plano histórico como en el social, también encontramos obras que constituyen un guiño a artistas como al pintor y escultor abstracto Lucio Fontana en *Pared con Incisión a la Fontana (2002)* y de un modo más sutil a Robert Matta-Clark o Rachel Whiteread al convertir la arquitectura en objeto escultórico.

Tal y como se puede apreciar en su obra *Linda da Lapa* (2004), una pieza escultórica de 4 metros de altura —creada en aluminio, poliuretano y óleo—, que estuvo situada en la sala 4 del *DA2* dentro de la exposición individual, titulada *Cámara de Ecos,* celebrada entre los meses de junio y septiembre de 2005, coproducida con la *Fundación Cartier pour l´art Contemporain de Paris* (Francia) y *Centro Cultural de Belem de Lisboa* (Portugal).

Con este tipo de obras Varejão trata la injusticia que afecta a muchas personas sin incluirlas directamente. Para ella el silencio, digamos incómodo, es una forma de protestar contra las carencias. La lucha por una vivienda digna es una constante en las zonas densamente pobladas de Brasil y de America Latina en general. En las esculturas de la artista podemos encontrar la cara de lo familiar y lo siniestro, reconociendo un hogar en los baldosines de los dife-

2 y 3.—Adriana Varejão. Linda da Lapa. 2004 y Celacanto provoca maremoto. 2004. Recogidas en el catálogo de exposición de Cámara de Ecos. David Arranz ©

En: *Cámara de Ecos*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005, pág. 13

[11] Íbidem, pág. 13

rentes rincones de las estructuras. Simultáneamente, comprobamos que los límites de estas piezas son vísceras sangrantes de espacios mutilados. Se trata de una cruda imagen que la artista brasileña percibe y representa de la misma realidad social.

Durante los meses de septiembre a diciembre de 2012 en el *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (Brasil), esta artista pudo mostrar la mayoría de las piezas que se exhibieron en el *DA2*, pero esta vez bajo el título *Historias al Margen*.

Una vez más la obra de Adriana Varejão formó parte de la exposición *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo Bello*, en esta ocasión la obra protagonista era *Celacanto provoca maremoto* (2004), una instalación escultórica de 52 piezas —de 110 x 110 cm cada una—, trabajadas con óleo y yeso. Se trataba nuevamente de una creación protagonizada por azulejos, pero en este caso *la artista construye una gigantesca ola, que nos recuerda las pinturas del japonés Hokusai (…) y hay una alusión directa a las formas aveneradas de los azulejos portugueses de los siglos XVII y XVIII*[12]. La disposición en diferentes direcciones de las piezas se opone a la representación fidedigna del mar, aquí reinterpretado tras ser alterado su normal discurrir.

Adriana Varejão es hoy día una artista reconocida dentro del arte contemporáneo, nos gustaría señalar que previamente a las exposiciones realizadas en Salamanca su obra se insertó dentro de exposiciones colectivas en museos de prestigio internacional como en el *Centro Cultural Banco do Brasil* en Rio de Janeiro (Brasil) en 2001 y en el *MoMA —The Museum of Modern Art—* de Nueva York (EE.UU.).

2.3. **Won Ju Lim**

Won Ju Lim es una artista nacida en 1968 en la ciudad en Gwangju (Corea del Sur). Actualmente vive y trabaja en Los Ángeles (EE.UU.), lugar donde se ha formado como artista. En 1992 se licenció en arquitectura interior en *Woodbury University* y en 1998 realizó un *Master Artístico en el Art Center College of Desing de Pasadena* (EE.UU.). Con posterioridad su producción creativa ha sido galardonada con diversas menciones, entre las cuales destacan el premio *Korea Arts Foundations* en 2005 y la beca, alcanzada en 2007, por la *Rockefeller Foundation Media Arts*.

A pesar de que la obra de Won Ju Lim ha ido cambiando en sintonía con la evolución de su desarrollo creativo, en la actualidad la artista mantiene unas directrices muy definidas y por tanto un estilo propio. Dentro de ciertos parámetros personales podemos encuadrar su obra dentro de una tendencia con dosis minimalistas que equilibra generalmente con otras estéticas de diverso origen. Efectivamente, la mezcolanza y la yuxtaposición constituyen un ejercicio que se repite incesantemente en su reciente trabajo.

Su formación como arquitecta y su posterior orientación hacia las artes, la configuran como una creadora de ambientes —en los que cualquier espectador puede adentrarse—. En este sentido, ella misma explica «*tener la necesidad de exponer y explorar nuestra relación psicológica y fenomenológica con el espacio*[13]».

Cierto es que Won Ju Lim mantiene una fuerte relación con el lugar donde ha vivido. La ciudad de Los Ángeles ha sido objeto de observación para ella durante muchos años y, hoy por hoy, sus obras evidencian recuerdos e imágenes de esta urbe.

Durante el año 2005 la obra de esta creadora fue objeto de una exposición monográfica en el *DA2* de Salamanca, en ella Lim mostró una amplia serie de trabajos que se erigen como pequeñas arquitecturas inmersas en el imaginario vital de la propia autora, llenas de palmeras y de luces. Al entrar en la sala dedicada a la obra *California Dreamin´(*2002), el espectador podía percibir un efecto de ensoñación en parte exótica del clima de la costa oeste de Estados Unidos, debido a la proyección de que se efectuaba sobre las paredes. Sin embargo en el centro de la sala se localizaba un artificio menos onírico, una maqueta translúcida e iluminada desde diferentes ángulos, que lograban reflectar y superponer sutiles sombras en las proyecciones de las paredes.

Este bulto redondo invitaba a circunvalar por la sala con el fin de observar una ciudad de plástico

[12] López Borrego, Rafael. «Adriana Varejao». En: *Barrocos y Neobarrocos.* Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2007, pág. 490.

[13] *En la entrevista realizada por Tricia Y. Paik a Won Ju Lim con motivo de su exposición del 11 de abril al 27 de julio en el Sant Louis Art Museum en Missouri (EE.UU.).*

4.—Won Ju Lim. California Dreamin´. 2002. Recogida en el catálogo de exposición de Idilio. Fantasía y Falacia. David Arranz ©.

y además consumible. Indudablemente en su obra hay una metáfora muy relacionada con la definición de «espacio basura» del arquitecto Rem Koolhaas[14]; «*(…) El «espacio basura» es la suma total de nuestro éxito actual; hemos construido más que todas las generaciones anteriores juntas, pero en cierto modo no se nos recordará a esa misma escala. Nosotros no dejamos pirámides.(…) nuestra preocupación por las masas nos ha impedido ver la «arquitectura de las personas».* (…)». Efectivamente Lim nos transporta a una arquitectura prefabricada que aloja aglomeraciones en grandes urbes.

Este prototipo de obras que generan un ambiente urbano con proyecciones sobre una sala en las que se ubica una estructura central, también está presente en otras obras que se pudieron mostrar en el *DA2* de Salamanca, como, por ejemplo, en *Longing for Wilmington* (2000) o en *Elysian Field* (2001).

De igual modo la artista también cuenta con series estructuradas en formatos diferentes, como se pudo ver en su exposición monográfica y posteriormente en *Barrocos y Neobarrocos* con la obras de la serie *Memory Palace*, aunque sin duda la obra más repetida de esta autora en Salamanca ha sido *California Dreamin´,* puesto que nuevamente, en 2007, formó parte de la muestra colectiva *Idilio.*

Según argumenta el comisario John C. Welchman[15], la artista «*ha abierto una brecha entre la masa*

[14] KOOLHAAS, Rem. *Espacio Basura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008, pág. 6.

[15] WELCHMAN, John C. «Los mundos de sombras de Won Ju

y la forma, de modo que cada una de ellas surge mediante acciones de la otra, pero sin que se comprometan las complejidades estructurales o pictóricas de ninguna de las dos». Seguramente este equilibrio o combinación es una fórmula innovadora que le ha permitido participar en muestras del continente americano y de España, tal y como se puede comprobar en su biografía artística.

3. Conclusiones

A través de estos análisis sobre la obra de los artistas aquí recogidos comprobamos un amplio espectro de posibilidades propias del arte actual, y es que hoy día la producción de muchos artistas no resulta unívoca ni por temáticas, ni por intereses y ni tan siquiera por corresponder de forma clara a una única disciplina. Sin ir más lejos Félix Curto alterna la creación de imágenes fotográficas con la de objetos, Adriana Varejão la creación pictórica con la escultórica y Won Ju Lim la escultura con la arquitectura.

Ese rasgo altera por completo la forma de estudiar, analizar y ordenar esta parte de la historia del arte, que consecuentemente exige un tratamiento de límites difusos. Según nos indica el profesor y crítico Josu Larrañaga[16]:

> «la vieja distinción entre pintores y escultores mantiene aún una presencia social considerable, las nuevas prácticas han favorecido la proliferación de un modelo de artista más centrado en los contenidos o en las poéticas de sus trabajos, a los que supedita el empleo de unos u otros mecanismos representativos, y más despreocupado de la ubicación en una u otra práctica artística».

Consecuentemente el rechazo dogmático dentro del arte facilitó en buena medida a grupos minoritarios carentes de proyección. No obstante, todavía existe un desequilibrio entre la presencia de la mujer como artista en nuestra cultura. De todos modos, es verdad que algunas han llegado a tener tanto prestigio o reconocimiento como el hombre, sin ir más lejos Adriana Varejão logró exponer en el *MoMA* de Nueva York hace doce años.

Posiblemente a finales del siglo XX las minorías, y no únicamente las de género, rehuían de toda creación pictórica, por seguir siendo esa disciplina un territorio marcado por la tradición, en la que con escasa fortuna podían hacerse un hueco. Este factor incrementó la búsqueda de nuevas directrices creativas en el arte, que, como ya mencionamos previamente, favorecieron la expansión de la escultura.

En este compendio de reflexiones existen varias conexiones entre los tres artistas aquí recogidos. Por ejemplo todos han expuesto en ciudades de América y han participado en la exposiciones colectivas más importantes organizadas por el *DA2,* como *Barrocos y Neobarrocos* e *Idilio*. Así podemos observar cómo estos artistas han realizado muestras tanto en capitales de paises como en ciudades más pequeñas. Efectivamente se hace evidente la inserción de las últimas dentro de los circuitos museísticos internacionales, aunque los museos e instituciones de las grandes urbes siguen aportando mayores dosis de éxito y reconocimiento a los creadores. Otras ciudades, por el contrario, deciden crear ferias o bienales de arte internacional, concebidas como una importante cita cultural que resuene como noticia mediática en todo el mundo.

Como ya afrontábamos desde la introducción, en el caso concreto de Salamanca ha sido una puntual inversión cultural, que favoreció la consecución de un título por el que compiten ciudades europeas. Su designación como Capital Europea de la Cultura la acabó dotando de nuevos espacios expositivos y artísticos que acogieron muestras de considerado éxito dentro del arte actual. Igualmente, aunque bajo diferentes circunstancias, en el continente americano también encontramos centros de arte en ciudades digamos de segundo orden. Este impulso genera un efecto de democratización geográfica-social de tal modo que el público acude con mayor facilidad a este tipo de exposiciones que están al alcance de mayor potencial de audiencia.

Al existir un mayor número de espacios para el arte, los artistas son beneficiarios directos de la situación, al aumentar las posibilidades de participación en exposiciones. Los gestores, por su parte, generan una amplia agenda cultural, que en ocasiones buscan referencias y conexiones con los colegas de otros centros, no sólo para realizar itinerancias expositivas en sus países, así como la publicaciones derivadas

Lim». En: *Won Ju Lim.* Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Culturas, 2005, pág. 29.

[16] Larrañaga, Josu. *Instalaciones.* Donostia-San Sebastian: Nerea, 2006, pág. 43.

de las mismas, sino para realizar intercambios artísticos enmarcados dentro de los actuales parámetros de globalización, un rasgo inconfundible que define a nuestra sociedad.

Para finalizar la presente comunicación, manifestamos que los recientes «diálogos» internacionales de arte contemporáneo toman referencias de las estrategias del mercado igualmente internacional, un instrumento más con el que nuestra época se definirá como masa, a pesar de que, contradictoriamente, los artistas —origen del arte— sean generadores de pensamientos libres e independientes.

Volver al sumario

Lepanto en los virreinatos americanos

VÍCTOR MÍNGUEZ
Universitat Jaume I. Castellón. España

Es muy difícil comprender la trascendencia de la batalla de Lepanto y el impacto cultural de las imágenes que generó el enfrentamiento entre las armadas de la Santa Liga y el Imperio Otomano el domingo 7 de octubre de 1571, sin tener en cuenta los acontecimientos transcurridos en Europa y en el Mediterráneo durante los cien años anteriores. Si la conquista de Constantinopla por el sultán Mehmet II en 1453 produjo una enorme convulsión en los reinos y las repúblicas europeas porque con ella desaparecía el último vestigio político de la Antigüedad clásica, el imparable expansionismo turco por Europa Oriental, los Balcanes y el Mediterráneo, atemorizó durante décadas a la Cristiandad pues puso en peligro su mismísima existencia. El pánico se extendió especialmente en las orillas del mar interior, donde no existían fronteras definidas y donde en cualquier momento podían aparecer en el horizonte las velas de las galeras otomanas o las de sus temibles aliados berberiscos norteafricanos. Especialmente entre 1520 y 1565, coincidiendo en gran medida con los reinados de Carlos V y Solimán el Magnífico, las costas italianas y españolas sufrieron un saqueo sin cuartel plagado de terribles crueldades que aterrorizó a sus poblaciones hasta límites difíciles de comprender hoy en día. Nombres como Barbarroja, Dragut o Cachidiablo eran más temidos a mediados del siglo que los distintos sobrenombres de Lucifer. Solo la heroica defensa de Malta por parte de los caballeros de San Juan durante el terrible asedio a que fue sometida su capital en 1565 y la posterior victoria en Lepanto de las galeras de la Santa Liga devolvió parcialmente la tranquilidad a los puertos cristianos, aunque el terror al imaginario turco y berberisco se prolongaría durante siglos.

No es extraño por ello que la victoria de Lepanto generara rápidamente un artefacto propagandístico y artístico promovido por las potencias vencedoras: la Republica de Venecia, el Papado y la Monarquía Hispánica. Y por una familia, los Habsburgo, que lideraron la lucha contra el Islam durante el siglo XVI: primero el emperador Carlos V, desde Viena hasta Túnez y Argel, y luego su hermano y emperador también Fernando I, y su hijo Felipe II, rey de las Españas, el primero en el Danubio y el segundo en el Mediterráneo. En la actualidad concluyo una monografía en la que abordo esta construcción visual y cultural en la que convergen mitos, sueños y cultos muy diversos, como los que envuelven a la Orden de caballería del Toisón de Oro, la leyenda de Jasón, la Virgen del Rosario o el anhelo de Cruzada, y que dio lugar a múltiples imágenes extendidas por todos los territorios de la Monarquía Hispánica. No deja de ser peculiar sin embargo el éxito de esta iconografía en los virreinatos americanos. Dispersas por colecciones privadas, museos y templos de Iberoamérica existen diversas representaciones artísticas de los siglos XVI, XVII y XVIII que apenas han despertado el interés de los historiadores y que no han sido contextualizadas adecuadamente. Y esta proliferación de imágenes lepantinas en el Nuevo Mundo resulta sorprendente en una primera aproximación si tenemos en cuenta que los turcos jamás supusieron un peligro para los dominios trasatlánticos del Imperio Español, y que aspectos consustanciales de este enfrentamiento

como el expansionismo del Islam o los combates de galeras eran totalmente ajenos a la realidad cultural de la América hispánica.

He recopilado estas imágenes intentando determinar cual de los distintos discursos que sostienen las imágenes lepantinas es el más relevante y explica su éxito tan lejos del Mediterráneo. Y rápidamente la respuesta se abre paso: el culto a la Virgen del Rosario, vinculado a la batalla de Lepanto desde el mismo día en que tuvo lugar, y difundido desde finales del siglo XVI y todo el XVII en los virreinatos de La Nueva España y Perú por la orden dominica con gran éxito, transformándose en la Virgen de Pomata en la escuela cuzqueña: Pomata es una localidad de origen quechua ubicada en la orilla del lago Titicaca y refundada por los dominicos en 1534 como centro evangelizador, que adoptó como patrona precisamente a La Virgen del Rosario, iniciando un culto que alcanzó una gran popularidad en los Andes. Ahora bien, recordemos que el culto a la Virgen del Rosario o al mismo Rosario es una devoción asimismo habsbúrgica, como pone de relieve por ejemplo el óleo sobre tabla pintado en fechas muy tempranas por Alberto Durero, *La fiesta del Rosario* (1506, Praga, Narodny Gallerie), muy dañado en la Guerra de los Treinta Años y por diversas restauraciones inadecuadas en el siglo XIX, pero del que tenemos afortunadamente una copia anónima al óleo sobre lienzo en perfecto estado (ha. 1600, Kunsthistorisches Museum Gemaldegalerie, Viena), casi del todo coincidente.

1. Pío V y la cruzada contra los turcos

El enfrentamiento secular del Sacro Imperio y de los reinos y repúblicas cristianas mediterráneas contra turcos y berberiscos fue impulsado cíclicamente, aunque con distinta intensidad, por los sucesivos pontífices que desde la caída de Constantinopla se sentaron en el trono de Roma. Incluso durante el asedio de Malta el culto y comedido papa Pío IV intentó —inútilmente— formar una Liga Santa. Pero tras su muerte, ocurrida pocos meses después de concluir el sitio, el 8 de enero de 1566 ocupó la silla de San Pedro el cardenal Michele Ghisleri, con el nombre de Pío V. A diferencia de su predecesor, este nuevo papa no era un príncipe humanista del Renacimiento, sino un visionario asceta, austero y piadoso, en consonancia con el espíritu del Concilio de Trento que había concluido tres años antes y que iba a marcar el nuevo rumbo de la Iglesia para los siguientes siglos. Antes de ser Pío V Ghisleri había sido miembro de la orden dominica e inquisidor general, y como tal participaba de la visión más ortodoxa de la Iglesia. Además, soñaba con recuperar para la Cristiandad el espíritu de las cruzadas y de la guerra Santa contra el infiel, y desde el primer día de su pontificado trabajó intensamente para unir a las potencias cristianas en una nueva y decisiva Santa Liga. Era una tarea titánica dado los intereses contrapuestos de los distintos reinos y repúblicas. Incluso el católico y poderoso Felipe II, que tenía tantos frentes abiertos en sus amplísimos dominios, no fue fácil de convencer. Pero los incansables esfuerzos del Pío V y la renovada amenaza turca que se ciñó de nuevo sobre la República de Venecia y las costas italianas y españolas de la Monarquía Hispánica consiguieron finalmente establecer una alianza entre los estados. Solo el reino de Francia desoyó el llamamiento papal: Carlos IX se mantuvo fiel a la alianza que Francisco I había iniciado con el sultán otomano Solimán en 1520, y que aunque fue abandonada por Enrique II en 1559, precisamente Carlos IX restauró en 1568 —solo concluiría definitivamente en 1573[1].

Pero mientras el reino de Francia se quedaba al margen, Felipe II encontró en Pío V el pontífice que los Habsburgo buscaban desde el inicio del siglo. La intensa devoción familiar de la Casa de Austria y su militancia incansable en defensa del catolicismo combinados con el nuevo clima espiritual promovido por el concilio de Trento y el papa Pío V —además de evidentes razones estratégicas y económicas—, empujaron al rey Prudente a participar en la Santa Liga. No fue de manera inmediata, pues el frente flamenco acaparaba su atención, pero desde el asedio de Malta había promovido la construcción preventiva de galeras, y ya en 1567 contaba con un centenar, y la rebelión de los moros granadinos de las Alpujarras, que contaron con la colaboración de soldados turcos procedentes de África, y la dureza de la guerra subsiguiente en el sur peninsular le convencieron definitivamente. Por su parte la República de Venecia empezó a preocuparse seriamente por la seguridad de dos islas vitales de su imperio

[1] Dumont, Jean. *Lepanto, la historia oculta*. Madrid: Encuentro, 1999, págs. 20-36. Véase también Ursu, J. *La politique orientale de François Premier*. París: Champion, 1908.

marítimo, Chipre y Creta, y por el progresivo declive de su economía mercantil, hasta impulsarle a romper su tradicional y calculada ambigüedad entre los imperios español y otomano. Desde hacía años los siervos chipriotas, como los moros sometidos del antiguo Reino de Granada, solicitaban la ayuda del Sultán para librarse de la dominación veneciana. Selim II, recién llegado al trono encontró en la toma de Chipre, situada estratégicamente en la ruta marítima que comunicaba Estambul con Egipto y La Meca, la campaña perfecta para legitimarse con un gran éxito militar. Tras exigir su entrega pacífica a la República de Venecia en marzo de 1570 y ante la respuesta negativa de ésta, dio orden de iniciar el asalto de la isla.

La Santa Liga fue la decimotercera cruzada contra el Islam y la segunda Liga Santa de la historia. Tras las ocho cruzadas que habían combatido desde 1096 hasta 1270 en Tierra Santa y África, y las tres cruzadas en tierras europeas —la cruzada báltica, la cruzada contra los albigenses y algunos episodios de la reconquista española, como la batalla de las Navas de Tolosa o la conquista del reino de Granada—, la caída de Constantinopla en el año de 1453 hizo renacer el sueño de la cruzada[2]. Para convocarla el pontífice recurrió a una denominación de la que existía un precedente: en 1511 la primera Liga Santa fue convocada por el papa Julio II y reunió a España, los Estados Pontificios, Venecia, el Sacro Imperio Romano Germánico, Suiza e Inglaterra contra Francia, concluyendo con la derrota de este país.

En los primeros meses de 1570 el mesiánico Pío V multiplicó sus esfuerzos diplomáticos para establecer la Santa Liga. Puso a disposición de la alianza las galeras de Roma y el tesoro del Vaticano, y proclamó indulgencias para todos los participantes. En verano comenzaron las negociaciones en Roma de las tres potencias comprometidas, pero la falta de acuerdo a la hora de determinar los objetivos estratégicos y el reparto del gigantesco coste de la empresa las prolongaron durante meses. No fue hasta mayo del año siguiente cuando se cerraron las conversaciones, firmándose el tratado el 25 de mayo de 1571 en la sala del Consistorio del palacio Vaticano, y organizándose a continuación grandes festejos en las plazas de Roma y Venecia.

[2] Sobre la historia de las cruzadas es esencial el estudio de TYERMAN, Christopher. *Las guerras de Dios. Una nueva historia de las cruzadas*. España: Crítica, 2007.

2. LEPANTO Y EL CULTO A LA VIRGEN DEL ROSARIO

Como antiguo miembro de la orden dominica e inquisidor general, y devoto de Santo Tomás de Aquino, Pío V impulsó el rezo del Rosario como instrumento de la Contrarreforma. El fundador de la Orden de Predicadores, Domingo de Guzmán, había promovido en los inicios del siglo XIII el rezo del Rosario, contador de plegarias mariano de origen oriental, tras, según cuenta la tradición, aparecérsele la Virgen en Albi hacia el año 1210, en plena cruzada contra los cátaros. En 1520 León X Medici sancionó el rezo. Cuando tiene lugar la batalla de Lepanto el culto de Nuestra Señora de la Victoria —devoción surgida en Málaga en el contexto de la Guerra de Granada— y cuyo estandarte ondeaba entre otros en la nave capitana de Don Juan de Austria, se estaba fusionando con el de Nuestra Señora del Rosario. Al zarpar la flota de Mesina para librar la batalla se repartieron rosarios entre los soldados y marineros, y los sacerdotes embarcados celebraron misas diariamente. Justo antes del combate todos se confesaron. Finalmente, se alzaron cruces en todas las galeras, los sacerdotes salpicaron con agua bendita a los miles de soldados arrodillados, y se alzó en el mástil de la *Real* el estandarte que el papa había entregado a Don Juan.

Tras la victoria naval el pontífice añadió a la letanía del Rosario la invocación *Auxilium christianorum* en conmemoración a la misma, y declaró el aniversario de Lepanto festividad de Nuestra Señora de la Victoria. Dos años después Gregorio XIII (1572-1585), sucesor de Pío V, lo cambió por Nuestra Señora del Rosario, estableciendo la fiesta cada primer domingo de octubre. Clemente VIII (1592-1605) extendió la fiesta al calendario litúrgico universal. Si en el siglo XIII el Rosario había servido para combatir a los albigenses, ahora era útil para vencer al Islam. Emile Mâle, siguiendo a historiadores dominicos como Tommaso Malvenda, autor de *Annalium sacri ordinis Praedicatorum* (Nápoles, 1627), ya explicó el origen de esta iconografía dominica: según los hagiógrafos de Santo Domingo, cuando la Virgen se le apareció en Albi le regaló un rosario —llamado también corona de rosas de Nuestra Señora—, pidiéndole que lo rezara en honor de los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos

de su vida. En la posterior batalla de Muret el 12 de septiembre de 1213, el santo exhibió un estandarte con un crucifijo que fue acribillado a flechas sin que el Cristo fuese alcanzado, y a raíz de este prodigio ese mismo día consagró una capilla al rosario en la iglesia de Saint-Jacques de Muret. A partir de este momento las cofradías del rosario se multiplicaron ayudando decisivamente a combatir la herejía albigense. Esta leyenda fue aprovechada en el siglo XVI por la Iglesia Contrarreformista para combatir la herejía protestante[3]. No era por lo tanto descabellado vincularla también a la lucha contra el Islam. Mâle nos recuerda como el Senado de Venecia, tras encargar una pintura conmemorativa para su sala de sesiones, hizo incluir bajo el cuadro la siguiente inscripción: *Non virtus, non arma, non duces, sed Maria rosarii vitores nos fecit* («No son ni las armas, ni los jefes, ni el coraje lo que nos ha dado la victoria, sino la Virgen del Rosario»)[4].

La relación entre Lepanto, San Pío V y la Virgen del Rosario quedó establecida muy rápidamente en una serie de imágenes que representan una supuesta visión profética del pontífice. Según narra el padre Alberto Guglielmotti,[5] cuando el papa estaba en una sala del Vaticano el domingo 7 de octubre de 1571, despachando con su tesorero, monseñor Bartolomeo Bussotto, el cardenal Cesis y otros, tuvo una visión de la batalla que se libraba ese mismo momento. Pío V, emocionado y contemplando el cielo, dijo a su tesorero: «Andate, monsignore, non è tempo di altri affari, ringraziatene Iddio che l'armata nostra, affrontatasi con la nemica, ha guadagnato la vittoria». Como recuerda González-Aller, y valorando que la noticia del triunfo naval no llegó a Roma hasta el 26 de octubre, diecinueve días después, este suceso fue considerado milagro en el posterior proceso de canonización de este papa[6]. Esta escena fue representada en pinturas como *San Pío V, la batalla de Lepanto y la Virgen del Rosario*, de Lazzaro Baldi (1673, Colegio Ghislieri, Pavía), *La Santidad de Pío V, asociada a Lepanto, la orden de Santo Domingo y la Virgen del Rosario*, de G. Cossali (Iglesia de San Domenico, Fiesole), el lienzo anónimo *Revelación a san Pío V de la victoria de la Santa Liga en Lepanto (7 de octubre de 1571)* (Museo Naval, Madrid), o el también anónimo lienzo *San Pío V y la Virgen del Rosario* (h. 1780, Cofradía del Rosario, Santiago de Compostela).

3. El islam en la conquista de América

El poeta y soldado español Alonso de Ercilla (1533-1594), llegado al Virreinato del Perú en 1556, participó en la expedición del gobernador y capitán general de Chile, García Hurtado de Mendoza, interviniendo en varias batallas de la guerra del Arauco contra los mapuches o araucanos. Tras regresar a España en 1562, relató esta campaña en su poema épico en 37 cantos *La Araucana* en tres partes (1569, 1578 y 1589). En este poema dedicó casi mil versos a Lepanto. Aunque La Araucana fue editada en España, circuló por todo el Imperio difundiendo una de las guerras más famosas contra los indígenas americanos del Quinientos junto con las campañas de Hernán Cortes y Pizarro contra aztecas e incas respectivamente. No me parece irrelevante que integre en su canto a la gesta americana una descripción de la batalla de Lepanto.

En 1501, y una vez los Reyes Católicos empezaron a ser conscientes de que la tierra descubierta al otro lado del océano era algo más que unas islas, fray Nicolás de Ovando, gobernador de las Indias, recibió instrucciones procedentes de la metrópoli para que no permitiera la llegada a las mismas de moros, judíos, herejes o conversos, excepto esclavos negros. Hubo no obstante algunas filtraciones clandestinas de moriscos, pero el Consejo de Indias y la Inquisición velaron eficazmente para que la herejía islámica no prendiera en el Nuevo Mundo —incluso llegó algún turco, como el que vivió en Potosí hacia 1562 escondido bajo la personalidad de Gregorio Zapata, y que era en realidad un confidente del sultán de Estambul enviado para espiar las riquezas andinas[7].

[3] Mâle, Emile. *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*. Madrid: Encuentro, 1985, págs. 383 y 384.

[4] Ibídem, pág. 384.

[5] Citado por Quarti, Guido A. *La guerra contro il Turco a Cipro e a Lepanto*. Venecia: G. Bellini, 1935, pág. 723.

[6] González-Aller Hierro, José I. «Un óleo anónimo del Museo Naval: Revelación a San Pío V de la victoria de la Santa Liga en Lepanto (7 oct. 1571)». *Revista de Historia Naval*, 98 (2007), págs. 13 y 14.

[7] Montes González, Francisco. «La herejía islámica en el imaginario americano». En: Rodríguez, Inmaculada y Mínguez, Víctor (eds.). *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*. Castellón: Universitat Jaume I, 2011, págs. 129 y 130. Francisco Montes cita al cronista potosino Arzáns de Orsúa

Quizá por esto la iconografía del apóstol Santiago, que desde el siglo XII —y coincidiendo con el inicio de las cruzadas y la aparición de las órdenes militares—, había evolucionado desde su representación como peregrino a otra más bélica como Matamoros y benefactor de la Reconquista peninsular y de la guerra del Mediterráneo, y cuyo culto era difundido en el nuevo continente por franciscanos, dominicos y agustinos, transmutó con facilidad a Mataindios desde principios de la Edad Moderna, pues en cada batalla contra los indígenas los soldados conquistadores españoles lo invocaban, produciéndose supuestas apariciones milagrosas tanto en Mesoamérica como en los Andes[8]. Al fin y al cabo el estandarte con la imagen de Santiago Matamoros ya había aparecido junto al emperador Carlos V en el tapiz *Salida del enemigo de la Goleta*, tejido por Pannemaker en su taller de Bruselas entre 1548 y 1554, para su serie sobre la campaña de Túnez, lo que revela que las supuestas intervenciones benéficas del apóstol se habían integrado también en el mito imperial carolino. El culto popular a este santo alcanzó en México proporciones inusitadas. Su presencia en cientos de altares, retablos y capillas novohispanas fue un evidente factor de hispanización, y pinturas dieciochescas como el lienzo anónimo *Santiago Caballero, los ejércitos de Cortes y Moctezuma* (Museo Regional de Oaxaca) y el *Retrato ecuestre de Felipe V convertido en Santiago* (h. 1750, Museo Nacional de Arte, La Paz), ponen de relieve la implicación del apóstol en la conquista y su instrumentalización por parte de la Monarquía.

Pero pese a que los Reyes Católicos prohibieron la emigración de musulmanes a América, el Islam y los turcos formaron parte del imaginario de la sociedad virreinal americana. Francisco Montes ha destacado como en las relaciones escritas por Cortés a Carlos V el conquistador establece continuas similitudes entre la cultura azteca y la morisca, y como en los siglos posteriores son habituales en las imágenes festivas de la sociedad colonial carros triunfales de contenido teológico que aplastan con sus ruedas a herejes caracterizados como turcos o moros[9]. Y no solo eso: una vez se consolida el dominio hispano sobre el territorio y se fundan y construyen las cientos de ciudades que lo articularán surgiendo la sociedad virreinal, los representantes y funcionarios de la Corona promoverán múltiples festejos políticos y religiosos cargados de ideología, que contribuirán a cohesionar este nuevo y complejo universo mestizo, y entre los motivos habituales de los festejos se halla la conmemoración de las victorias sobre los turcos y la exaltación del espíritu de la Cruzada[10]. Ya en 1538 se representó en la capital del virreinato de La Nueva España *La conquista de Rodas*, y un año después, en la vecina Tlaxcala, *La conquista de Jerusalén*, con el fin de conmemorar mediante ambas teatralizaciones la paz firmada entre Carlos V y Francisco I el 18 de junio de 1538, y en ambas obras se recreaba la lucha entre la Cristiandad y el Islam. *La conquista de Jerusalén*, representada el día del *Corpus Christi*, fue un montaje espectacular desarrollado en una gran plaza en la que se levantaron cinco torres y en el que intervinieron mil quinientos actores, la gran mayoría indios tlaxcaltecas incluyendo algunos caciques —recordemos que los tlaxcaltecas fueron los principales aliados de Cortés contra el imperio azteca. Como han destacado Araceli Campos y Louis Cardaillac uno de los aspectos más sugerentes de esta representación fue que en el ejército cruzado no solo participaron soldados procedentes de España, Alemania, Roma e Italia, sino también de México, Perú y el Caribe, incluidas las etnias indígenas, y marchando en vanguardia mexicas y tlaxcaltecas. La batalla concluyó por supuesto con la victoria cristiana, posible gracias a la aparición milagrosa del Apóstol Santiago sobre un caballo blanco[11]. Esta representación teatral resulta realmente reveladora por visualizar en América el con-

y VELA, Bartolomé. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, 1736. Vol. III. Providence: Brown University Press, 1965, pág. 177 y ss. Véase también TABOADA, Hernán G.H. *La sombra del Islam en la conquista de América*. México: Fondo de Cultura Económica-UNAM, 2004.

[8] CABRILLANA CIÉZAR, Nicolás. *Santiago Matamoros. Historia e Imagen*. Málaga: Diputación de Málaga, 1999. CAMPOS, Araceli y CARDAILLAC, Louis. *Indios y cristianos. Cómo en México el Santiago español se hizo indio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de Jalisco, Editorial Itaca, 2007.

[9] MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «La herejía islámica…». Op. cit., págs. 130 y 131.

[10] FELICIANO, María Judith. «Picturing the Ottoman threat in sixteenth-century New Spain». En: HARPER, James G. (ed.). *The turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750. Visual imagery before Orientalism*, Farnham: Ashgate, 2011, págs. 243-265.

[11] Sorprendentemente el papel de sultán que se apodera de Jerusalén lo interpretó el propio Hernán Cortés. Véase CAMPOS, Araceli y CARDAILLAC, Louis. *Indios y cristianos…* Op. cit., págs. 54-63.

flicto de Tierra Santa, en fechas muy tempranas, cuando Carlos V ya ha tomado Túnez, pero aun faltan más de treinta años para que la batalla de Lepanto tenga lugar. Y sin embargo, lo esencial del relato, la coalición de súbditos del rey de España y la intervención divina contra el infiel, ya lo encontramos aquí.

Igual que en Europa, la victoria de Lepanto, y pese a su lejanía física y a su exotismo, fue celebrada intensamente en las ciudades hispanas del Nuevo Mundo. Hernán G.H. Taboada ha destacado como recién llegada la noticia en 1572 las autoridades españolas, siguiendo instrucciones procedentes de la metrópoli, organizaron rápidamente festejos por doquier, con representaciones de la batalla incluidas. Así sucedió en México, Guadalajara, Lima, Cuzco o Potosí[12]. Fijémonos por ejemplo en las que tienen lugar en Cuzco, la ciudad que solo unas décadas antes era aun capital del imperio Inca. Su gobernador, una vez estuvo enterado en mayo de 1572 de los acontecimientos que tuvieron lugar en el golfo de Patras, unió en una misma celebración el éxito en la campaña contra los turcos y la alegría por el príncipe heredero Don Fernando, e incluso una imprecisa victoria del Duque de Alba sobre el ejército inglés. Las fiestas consistieron en cabalgatas y procesiones, celebraciones litúrgicas, y juegos de toros y cañas, y los indios participaron en ellas con luminarias nocturnas dispuestas sobre los edificios principales, las casas de la ciudad y las poblaciones y montañas cercanas, y con cantos, combates y divertimentos propios. Quizá lo más espectacular fueron dos diversiones dispuestas en la plaza mayor, frente a la iglesia: un combate de galeras de fuego, y la representación del asalto cristiano a un castillo moro acompañado de fuegos artificiales[13].

4. Lepanto en la Nueva España

Las representaciones lepantinas americanas fueron muy tempranas, prodigándose durante las últimas décadas del siglo XVI. Curiosamente una de las primeras, y más fascinantes, procede de un obrador indígena y está realizada en una técnica autóctona. José Ignacio González-Aller recuerda como Gervasio de Artiñano y el conde de Valencia de don Juan mencionaron hace un siglo una adarga de la Real Armería y decorada con mosaico de plumas realizado en México por los indios amantecas, en la que se representa la batalla[14]. Efectivamente, esta muestra de artesanía plumaria sobre piel y mimbre, es una adarga de parada enviada como regalo a Felipe II (Patrimonio Nacional). Se divide en cuatro carteles, en los que se representa de izquierda a derecha y de arriba abajo la batalla de las Navas de Tolosa en el momento en el que el ejército musulmán emprende la huida, la toma de Granada mostrando la entrada de Isabel de Castilla en la ciudad conquistada y la huida simultánea de Boabdil, la victoria de Carlos V en Túnez y de nuevo la huida de los musulmanes, y finalmente la batalla de Lepanto: Felipe II aparece contemplando la escuadra de su hermanastro y el naufragio turco. Sorprende en una muestra de arte indígena la inteligente selección de escenas bélicas —aunque obviamente había detrás un promotor y un mentor peninsular—, que establece una oportuna secuencia de batallas contra el Islam a lo largo de los siglos frente a almohades, granadinos, berberiscos y turcos. Y también resulta relevante el papel desempeñado por los estandartes heráldicos en las cuatro representaciones: el pendón con el león frente a la media luna, el águila nimbada de San Juan y la Granada, y el águila bicéfala. Subrayando el contenido emblemático de este escudo, el centro del mismo muestra una divisa: bajo una filacteria con el lema *Serae Spes una Senectae* («No hay más que una esperanza para la tardía vejez») vemos dos cigüeñas picoteando serpientes.

Junto a artesanías indígenas lepantinas circularon también por los virreinatos americanos pinturas procedentes de la metrópoli conmemorativas de las batallas contra el Turco libradas en el Mediterráneo, y realizadas por artistas europeos. Es el caso por ejemplo del lienzo de Hendrick van Balen, *Don Álvaro de Bazán dando gracias por la toma de La Goleta* (principios del siglo XVII, Academia de San Carlos, México). Esta pintura celebra el triunfo tunecino del almirante Bazán: en el plano inferior vemos la batalla y el retrato del almirante vestido con arma-

[12] Taboada, Hernán G.H. *La sombra del Islam…* Op. cit., págs. 120 y 121.

[13] López de Toro, José. «Lepanto en América». Relación de las fiestas que se hicieron en la Ciudad de Cuzco por la nueua batalla naual». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 10 (1949), págs. 93-102.

[14] González-Aller Hierro, José I. «Un óleo anónimo del Museo Naval…» Op. cit., pág. 10, nota 4.

dura y arrodillado en actitud devocional; en el plano superior se abren los cielos y contemplamos a la Virgen, acompañada de San Joaquín y Santa Ana y rodeados de ángeles con guirnaldas e instrumentos musicales. Tras las guerras en el Mediterráneo, Álvaro de Bazán se trasladó a la corte flamenca de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, donde el pintor Hendrick Van Balen (1575-1632), pintor de cámara, ejecutó este retrato a lo divino que entronca con el imaginario lepantino y mariano[15].

En La Nueva España destacan dos cuadros lepantinos atribuidos hasta hace pocos años al pintor Andrés de Concha, dos pinturas sobre tabla de finales del Quinientos conservadas en los antiguos conventos dominicos de Tláhuac (ahora parroquia de San Pedro en México D.F.) y en Yanhuitlàn (Oaxaca). La composición es la misma en ambas pinturas, y con toda seguridad procede de un grabado: la mayor parte del espacio lo ocupa la Virgen abrazada al Niño y enmarcada por las cuentas del Rosario; a sus pies se sitúan el Papa y el Rey de España, acompañados de otros personajes eclesiásticos y regios. Estos cuadros han sido analizados detalladamente por varios investigadores, especialmente por Carmen Sotos Serrano, cuyo análisis sigo a continuación[16]. En ambas composiciones la guirnalda de rosas se completa con quince medallones en los que se representan escenas de los Misterios del Rosario, a los que se alude también por el color de las flores: gozosos/blancas, dolorosos/rojas y gloriosos/amarillas. Según Sotos, el cuadro de Yanhuitlàn, que posee mayor calidad, debió de ser pintado primero, y procede probablemente del altar financiado por la Cofradía del Rosario, trasladándose probablemente a finales del siglo XVII o principios del XVIII al retablo mayor de la iglesia. Entre los orantes se descubre a la izquierda a San Pío V, un obispo que Sotos apunta que puede tratarse del obispo y virrey de México Pedro Moya de Contreras, un cardenal con la cruz dominica como insignia y un fraile dominico —Sotos considera que puede ser Santo Domingo de Guzmán, o fray Tomás de San Juan, fundador de la primera cofradía del Rosario en México y promotor de esta devoción en el virreinato; a la derecha aparecen Carlos V, Felipe II, la emperatriz Isabel y un cuarto personaje que podría representar a María de Austria, hija de los emperadores y hermana del rey. A partir del estudio estilístico de la pintura Sotos atribuye esta obra al pintor flamenco Simón Pereyns, formando en la Corte española en el entorno de Alonso Sánchez Coello y Antonio Moro, cuñado y colaborador de Andrés de Concha, y cuya presencia en Oaxaca está documentada en los años en que se realizó el retablo; en cambio mantiene la atribución del cuadro de Tláhuac al pintor sevillano Andrés de Concha, autor del catafalco que el tribunal mexicano del Santo Oficio levantó en honor de Felipe II en marzo de 1599. Esta segunda pintura presenta algunas diferencias con la primera: las rosas alternan los colores, hay ángeles dentro de la guirnalda, y en la parte inferior, entre ambos grupos de personajes orantes, se descubre el arranque de una columna apoyada sobre una base poligonal —Soto mantiene la identificación de los personajes de la primera, excepto con María de Austria que puede haber sido sustituida por Juana de Portugal, a juzgar por sus facciones, y del dominico que tal vez sea ahora el prior del convento o el fundador de la cofradía del Rosario.

Otro Lepanto novohispano relevante lo encontramos en la capilla del Rosario del Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco (Guanajuato), templo promovido por el sacerdote mexicano Luis Felipe Neri de Alfaro (1709-1776), de la Congregación del Oratorio, y cuya primera piedra se colocó en 1740. Las bóvedas, cúpulas, linternas y muros de sus siete capillas están decoradas con pinturas murales realizadas al temple por el pintor local Martínez de Pocasangre, que las ejecutó a lo largo de treinta años –también hay obra suya en el convento de la Concepción de San Miguel de Allende, en San Luis de la Paz, en Dolores Hidalgo y en la parroquia michoacana de Tlalpujahua. Algunas de las escenas se inspiran en obras teológicas y emblemáticas de gran relevancia en la cultura barroca, como la *Evangelicae Historiae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal (Amberes, 1593), o *Schola Cordis sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio* del benedictino Benedictus van Haeften (Amberes, 1663), ambas

[15] Procede de la catedral de México. En 1915 fue canjeado a la Academia de San Carlos a cambio de varios lienzos de Miguel Cabrera.

[16] SOTOS SERRANO, Carmen. «La imagen de Felipe II en México». En: TOVAR MARTÍN, Virginia (dir.). *Felipe II y las Artes*. Madrid: Universidad Complutense, 2000, págs. 553-567, y «Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 83 (2003), págs. 123-152. Véase también GUADALUPE VICTORIA, José. «Dos pinturas con el tema de Nuestra Señora del Rosario». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 56 (1986).

ilustradas con estampas de gran interés iconográfico[17]. La capilla del Rosario se concluyó en el año 1763. Su integración en el santuario probablemente se debió, según el historiador José de Santiago Silva, a la relevante colaboración del fraile dominico fray Francisco Alonso de Rivera en su materialización[18]. La bóveda de la capilla está dividida en cuatro secciones triangulares cubiertas de estuco, en torno a una linterna octogonal, y decoradas con pinturas realizadas por un autor no identificado hasta el momento. En dos de ellas enfrentadas aparece representada la batalla naval con gran detalle y realismo —vemos incluso como la artillería derriba los mástiles enemigos—, aunque con poca verosimilitud, pues las galeras han sido reemplazadas por galones o navíos atlánticos y los soldados de la Santa Liga muestran casacas y tricornios dieciochescos. Las naves cristianas muestran el escudo cuatripartito de Castilla y Aragón; las turcas, la media Luna. En las otras dos secciones de la bóveda contemplamos sendas ceremonias romanas: en una tiene lugar la aparición celestial de la Virgen del Rosario en el interior de Santa María la Mayor ante una multitud de eclesiásticos —cardenales y representantes de las órdenes religiosas— que se postran ante ella presididos por el papa Pío V; en la otra, la procesión religiosa en acción de gracias por la victoria naval, que porta en andas la misma imagen de la Virgen del Rosario ante la basílica de Santa María la Mayor y una multitud arrodillada. Un retablo de madera dorada dedicado a los misterios del Rosario y diversas tallas y pinturas, principalmente representando a santos dominicos, completan la decoración de la capilla.

5. Lepanto en el Perú

En el virreinato del Perú encontramos también diversas representaciones de la batalla, aunque con toda seguridad fueron muchas más y seguirán apareciendo otras en el futuro. En la ciudad boliviana de Potosí hay dos: una representación de la batalla naval en la Iglesia de Santa Ana, y otro lienzo en el Museo Conventual de Santa Teresa. En la primera se perciben las dos flotas enfrentadas, un abordaje cristiano sobre una galera otomana en primer término, los cadáveres de los turcos flotando en el mar, y la Virgen, de medio cuerpo y envuelta en un Rosario, en el cielo. En Cuzco hay un luneto pintado en la bóveda de la nave central de la catedral, y una *Batalla de Lepanto*, en la iglesia de Santo Domingo. Francisco Montes ha destacado asimismo diversas pinturas inspiradas en los repertorios calcográficos que ilustraban los triunfos de Alejandro Farnesio: es el caso de un *Lepanto* conservado en el Museo Nacional de Historia de Chile, y un biombo enconchado que perteneció a la colección del duque de Infantado y posteriormente al templo de la Compañía en Madrid (actualmente en la colección Rivero Lake, México)[19].

[17] Santiago Silva, José de. *Atotonilco*. México: Ediciones La Rana, págs. 16-47.

[18] Ibidem, pág. 74.

[19] Montes González, Francisco. «La herejía islámica…». Op. cit., págs. 137.

Volver al sumario

Arquitectura y alhambrismo en Nuevo México. El Scottish Rite Temple

Elena Montejo Palacios
Universidad de Granada. España

El fenómeno social que supuso, a lo largo del siglo XIX, el viaje y su difusión a través de diarios y libros de viaje, la publicación de los Cuentos de la Alhambra (1832), así como la Exposición Universal de Londres de 1851 y la consecuente construcción del Crystal Palace, fueron algunos de los elementos que fomentaron el interés por lo oriental que se fraguaba en el viejo continente; atravesando el Atlántico y encontrando en la joven nación estadounidense un fértil terreno donde arraigar. El lector norteamericano estaba predispuesto a aceptar las propuestas visuales que se presentaban ante él, en forma de tratados románticos, debidos a la pluma de David Roberts, o de naturaleza más científica, surgidos de la labor de Owen Jones. Este cúmulo de estímulos visuales, junto a la experiencia viajera por tierras andaluzas de muchos norteamericanos, desembocará en la creación de un imaginario colectivo, donde cúpulas bulbosas y ajimeces se combinarán con la libertad que proporciona un nación de ligero bagaje histórico-artístico, predispuesta a emplear los recursos estéticos necesarios, sin atender a mayor regla que la libertad; siendo el resultado un estilo romántico que se caracteriza por su unicidad.

1. Orientalismo y Estados Unidos: cronología de un estilo

La fascinación de la Europa decimonónica por lo oriental es bien conocida, manifestándose en libros de viaje, arquitectura, pintura y en toda suerte de objetos que aludían al exotismo y la fantasía, a un mundo de glorias pasadas y convicciones olvidadas que arrastraba a aventureros y artistas a tierras andaluzas y de Oriente Medio, deseosos de verse inmersos en esa atmósfera.

El siglo XIX fue el momento de mayor inmigración a Estados Unidos desde Europa, por lo que parece inevitable que las ideas y estéticas que en ella se estaban gestando se transfirieran al Nuevo Continente, un país naciente y en un estado de constante evolución. A inicios de 1830 las primeras oleadas del movimiento romántico comenzaron a llegar a tierras norteamericanas, y prácticamente desde sus inicios florecieron ejemplos de arquitectura orientalista. Una de las muestras más tempranas de esta tendencia fue la realizada en Iranistan[1], mansión propiedad de P.T. Barnum, en Bridgeport (Connecticut). Construida en 1848 y demolida tras un incendio diez años más tarde, estaba diseñada con un aire más próximo al palacio de Kubla Khan o al pabellón real de Brighton que a las formas alhambrescas, sin embargo, será uno de los más notorios exponentes del interés por las formas orientales. A mediados de siglo, el híbrido resultante entre las formas de inspiración mongola y europeas comenzaba a consolidarse, ayudadas tanto por la enorme popularidad que alcanzó la obra de Irving, *Cuentos de la Alhambra,* como por la aparición de numerosos libros de viaje escritor por norteamericanos, donde se plasmaba con gran plasticidad y cierto to-

[1] Sweetman, John. E. *The Oriental Obsession: Islamic inspiration in British and American art and architecture 1500-1920*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pág. 218.

que fantástico la arquitectura oriental. Tal es el caso de las obras del poeta James Bayard Taylor, que con dos de sus volúmenes *The lands of the sarracens or pictures of Palestine, Asian Menor, Sicily and Spain* (1857) y *A Visit to India, China and Japan* (1859) contribuyó a aumentar el interés que estos nuevos territorios lejanos provocaban en el público. A mediados de los 60, el estilo estaba plenamente consolidado, como muestran construcciones como *Olana* junto al río Hudson, hogar el pintor Frederic Edwin Church (que se inspiró en sus viajes a Beirut para su diseño), *Castle Garden* en Jacksonville (Florida) ó *Longwood* en Natchez (Mississippi), diseñada por Samuel Sloan para el dueño de la plantación, el Dr. Haller Nutt[2].

Tras la Guerra Civil, y especialmente durante las dos últimas décadas del siglo, lo oriental, en su variante de inspiración turca y alhambresca, alcanzó una enorme popularidad, debido, en parte, a la expansión de las ciudades después del periodo bélico, ayudadas por una incipiente, aunque aun débil, planificación urbana y el surgimiento, con el tiempo, de la necesidad de una identidad propia tanto para las nuevas áreas como para aquellos que las habitaban. Es la era de las alhambras en la Quinta Avenida, el tiempo de la fascinación oriental en el hogar de los Vandervilt o los Carnegie en Nueva York. El público norteamericano había asumida las formas nazaríes y las interpretaciones que de ellas se hacían, fluyendo tanto en los hogares como en las construcciones públicas. Dentro de las construcciones privadas, alejándonos de lo meramente arquitectónico, las artes decorativas, de la mano de Louis Cofort Tiffany, jugarían un papel crucial para la difusión y permanencia de las formas orientales. Como máximo exponente de la aplicación de lo alhambresco, encontramos las *moorish smoking-room,* exportadas de Reino Unido, que entraron a formar parte de los hogares acomodados, siendo, quizás, el ejemplo más relevante, la creada por Arabella Yarrington Worsham para su casa[3], que posteriormente compraría Rockefeller, en la 4º Oeste con la 54 de Nueva York.

Dentro de la esfera pública, existió, igualmente, una fascinación que impelió a los estadounidenses a verter el lenguaje decorativo extraído del palacio nazarí en diversos ambientes. Y aunque, tal y como señala Sweetman[4], encontramos magníficos ejemplos en edificaciones como el *Tampa Bay Hotel* (1891, Florida), la chimenea de la Sala de Veteranos de la sede del Seventh Regiment Armory en la 67 con Park Avenue (Nueva York) o el pequeño kiosco oriental de Central Park, creación de Jacob Wrey Mould (pupilo de Owen Jones), será en la construcción de teatros y en la arquitectura religiosa, indiferentemente de su naturaleza, donde con mayor entusiasmo y acierto se acogieron las formas de la Alhambra. Dentro de la esfera religiosa, al igual que ocurrió en Europa, fueron los centros y templos judaicos donde más a menudo se incluyeron la mezcla de formas alhambrescas con pinceladas de arquitectura de Oriente Medio. La construcción de sinagogas se vio impulsada por la masiva llegada de inmigrantes europeos provenientes de Centroeuropa y Europa del Este, a mediados y finales de siglo, que profesaban esta fe. La necesidad de atender a más creyentes o fundar nuevos puntos para las incipientes congregaciones, llevaron a armonizar su identidad con las tendencias estéticas imperantes, que tan bien se adaptaban a sus demandas. La inclusión de elementos alhambrescos con reminiscencias de las mezquitas de Isfahan o incluso con arcadas góticas aparecen en construcciones como la *Yeshiva University,* la sinagoga *Emanu-El* en Nueva York o el templo *B'nai Yashurun* (1866, Cincinnati)[5].

Por lo que respecta al diseño de teatros, y décadas más tarde cines, se levantaron cientos de ellos a lo largo de la geografía estadounidense, bajo formas y nombres que remitían de forma directa o indirecta al palacio nazarí. *The Alhambra Theater* (construidos entre 1914 y 1928, encontramos salas bajo esta denominación en Texas, Indiana, Alabama, Kentucky y California), el *Granada Theater* (Oregon) o el *Plaza Theater* (Texas)[6] son muestra de cómo los arquitectos no escogieron tan sólo la Alhambra como modelo por ser continuadores de la tendencia de la que venimos hablando, sino por ser portadora y símbolo de la ensoñación oriental, catalizador de lo mágico y lo fantástico, cualidades inherentes y

[2] DANBY, Miles. *Moorish Style*. London: Phaidon, 2005. pág. 188-190.

[3] SWEETMAN, John. E. *The Oriental Obssesion*… Op. cit., pág. 228-229.

[4] Ibídem, pág 236-238.

[5] CRINSON, Marc. *Empire building. Orientalism & Victorian architecture*. London: Routledge, 1996, pág. 199-226.

[6] DANBY, Miles. *Moorish Style*… Op. cit., pág. 216-220.

necesarias para un escenario. Aunque la expansión del cine en tierras europeas coincidió con el declive de los historicismos y con el inicio de las tendencias funcionalistas, el fenómeno alhambrista norteamericano en el ámbito teatral se prolongaría a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX.

Fruto de la evolución de la tendencia orientalista estadounidense a lo largo del siglo XIX, y en particular de la influencia del alhambrismo sobre teatros y edificaciones religiosas, nace la arquitectura masónica santafeña, que no solamente se encuentra ligada a esta tendencia sino particularmente influenciada por las dos tipologías arquitectónicas anteriormente mencionadas. Como veremos a continuación, el rito masónico aúna lo teatral y lo pseudo-religioso, por lo que, no pudo sino sumarse a esta corriente que tan bien se adaptaba a sus intereses y necesidades.

2. Santa Fe y el alhambrismo en los albores del siglo XX

Santa Fe es reconocida por su arquitectura colonial, especialmente por el resurgimiento y revisión que se hizo del estilo constructivo de los indios Pueblo, destacando en arquitectura civil, el Palacio del Gobernador, y en religiosa, la iglesia de Cristo Rey. Pese a esta tendencia predominante, la ciudad posee otras formas historicistas surgidas a finales del siglo XIX y principios del XX, cuyo registro va desde el Neoclasicismo al Arts and Crafts; aunque quizás, entre todas ellas, la estructura más llamativa, sea el Scottish Rite Temple, enmarcado dentro del movimiento orientalista norteamericano, al que anteriormente hacíamos referencia.

Desde los inicios de la colonización de los territorios del Oeste norteamericano, se empleó el imaginario oriental para describir y explicar el paisaje y comportamiento de aquellos que habitaban los nuevos territorios[7]. Cuando la población anglosajona comenzó a asentarse en el Sureste y Este de los actuales Estados Unidos, en los años previos a la guerra mexicano-americana (1846-1848), las costumbres de la población nativa y el paisaje desértico eran completamente extrañas para estos colonos europeos. Las tierras, áridas y aparentemente deshabitadas, recordaban a Tierra Santa, y la apariencia de quienes las habitaban, de aspecto cetrino y modos nómadas, suponían una inevitable asociación con los pueblos árabes del desierto. Así mismo, las formas cúbicas y ligeramente redondeadas, basadas en el adobe, traían a la mente los edificios del Norte de África y Oriente Medio, o al menos, a las descripciones, cargadas de romanticismo, que de ellos se hacían en los *Cuentos de la Alhambra* y las *Mil y Una Noches*. Bajo estas directrices, y con los precedentes orientalistas que poblaban Estados Unidos desde hacía un siglo, el actual estado de Nuevo México comenzó su andadura.

La fase moderna del orientalismo en Santa Fe está íntimamente conectada con el revival de la arquitectura Pueblo. Es notoria la identificación general de este último estilo, al igual que el estilo de las misiones de California, con el estado de Nuevo México, y en particular con la ciudad santafeña[8]. Construcciones de inspiración indígena, especialmente Pueblo y Ancestral Pueblo, se comenzaron a construir tanto dentro del territorio como fuera de él, siendo empleadas en los pabellones de la Exposición Mundial Colombina celebrada en Chicago en 1893 o en la Exposición Universal de Saint Louis de 1904[9]. Pese a que estos pabellones representaban al futuro estado dentro de una feria internacional, no existió, en principio, un programa preconcebido que buscase una identidad arquitectónica para Nuevo México, sino que fueron el resultado del trabajo de una serie de arquitectos cuyos intereses convergían en una misma línea de diseño. Tanto Isaac Hamilton Rapp[10] como John Gaw Meem[11] fueron dos de los arquitectos con mayor repercusión en la revisión de la arquitectura Pueblo; obra del primero son tanto el pabellón (1904) de la citada exposición en Louisiana como el almacén diseñado para Colorado

[7] Francaviglia, Richard. V. *Go East, Young Man: Imagining the American West as the Orient*. Logan: Utah State University Press, 2011.

[8] Wilson, Chris. *The Myth of Santa Fe: Creating a Modern Regional Tradition*. Albuquerque: New Mexico University Press, 1997.

[9] Méndez Rodríguez, Luis. *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*. Sevilla: Centro de estudios andaluces, Junta de Andalucía, 2008. pág. 101-122.

[10] Sheppard, C.D. *Creator of Santa Fe Style: Isaac Hamilton Rapp, Architect*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988.

[11] Bainbridge Bunting, Paul. *John Gaw Meen: Southwestern Architect*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1983.

1.—Exterior del Scottish Rite Temple. 2014. Santa Fe. Nuevo México. (Foto: Elena Montejo Palacios).

Supply Company (1908. Morley, Colorado), donde inserta algunos elementos extraídos de la iglesia de San Estevan del Rey (Acoma, Nuevo México).

Cuando se planeó la construcción del templo que nos ocupa, en 1908, la opción más evidente fue Rapp, quien no solamente era masón, sino que había trabajado en otras ocasiones para la organización. En 1894 realizó el diseño para el templo masónico de Las Vegas (Nuevo México) con un estilo románico richardsoniano, de imponentes arcadas en arenisca oscura; y en 1908 se le contrató para la realización del Santa Fe Elks Club, cuyas obras finalizaron en 1912.

El diseño del Scottish Rite Temple fue variando a lo largo del tiempo, el periódico local *The New Mexican*, el 12 Diciembre de 1908[12], anunciaba su construcción en estilo Misión, una opción nada sorprendente considerando el trabajo previo de Rapp. Sin embargo, el primer boceto que se publica en ese mismo diario, un 19 de Julio de 1909[13], nos muestra un edificio de factura neoclásica, similar a anteriores trabajos del arquitecto, como el que trazó para el antiguo capitolio del Estado (1903) o la mansión del Gobernador (1908). Pese a estas primeras tentativas, el proyecto pasó de las manos de Rapp a la de los arquitectos angelinos Sumner Hunt y Silas Burns. El origen de este cambio, según apunta Wilson, puede deberse a la figura de Edgar Lee Hewett,

[12] 12 de diciembre de 1908. VILLELA, Khristaan. D. «Orientalism in Santa Fe». *Pasatiempo.* 20 septiembre 2013.http://m.santafenewmexican.com/pasatiempo/columns/viajes_pintorescos/orientalism-in-santafe/article_b7c00f7e-f06e-5257-a56a-648e5c7f6982.html?mode=jqm. (Consulta: 17 de abril de 2014). Traducción de la autora.

[13] Ibídem, 19 de julio de 1909.

perteneciente a la logia másonica al igual que las figuras más relevantes de Santa Fe a comienzos de siglo. Hewett fue presidente de la New Mexico Normal School (1897), el germen de la posterior New Highlands University, el responsable de la fundación de la School of American Archaeology (1907) y del Museo de Nuevo México (1909). Su oficina, *Normal Hall*, había sido diseñada por Rapp, en estilo románico. Parece que el boceto aportado por Isaac Rapp no terminaba de gustar, y fue a través de Hewett, como Sumner Hunt entró a formar parte del proyecto. La firma de arquitectos californianos había realizado diversos trabajos con y para Charles F. Lummis[14] (entre ellos la propia casa de Lummis, *El Alisal*, en Los Ángeles). Arqueólogo y asociado de Hewett, colaboraría con éste en la creación de la escuela de arqueología anteriormente citada. En febrero de 1911, la estética de Scottish Rite Temple ya estaba definida, tal y como deja entrever una carta de Hunt a Hewett: «*Estoy muy interesado en el boceto, creo que su sugerencia es espléndida. El tipo de arquitectura se adapta admirablemente, no sólo, por supuesto, a su ubicación, sino también a su uso. Dedicaremos toda nuestra atención y esfuerzo para hacerlo tan bueno como entiendo que usted le dijo al General* [Harper Cunningham] *que somos capaces*»[15].

El templo, erigido finalmente bajo formas alhambrescas, fue inaugurado el 16 de noviembre de 1912. Su entrada a través de una imponente torre, evoca la Puerta de la Justicia, pintada en un rosa suave, que pretende imitar el tono rojizo del palacio nazarí. Los espacios son amplios, la verticalidad de la torre se enfrenta a la horizontalidad de la estructura principal; el visitante que se adentra en el espacio, no puede sino comparar las diferencias entre el adusto interior y la estructura interior, tal y como ocurre en la propia Alhambra. Los patios, fraccionados y ajardinados, son mas toscos de los que es acostumbrado en la fantasía oriental, expuestos como están al clima desértico. En la parte interna de la estructura principal se dibujan espacios deudores del Patio de los Leones o el Partal, sin embargo, cabe señalar que su inspiración más que directa no ha dado como resultado el falso revestimiento oriental, un mero disfraz para el edificio, sino que han sido integrados, aunando estética y practicidad, con una función dual que abraza todo el edificio. Al igual que otros templos masones, su interior cuenta con un teatro destinado a albergar ceremonias rituales como la concesión del grado a sus miembros. El escenario está flanqueado por estuco con diseños en forma de estrella, que se repiten en los tubos del órgano. La decoración, que sigue patrones regulares, abarca casi todas las superficies visibles, de forma sutil y delicada, no llegando a sobrepasar jamás la utilidad real de la estructura. El fondo está presidido por una impresionante representación, de algo más de seis por nueve metros, de Granada vista desde la Alhambra. En el margen derecho, aparece la ciudad palatina, mientras que en la parte izquierda se aprecian las tropas de los Reyes Católicos.

2.—Entrada principal. 2014. (Foto: Elena Montejo Palacios).

El uso de las formas alhambrescas está conectado con el anhelo de belleza y lejanía, sin embargo, en el caso del Scottish Rite Temple, su simbolismo va más allá de la mera búsqueda de lo exótico. Por

[14] WEITZE, Karen. J. «Sumner P. Hunt». En: WINTER. Robert (ed.) T*oward a simpler way of life: The Arts and Crafts architects of California*. Los Ángeles: University of California Press, 1997, págs. 181-191.

[15] 17 de febrero de 1911. Edgar Lee Hewett Collection. AC 105. Fray Angélico Chávez History Library, New Mexico History Museum.

3.— Jesse L. Nusbaum. Auditorio del Scottish Rite Temple, Santa Fe. ca.1912. Palace of the Governors Photo Archives (NMHM/DCA) Negativo No. 23100.

una parte, la elección de la Puerta de la Justicia como entrada al templo no es gratuita, y está relacionada con el simbolismo propio del Rito Escocés Antiguo y Aceptado. El tema escogido para la representación posterior del proscenio se relaciona con la importancia de la ciudad granadina de Santa Fe en el descubrimiento de América, y por tanto, con la del propio estado de Nuevo México, que había sido fundado y admitido en la Unión diez meses antes de la inauguración del templo. De acuerdo con el estudio de Wendy Rae Waszut-Barret[16], los diseños de los telones fueron realizados en Chicago por Sosman y Landis, entre 1910 y 1911, una firma que estaba especializada en realizar este tipo de tramoya para logias. La pintura que ocupa la parte superior del escenario fue realizada en 1915 por Vysekel, traída desde Chicago en seis piezas. La imagen muestra la capitulación de Boabdil ante los Reyes Católicos, y está inspirada en la *Rendición de Granada* del zaragozano Francisco Pradilla y Ortiz (1882). Por último, las columnas laterales están decoradas con treinta y tres estrellas, de acuerdo con el número de grados del rito escocés.

Parece lógico pensar que, la obtención del rango de estado impulsó a Nuevo México, a mediados de la década de 1910, a una búsqueda de identidad que lo representara y al mismo tiempo diferenciara de cualquier otra entidad nacional. Así, pese a la tradicional identificación con la arquitectura Pueblo, la elección consciente de la Alhambra para inspirar el Scottish Rite Temple, representaba al tiempo, una conexión directa con el pasado español del estado, y una ambición por alcanzar un lenguaje arquitectónico propio.

[16] Waszut-Barret, Wendy. R. «Theatrical Interpretations of the Indispensable Degrees». *Heredom,* 12 (2004), págs. 141-62.

3. Conclusiones

El viaje de la Alhambra a través de Estados Unidos es un periplo que abarca una centuria, y navega entre dos siglos. El empleo que se hizo de las formas nazaríes comprende un amplio abanico de posibilidades e intencionalidades que vinieron de la mano de un crecimiento asociado a la industrialización más voraz. Nacido de la influencia romántica europea, potenciado por la publicación de las obras de Irving y Jones, e impulsado por los viajes de ciudadanos norteamericanos a España y Oriente Medio, el orientalismo en su vertiente alhambresca no tardó en difundirse por todo el territorio norteamericano. Su empleo en la esfera de lo privado, como recurso estético para interiores y residencias, y su uso en la esfera pública, en teatros, hoteles o templos, dibujó una Norteamérica de arcos de herradura y mocárabes, una serie de pequeñas *alhambras* en continuo estado de evolución, en una transición que comenzó a inicios del siglo XIX, y que en una conexión y redescubrimiento continuo se vincula a los primeros prismas románticos con el movimiento Art Noveau.

El caso santafeño se muestra como la culminación de este fenómeno. Se emplean conscientemente las formas nazaríes para la búsqueda de identidad de un estado naciente, al tiempo que los espacios planteados, diáfanos pero rotundos, se adaptaban a la perfección a las necesidades de la logia masónica; así mismo, el simbolismo que escritores, artistas y viajeros extraían del palacio encantado parecía adaptarse y fundirse con los valores del Rito Escocés Antiguo y Aceptado, pues Nuevo México, con su paisaje desértico y sus peculiares formaciones rocosas, parecía ser el heredero natural de las lejanas y exóticas tierras que una vez habitaron los árabes, y las formas de su arquitectura rojiza se moldeaban sobre el territorio, ignoto, nuevo y lejano, como si hubieran surgido de él.

Volver al sumario

Modelos iconográficos y emblemáticos de los «emblemas» de la iglesia de la Compañía de la ciudad argentina de Córdoba

José Miguel Morales Folguera
Universidad de Málaga. España

La iglesia de la Compañía de la ciudad argentina de Córdoba fue construida en la segunda mitad del siglo XVII y en ella participó activamente el jesuita belga Philippe Lemaire, constructor de barcos, el cual llevó a cabo la realización de sus extraordinarias bóvedas de medio cañón, ejecutadas todas ellas con madera de cedro, importada de las misiones jesuitas de Paraguay. Como afirma el propio autor en las *Cartas Anuas* de 1669 á 1672, «*sacó las formas de esa estructura de un libro impreso entre los galos*», concretamente las *Nouvelles inventions*, editado en 1561 por Philibert de l'Orme[1].

Las bóvedas, tanto la de la nave central como las dos del crucero, están formadas por una sucesión de arcos separados por listeles y decoradas con adornos vegetales policromados y dorados.

Por debajo de la cornisa se desarrolla un friso, que recorre toda la iglesia, salvo en el presbiterio y en el muro de los pies, adornado con cuarenta y ocho relieves de madera policromados, que representan emblemas, entre los que hay lienzos con bustos de varones ilustres de la Compañía de Jesús.

La principal fuente de inspiración de estos emblemas fue el libro *Imago Primi Saeculi Societas Jesu a Procincia Flandro-Belgica, eiusdem societatis repraesentata*, editado en 1640 en la imprenta más importante de Amberes, Plantin-Moretus, que en ese momento estaba dirigida por Baltasar Moretus. El libro consta de 996 páginas, ilustradas con 127 emblemas, incluyendo el de la portada.

La obra se editó para conmemorar el centenario de la Compañía de Jesús, que fue aprobada por el papa Paulo III el 27 de septiembre de 1540 por medio de la bula *Regimini militantis eclesiae*.

En el año 1639 el padre general Muzio Vitelleschi (1563-1645) en la epístola *De anno saeculari societatis* invitó a todos los padres y hermanos de la Compañía a celebrar el centenario.

La provincia Flamenco-Belga se sumó a estas celebraciones con la realización de diversas representaciones teatrales y con el adorno de los colegios y de las iglesias, así como con la publicación de la obra *Imago Primi Saeculi*. Sus estampas fueron utilizadas en las decoraciones de los edificios de la Compañía, al igual que en las representaciones teatrales[2].

Siguiendo estos ejemplos, el Colegio de la Compañía de la ciudad argentina de Córdoba se sumó un tanto tardíamente a estas celebraciones con la

[1] Gutiérrez, Ramón, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid: Cátedra, 1983, págs. 190-191.

[2] Salviucci Insolera, Ludia, *L'Imago Primi Saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella compagnia di Gesú. Genesi e fortuna del libro*. Roma: Editrice Pontificia Universitá Gregoriana, 2004, págs. 4, 26, 61, 62 y 68.

decoración de la iglesia con el mayor número de emblemas inspirados en el *Imago*. En este hecho, no cabe duda de que debió tener una gran influencia el carpintero de ribera Philippe Lemaire.

En el libro no se cita ningún nombre como autor de la edición, por lo que debió ser una obra colectiva. Sin embargo Alfred Poncelet, historiador de la Compañía de Jesús en los Países Bajos, cita a Joannes Bollandus como coordinador general del proyecto[3].

El libro se estructura en seis apartados, capítulos o libros. En el primero se narra el nacimiento de la Compañía (*Societas nascens*) y está ilustrado con 31 emblemas, en los que se compara el nacimiento de la Compañía con el de Cristo. En el segundo se describe el crecimiento de la orden hasta el año del centenario (*Societas crescens*) y se ilustra con 14 emblemas. En el tercero aparece la actividad de la Compañía (*Societas agens*), ilustrándose con 8 emblemas. En el cuarto se relata el sufrimiento de la Compañía (*Societas patiens*), que se acompaña con 17 emblemas. En el quinto se describen los honores de la Compañía, ilustrándose con 14 emblemas. El sexto está dedicado a la descripción de la Sociedad Flamenco- Belga, y se acompaña con 14 emblemas.

La obra fue editada en latín y en flamenco y se ilustró con 127 estampas, de las que solamente los frontispicios de ambas ediciones incluyen las firmas de los diseñadores y grabadores: Philipp Fruytiers fue el diseñador del frontispicio latino, y Abraham Diepenbeeck el del frontispicio flamenco; Cornellis Galle el Viejo grabó el frontispicio latino y Michael Natalis el frontispicio de la edición flamenca[4].

La obra del *Imago* se enmarca dentro de la etapa más productiva de libros de emblemas de la Compañía de Jesús, a la que Richard Dimler[5] atribuye unas 1700 obras, de las que 500 son primeras ediciones y 1200 reediciones, traducciones y adaptaciones. Las dos décadas más productivas se sitúan entre 1621 y 1640, cuando se editaron 330 obras, apareciendo en esa fecha el libro jesuítico de emblemática más importante, el *Imago*[6].

La importancia del emblema en la Compañía de Jesús deriva de los estudios literarios, que se utilizaban en los programas didáctico pedagógicos de los colegios, y está en consonancia con las recomendaciones de san Ignacio para el uso de la imagen gráfica para la meditación.

1. Los emblemas de la iglesia y el imago primi saeculi

En total son cincuenta los emblemas existentes en la iglesia cordobesa: cuarenta y ocho se encuentran a lo largo del friso interior y dos en la sacristía de la Capilla Doméstica.

La situación de los emblemas no parece seguir ningún orden establecido. Cuarenta y dos se inspiran en las estampas del *Imago*, bien de manera total o parcial. Como señala García Mahiques[7], hay variaciones con respecto al *Imago*, tanto en los motes como en las imágenes y en las declaraciones. Por lo tanto no se trata de una copia literal.

De los ocho emblemas restantes, que no siguen el modelo del *Imago*, hay tres que no parecen derivar claramente de otros libros de emblemas. Uno es el número 25, que representa el anagrama de la Virgen. El segundo es el número 30, que representa un árbol de difícil identificación, cuyas hojas se utilizaban como medicina por los gentiles, y el tercero es el número 35 que representa un ramo de flores. Los restantes cinco emblemas recogen imágenes de plantas y animales, que se pueden relacionar claramente con libros de emblemas y de empresas muy conocidos: Covarrubias, Alciato, Núñez de Cepeda, Hernando de Soto y Juan de Borja.

Siguiendo el orden de los emblemas analizados por Sergio Barbieri[8], comenzamos el estudio por el lado derecho de los pies de la iglesia.

[3] Ibídem, pág. 84.

[4] Ibíd., pág. 171.

[5] Dimler, Richard, «The Jesuit emblem in the 18th century: a taxonomical inquiry». En: López Poza, Sagrario (ed.). *Florilegio de estudios de emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática*. Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pág. 284.

[6] Ibídem, pág. 285.

[7] García Mahiques, Rafael. «Fuentes para el programa emblemático en la iglesia de la Compañía de Córdoba (Argentina). El Imago Primi Saeculi». *Lecturas de Historia del Arte*, (Ephialte, Vitoria-Gasteiz), IV (1994), págs. 394-395.

[8] Barbieri, Sérgio. *Empresas sacras jesuíticas. Córdoba. Argentina*. Córdoba: Ediciones Fundación Centro, 2003.

1.—Perspectiva de la nave central de la iglesia. En el friso se observan las tablas con los emblemas junto a retratos de personajes famosos de la orden.

Emblema 1

Este emblema se inspira fielmente en la Empresa 25 del *Imago*, aunque elimina el fondo del paisaje y el árbol, en el que aparece recostado un amorcillo, que sostiene con su mano izquierda un espejo, en el que se contempla atentamente, sosteniendo una vara florida con la mano derecha.

El emblema cordobés ha perdido el mote, que se halla en el *Imago*: *Vapor rapit omne decus* (El vapor quita toda la belleza). El dios del amor queda decepcionado al no poder contemplar su rostro en el espejo a causa del vapor, que lo empaña. El emblema corresponde al primer apartado del *Imago*, en el que se narra el nacimiento de la Compañía.

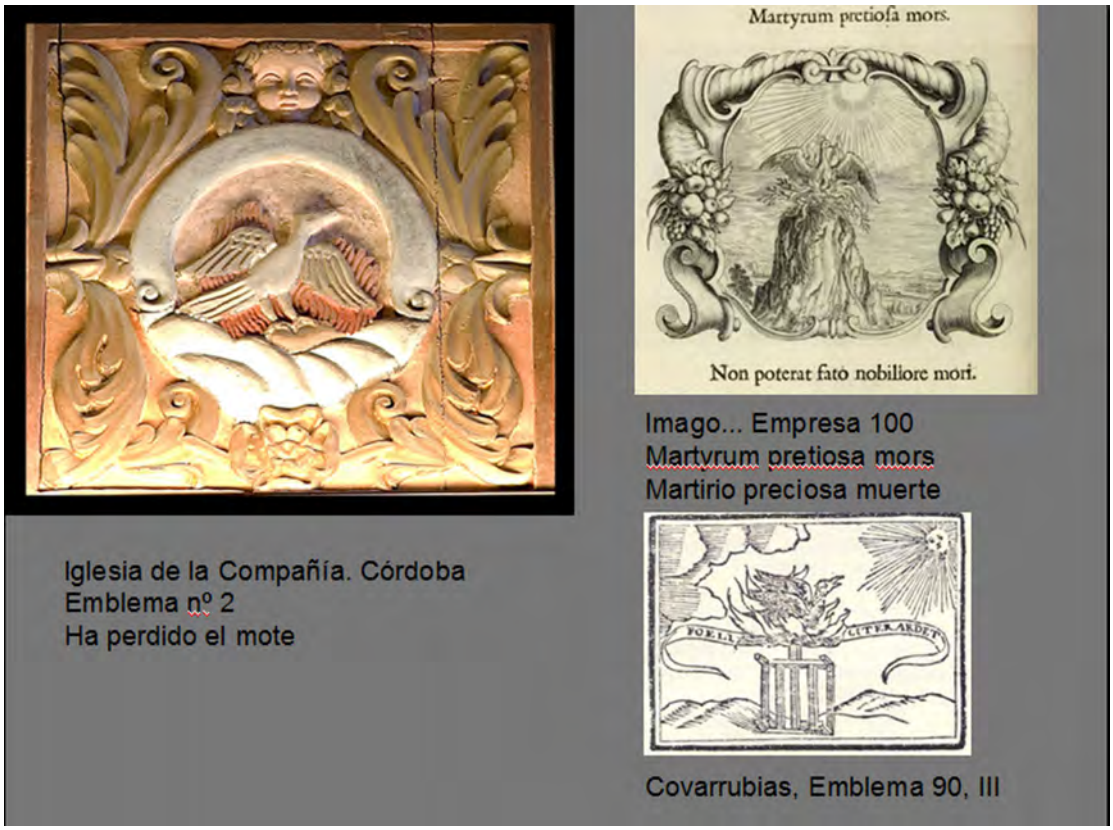
Emblema 2

Toma como modelo la Empresa 100 del *Imago*, aunque elimina también los fondos paisajísticos. El emblema cordobés representa el Ave Fénix sobre una pira ardiendo. Ha perdido también el mote, que sí aparece en el *Imago*: *Martyrum pretiosa mors* (Martirio preciosa muerte). Ubicado en el cuarto apartado del libro, dedicado al sufrimiento de la Compañía, simboliza a los jesuitas martirizados en su labor misionera. Covarrubias representa también el tema del Ave Fénix en el Emblema 90 de la Centuria III[9].

Emblema 3

Se inspira en la Empresa 59 del *Imago*, representando una fuente monumental con tres tazas, que derraman sus aguas a través de surtidores. El emblema cordobés conserva el mote: *Omnes venite ad aquas* (Todos los sedientos venid a las aguas). Corresponde al apartado tercero del libro, en el que se narra la actividad de la Compañía.

[9] COVARRUBIAS, Sebastián de. *Emblemas morales*. Madrid, 1610, Emblema 90, III, Feliciter ardet.



2.—Emblema nº 2 de la iglesia junto a sus modelos.

Emblema 4

El emblema cordobés representa una planta florecida, puede ser un rosal, deriva de la Empresa 97 del *Imago*, y corresponde al apartado cuatro del libro, en el que se describe el sufrimiento de la Compañía.

El mote, *Dant vincla decorem* (Dan decoro a los vínculos), se refiere al florecimiento de la Compañía a pesar de las persecuciones, encarcelaciones y martirios, a los que fue sometida. La imagen del *Imago*, en la que la planta está rodeada por unos tutores de plantines florales, recoge la idea planteada en la declaración: *Societatem carceres et vincula cohonestant* (Las cárceles y los vínculos honran a la Compañía).

Emblema 5

Está relacionado con la Empresa 42 del *Imago*, de la que se ha eliminado todo el fondo del paisaje. Representa una vela encendida sobre un candelabro y corresponde a la primera empresa del segundo apartado del *Imago*, dedicado a narrar el crecimiento de la Compañía hasta el año del centenario.

La luz de la vela ilustra el sentido del mote: *Societas via salutis ostend* (La Compañía muestra el camino de la salvación). El tema de la vela encendida aparece también en otros emblemistas como Núñez de Cepeda[10] y G. Rollenhagen[11].

Emblema 6

Al igual que en el Emblema 3, aquí se representa una fuente con tres tazas, sobre las que se vierte el agua de los surtidores. Se inspira en la Empresa 59 del *Imago*, que se encuentra en el apartado tercero, dedicado a narrar la actividad de la Compañía.

[10] García Mahiques, Rafael, *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid: Ediciones Tuero, 1988, Empresa II, Nescia necis.

[11] Rollenhagen, G. *Nucleus emblematum selectissimorum centuria secunda*. Colonia, 1613. *Aliis in serviendo consumor*, pág. 31.

El mote está también tomado del *Imago*, aunque presenta pequeñas variaciones*: Scta. Proximos gratis se effund* (Córdoba), *Societas in proximorum solatium gratis se effu*ndit (*Imago*) (La Compañía se derrama gratuitamente en el prójimo). Este emblema lo encontramos también en S. Pietrasanta[12].

Emblema 7

Este emblema, que representa al sol con un rostro humano, del que salen numerosos rayos, tiene como inspiración dos empresas del *Imago*: por un lado la imagen solar de la Empresa II de la portada, y por otro lado el mote de la Empresa 56: *Omnibus Omnia*. No obstante el mote de Córdoba es más completo*: Societas ómnibus Omnia faciat* (la Compañía se haga para todos), que alude a la actividad de la Compañía, recogida en el apartado del *Imago*.

A su vez la empresa 56 del *Imago* se inspira tanto para la imagen como para el mote en un emblema de S. Pietrasanta[13].

Emblema 8

Este emblema sólo copia el mote de la Empresa 85 del *Imago*, ubicada en el apartado cuarto, dedicado a describir el sufrimiento de la Compañía. El emblema cordobés representa un jarrón con un ramo de cinco flores enhiestas con formas de campanas. Su mote alude a la fuerza de la Compañía: *Societas frustra opugnatur ab invidis* (La Compañía a veces frustra toda oposición).

Emblema 9

Un caso similar es el de este emblema, cuya imagen no coincide con el de la Empresa 21 del *Imago*, de la que está tomado el mote. El emblema cordobés representa una paloma sobre un pedregal con una rama de olivo en el pico. Su mote, *Assimilat mens casta Deus* (El alma pura se asemeja a Dios), corresponde a una empresa del apartado primero del *Imago*, dedicado a narrar el nacimiento de la Compañía.

Emblema 10

Este emblema se inspira en la Empresa 18 del *Imago*, que también pertenece al apartado primero. La imagen representa una mano que con una despabiladera se dispone a cortar la mecha de una vela encendida, colocada sobre un candelabro. En consonancia con la imagen se halla el mote: *Pauperpatis splendor* (El esplendor de la pobreza).

Esta misma imagen es recogida por Covarrubias en su Empresa 60 de la Centuria III[14].

Emblema 11

Este emblema aparece repetido, aunque los motes son diferentes en ambos emblemas. Sólo mantienen la imagen. Representa una copa alargada con dos manos, cuyos dedos índices están asidos a los bordes, como intentando ensanchar la copa. Se inspira en la Empresa 36 del *Imago*, cuyo mote, *Laxari impatiens* (Impaciente por ensancharla) aparece cambiado, posiblemente por un error al realizar la restauración: *Ixaxari impatien*. Se corresponde al apartado primero del *Imago*, dedicado a narrar el nacimiento de la Compañía, y viene a expresar el continuo crecimiento de la Sociedad.

Emblema 12

Tanto la imagen, un espejo, como el mote, *Omnibus Omnia*, copian la Empresa 56 del *Imago*, perteneciente al apartado tercero (Actividad de la Compañía). El mote, *Omnibus Omnia* (Todo para todos) viene a referirse al carácter comunitario y unitario de la Sociedad: la Sociedad debe ser el modelo, en el que se inspiran todos sus miembros.

La fuente de inspiración de esta empresa parece hallarse en Piedrasanta, que posee una empresa con un espejo y el mote *Omnibus omnia*[15].

[12] PIETRASANTA, S. *De symbolis heroicis. Libri IX, Anversa, 1634. Crescit quodeumque rigat,* pág. 405.

[13] Ibídem, Tav. LXXI d. *Omnibus Omnia*, pág. 8.

[14] COVARRUBIAS, Sebastián de. *Emblemas…,* Op. cit., Emblema 60, Centuria III, *Ut magis luceat*.

[15] PIETRASANTA, S. *De symbolis…,* Op. cit., Tav. LXXI d., pág. 8.

3.—Emblema nº 5 de la iglesia junto a sus modelos.

4.—Emblema nº 16 de la iglesia junto a sus modelos.

Emblema 13

Este emblema representa a un buey entre un altar y un campo, donde hay un arado. El mote dice *In utrumque paratus* (Dispuesto a lo uno y a lo otro). Se inspira en la Empresa 57 del *Imago*, que corresponde al apartado tercero (Actividad de la Compañía). Explica la disponibilidad de los miembros de la Compañía, que deben estar preparados tanto para extender la simiente como para el martirio. Este emblema cuenta con precedentes muy similares en Camerarius[16] y en Pietrasanta[17].

Emblema 14

Este emblema ha escogido una imagen, dos columnas con un fondo marino y un sol naciente, que se inspiran en el escudo del emperador Carlos V, que aludía al descubrimiento y conquista de América. El mote, *Cura est antipodum* (El amor está en las antípodas), es una simplificación del mote de la Empresa 52 del *Imago*, *Nec senior altera cura est antipodum* (No es otro ni más débil, el amor está en las antípodas). Pertenece al apartado segundo (Crecimiento de la Compañía) y, como indica la Declaración, *Missiones novi Orbis*, se refiere a la creación de las misiones jesuitas de América.

La imagen deriva de una empresa de Pietrasanta[18], cuyo mote recoge el lema del emperador: *Plus Ultra*.

Emblema 15

Este emblema vuelve a incidir sobre el tema de la expansión de la Compañía por toda la tierra y para ello se ha escogido la divisa de Felipe II, en cuyo imperio no se ponía nunca el sol.

Representa a un ángel, el Amor Divino, entre dos mundos, y el mote *Unus non sufficit Orbis* (No basta un solo mundo), que vuelve a referirse a las misiones americanas, como se explica en la Declaración: *Societatis missiones indicae*. Corresponde a la Empresa 51 del *Imago* y pertenece al apartado segundo (Crecimiento de la Compañía).

Emblema 16

Representa a una osa lamiendo a su cría. Se inspira en la Empresa 69 del *Imago*, perteneciente al apartado tercero (Actividad de la Compañía), y presenta el mote: *Vos mentes fingite lengua* (Vuestra palabra modela el alma), que se refiere a la labor docente de la Compañía.

El tema de la osa lamiendo a la cría ha sido muy utilizado por los emblemistas, y así lo podemos ver en Covarrubias[19], Vaenius[20] y Pietrasanta[21].

Emblema 17

La imagen representa una brújula, cuyas manecillas se orientan hacia la estrella polar, que, como indica el mote, *Haec cinosura misi* (Esta estrella me rige), dirige su actividad.

Se inspira en la Empresa 48 del *Imago*, perteneciente al apartado segundo, que recoge la actividad de la Compañía. Como señala la declaración, *Societas in Missionibus*…, vuelve a poner de relieve la importancia de las misiones jesuíticas de América.

Emblema 18

El cuerpo del emblema representa dos clarines, que salen de unas nubes y extienden su sonido sobre la tierra, a lo que también alude el mote: *In omnen terran exivit sonus* (Por toda la tierra se ha difundido su voz). Copia la Empresa 45 del *Imago*, que pertenece al apartado segundo (Crecimiento de la Compañía).

Emblema 19

Este emblema representa un caso curioso y excepcional, ya que utiliza la imagen de un ciprés,

[16] Camerarius, J. *Symbolorum et Emblematum ex re animalia*, Norimberga, 1590. *In utrumque paratus*. Tav. LXXII b., pág. 32.

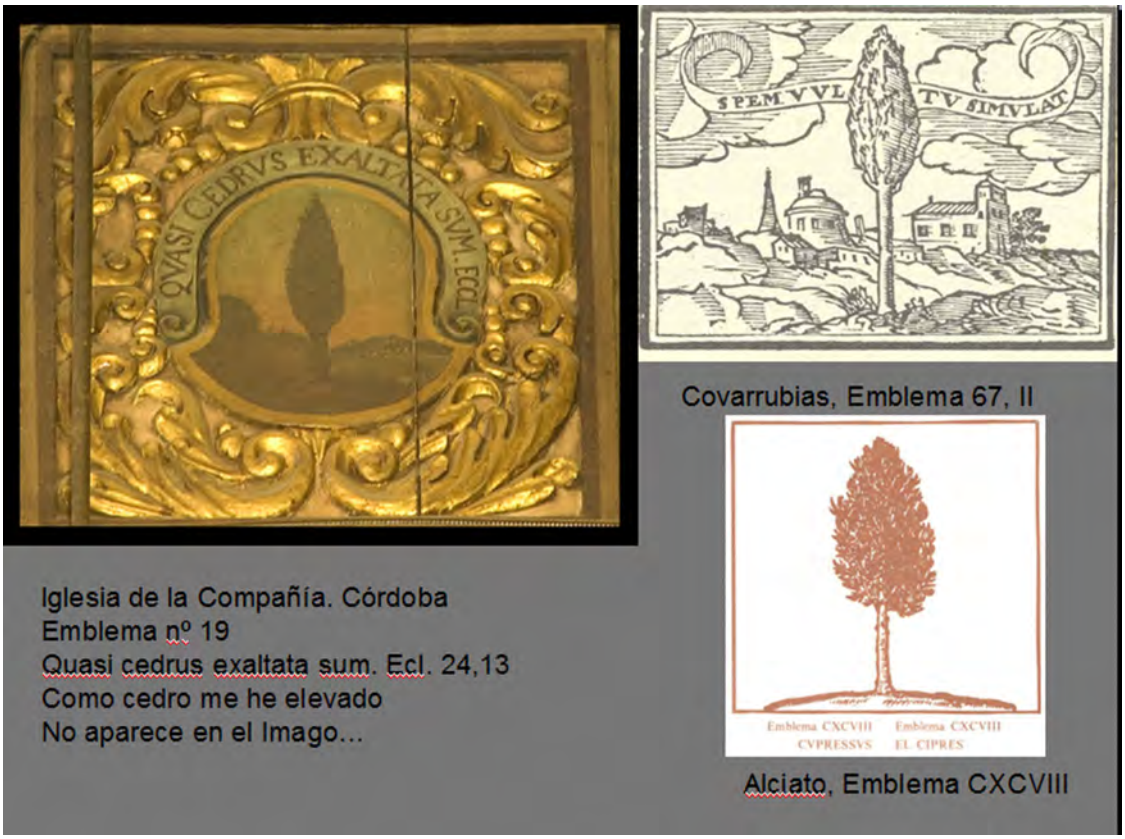
[17] Pietrasanta, S., *De symbolis…* Op. cit., *In utrumque paratus*, Tav. LXXII a., pág. 460.

[18] Ibídem, Plus ultra, Tav. LXXI c., pág. 343.

[19] Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas..,* Op. cit., Emblema 40, I, *Lambendo mater in artus fingit*.

[20] Vaenius, O. *Amorum emblemata*, Anversa, 1608, pág. 57.

[21] Pietrasanta, S. *De symbolis…* Op. cit., *Utinam per poliatur*, pág. 357.



5.—Emblema nº 19 de la iglesia junto a su modelos.

acompañada de un mote tomado del Eclesiástico, 24, 13, que se refiere al cedro: *Quasi cedros exaltata sum* (Como cedro me he elevado).

Este emblema no aparece en el *Imago*, aunque el ciprés ha sido utilizado como cuerpo del emblema tanto por Covarrubias[22] como por Alciato[23].

Emblema 20

La imagen representa un lirio, que brota sólo y aislado en el campo. El mote, tomado del Cantar de los Cantares, explica la representación: *Sicut lilium inter spinas* (Como lirio entre espinas).

Este emblema no aparece en el *Imago*, aunque es bastante semejante al Emblema 5, I, de Covarrubias, donde aparece una flor nacida en la tierra y rodeada por un seto en forma de corona de espinas[24].

Emblema 21

La imagen de este emblema representa una palmera, símbolo de verticalidad, altura y fortaleza. Se inspira en la Empresa 8 del *Imago,* perteneciente al apartado primero (Nacimiento de la Compañía). El mote, en cambio, no está tomado del *Imago*, *Quasi palma exaltatas* (Como palmera me he elevado), sino del Eclesiástico, capítulo 24, 14.

Covarrubias[25] dedica un emblema a la palmera, árbol de lento crecimiento, que tarda cien años en dar fruto, lo que también sucede «*a los edificios y a todo lo demás que se perpetúa*».

[22] COVARRUBIAS, Sebastián de, *Emblemas…,* Op. cit., Emblema 67, II, *Spem vultu simulat.*

[23] ALCIATO, *Emblemas.* Madrid: Akal, 1985, pág. CXCVIII.

[24] COVARRUBIAS, Sebastián de. *Emblemas…*Op. cit., Emblema 5, I, *Nulla reparabilis arte.*

[25] Ibídem, Emblema 59, I, *Factura nepotibus umbram.*

Emblema 22

En esta ocasión se ha elegido un laúd colocado sobre una mesa, como imagen de un emblema, inspirado en la Empresa 6 del *Imago*. Los motes, en cambio, no coinciden. Como afirma García Mahiques[26], es posible que los restauradores del edificio, al desconocer las fuentes, hayan cambiado el texto, lo que es frecuente en otras obras similares americanas, cuyas restauraciones no han tenido en cuenta los modelos iconográficos, posiblemente por desconocimiento.

El mote de la Empresa del *Imago* está tomado del libro de Los Salmos, 94 y afirma lo siguiente: *Iubilemus Deo salutari nostro* (Aclamamos a Dios Salvador nuestro). En cambio el emblema cordobés dice *Lubitem Deo fat salvum*, traducida de la siguiente forma por Barbieri[27]: «*Como te salvarás alabando a Dios*». El texto está en consonancia con las empresas del apartado primero, en las que se compara el nacimiento de la Compañía con la de Cristo.

La imagen del laúd colocado sobre una mesa está tomada tanto de Alciato[28] como de Covarrubias[29].

Emblema 23

La imagen representa a un jinete con casco y armadura, que al galope pretende introducir la punta de su lanza en un aro, que cuelga de la filacteria de la empresa. Se trata de una actividad lúdica, en la que se entretenían los nobles en las cortes medievales y caballerescas.

Se inspira en la Empresa 10 del *Imago*, correspondiente también al apartado primero, cuyo mote, *Non est mortale quod opto* (No es mortal lo que deseo), se ha perdido en el emblema cordobés.

Emblema 24

Representa una luna rodeada de estrellas por encima de unas colinas. La imagen parece inspirada en la Empresa III de la portada del *Imago*, según Barbieri[30], aunque carece de estrellas y el mote es diferente: *Toto orbe micat* (Resplandece en todo el orbe). Como la luna ilumina la noche terrestre, la Compañía se proyecta por todo el mundo. Rubens[31] también utilizó el rostro de una mujer, que iluminaba un orbe para el cuerpo de una empresa, grabada por C. Galle.

Emblema 25

El *Imago* sólo tiene dos empresas, cuyas imágenes están dedicadas a representar anagramas, la 4 y la 7, pero no recoge el anagrama de la Virgen, al que los jesuitas cordobeses dedicaron este emblema.

El anagrama está representado dentro de una corona, con las letras iniciales enlazadas del *AVE MARIA* (AVM) sobre el cuarto creciente de una luna y bajo una corona. Por encima de la corona vegetal aparece la frase «*Virgo Maria*».

Emblema 26

Muy similar es la imagen de este emblema, dedicado al anagrama de Cristo, IHS, Jesús Hombre Salvador, acompañado de dos Arma Christi, la cruz y tres clavos. El mote dice *In hoc signo vincis* (Con este signo vencerás), inspirado en el sueño que Constantino tuvo en la Batalla de Puente Milvio en el año 312, donde se le apareció una cruz mientras una voz le decía la frase *In hoc signo vinces*. La Compañía utiliza este anagrama como seña identificatoria.

El emblema está inspirado en la Empresa 4 del *Imago* (apartado primero), cuyo mote es algo diferente: *Sub cruce tuta latet* (Bajo la cruz está el abrigo).

El uso del anagrama de Cristo como cuerpo del emblema es utilizado tanto por Covarrubias[32] como por Engelgrave[33].

[26] García Mahiques, Rafael. *Fuentes para el programa…* Op. cit., pág. 398.

[27] Barbieri, Sergio. *Empresas…* Op. cit., págs. 49.

[28] Alciato. *Emblemas…*, Op. cit., Emblema X, *Foedera*, Se refiere a la armonía y a las alabanzas.

[29] Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas…,* Op. cit., Emblema 31, II, *Sonus est, qui vivit in illa*.

[30] Barbieri, Sergio, *Empresas…* Op. cit., pág. 51.

[31] Rubens, P. P., Galle, C., *Foret et orna*, marca tipográfica de J. Keebergins.

[32] Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas…* Op. cit., Emblema 1, I, *Col suo lume se me desmo celat*.

[33] Engelgrave, H. *Lux evangélica*. Amsterdam, 1655, *A flexu forma*.

Emblema 27

Este emblema vuelve a utilizar a un astro, en este caso el sol, como imagen principal. Representa a un sol, que ilumina con sus rayos la tierra. El mote es *Omnia solis habet* (Todo procede del sol).

Aunque no aparece entre las 125 empresas de los distintos apartados del *Imago*, este emblema se halla relacionado con dos de las empresas de la portada de la edición latina: las empresas I y II.

Emblema 28

En esta ocasión el emblema cordobés sólo ha utilizado un detalle de una empresa del *Imago*. La Empresa 5 del *Imago*, perteneciente al apartado primero (Nacimiento de la Compañía), representa a un barco navegando por el mar y en la parte superior se observa un fragmento de la banda zodiacal con tres signos: taurus, géminis y cáncer. Ese fragmento es el utilizado por el emblema cordobés, cuyo mote aparece simplificado con las letras «*A solis ort. U.a.o.l.n.D.: A solis ortu usque ad ocassum laudabile nomen Domini*» (Desde que sale el sol hasta el ocaso, sea alabado el nombre del Señor [34].

Emblema 29

Representa una planta de girasol, cuya única flor está orientada a un sol resplandeciente. Se inspira en la Empresa 32 del *Imago*, correspondiente al apartado primero, siendo el mote *Respicit astrorum regem* (Mira al rey de los astros).

Covarrubias[35] tiene también una empresa muy similar, con un girasol y un sol, aunque su mote es diferente.

Emblema 30

Este emblema no se halla en el *Imago* y no parece tener otros modelos conocidos, sobre todo por la dificultad de reconocer la especie arbórea. Representa un árbol con una copa frondosa y un tronco grueso con el mote *Folia ligni ad sanitatem gen* (Las hojas del árbol sirven de medicina para los gentiles).

Emblema 31

Una nave está a punto de zozobrar por los vientos fuertes, que soplan de costado. Tanto la imagen como el mote, *Si tumeas timeas* (Teme si te envaneces), están inspirados en la Empresa 35 del *Imago*, perteneciente al apartado primero (Nacimiento de la Compañía).

Emblema 32

Inspirado en el Cantar de los Cantares, 1, 12, representa un jarrón con una vara de nardo florecida y el mote *Nardus mea eddit odorem suum* (Mi nardo exhala su perfume). No deriva del *Imago*, aunque Núñez de Cepeda[36] posee una empresa muy semejante, utilizando la fragancia del lirio como «*precioso olor de la buena fama*».

Emblema 33

La imagen representa una olla sobre una hoguera cubierta por una tapa y el mote es *Clausus magis estuat* (Cerrado hierve mejor). Se inspira en la Empresa 62 del *Imago*, perteneciente al apartado tercero (Actividad de la Compañía). Como se afirma en la declaración, este emblema está relacionado con los ejercicios espirituales y con la meditación individual: *Exercitiorum spiritualium solitudo fervorem auget* (La soledad de los Ejercicios Espirituales desarrolla el fervor[37].

Emblema 34

El tema escogido para este emblema es la Vía Láctea sobre un cielo estrellado y el mote *Hac iter ad superos* (Este es el camino hacia lo más alto). Se inspira en la Empresa 68 del *Imago*, perteneciente al apartado tercero (Actividad de la Compañía). Como se recoge en la declaración (*Sodalitas B. Vir-*

[34] BARBIERI, Sérgio. *Empresas…* Op. cit., págs. 56.

[35] COVARRUBIAS, Sebastián de, *Emblemas…,* Op. cit., Emblema 12, II, Si te vas bolverme e al llanto.

[36] GARCÍA MAHIQUES, Rafael, *Empresas sacras…,* Op. cit., págs. 66-68.

[37] BARBIERI, Sérgio. *Empresas…* Op. cit., pág. 61.

ginis: Familiaridad con la Santísima Virgen), la Virgen es el modelo de superación para llegar al cielo.

Emblema 35

Otra flor constituye el cuerpo de este emblema. Se trata de una planta con varios capullos y flores de cinco pétalos. El mote tampoco precisa el nombre de la flor, pues sólo alude a la manera en que la flor brota: *Quasi flos egreditur* (Como la flor brota). Barbieri alude a la simbología mariana y a su procedencia del libro de Job (14.2).

Emblema 36

Representa un corazón cerrado con un candado y el mote *Tamtum opus est verbo* (Tan gran obra es la palabra). Deriva de la Empresa 40 del *Imago* y corresponde al apartado primero (Nacimiento de la Compañía).

Emblema 37

Una mano saliendo de una nube escribe con una pluma en un libro situado sobre una mesa. Su mote, *Calamus scribs* Ps 442 (Pluma de ágil escriba), se inspira en la Empresa 31 del *Imago*, perteneciente al apartado primero (Nacimiento de la Compañía), cuya declaración explica que el emblema se refiere a la obediencia: *Obedientia velox* (Obediencia veloz).

Emblema 38

Un olivo constituye la imagen de este emblema, cuyo mote deriva del Salmo 51 (52.10) *Sicut oliva fructifera* Psl 51 (Como verde olivo soy), tema relacionado con la Inmaculada Concepción. Este emblema no se halla en el *Imago*, aunque Juan de Borja[38] posee una empresa, que utiliza también el olivo como imagen para indicar la ambición y el descanso merecido.

Emblema 39

Representa una jaula con un pájaro en su interior y el mote *Pau. Om. Cu. So*, abreviaturas del mote completo que aparece en la Empresa 17 del *Imago*, perteneciente al apartado primero (Nacimiento de la Compañía): *Paupertas omni cura soluta* (Pobreza en toda inquietud libre). Covarrubias[39] posee también una empresa con esta misma imagen, que alude a la necesidad del comedimiento en las predicaciones, para no ser iguales a los pájaros que repiten lo que oyen sin saber lo que dicen. En el caso del emblema jesuítico se refiere a la necesidad del recogimiento para dedicarse al estudio y a la predicación.

Emblema 40

Este emblema repite la misma imagen del Emblema 11: dos manos asidas a los bordes de una copa intentando ensancharla. El mote *Vo non erat* parece una corrupción de la declaración de la Empresa 36 del *Imago,* perteneciente al apartado primero (Nacimiento de la Compañía): *Votum non laxandae paupertatis* (El voto que no ha de ser abandonada la pobreza).

Emblema 41

Representa un pescador con una caña de pescar con un pez cogido al anzuelo, que está a punto de soltar. Se inspira en la Empresa 15 del *Imago*, perteneciente al apartado primero (Nacimiento de la Compañía) y su mote es *Sic perdere lucrum est* (Así perder, ganancia es).

Emblema 42

Un sol con rostro humano y rayos flamígeros proyecta su efigie sobre una lámina de agua. La imagen se inspira en la Empresa 21 del *Imago*, perteneciente al apartado primero (Nacimiento de la Compañía). El mote en cambio está tomado del Salmo 19 (18,7): *Non qui se abscon a cal eius* (Sin que haya nada que a su calor escape). El mote de la empresa

[38] BORJA, Juan de. *Empresas morales, 1581-1680*. Valencia: Edición del Ajuntament de Valencia, 1988. *Pinguedinem non deseram* (No dexare mi natural reposo). Tomado de BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T. *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Ed. Akal, 1999, pág. 583.

[39] COVARRUBIAS, Sebastián de. *Emblemas…* Op. cit., Emblema 78, Centuria I, *Refert dictata*.

del *Imago* dice *Cor castum Dei speculum* (El corazón casto es espejo de Dios). Como se observa, ambos mensajes son muy diferentes en los dos emblemas. Uno se refiere al calor del sol, que se extiende sobre la tierra y el agua, y el otro se refiere a la castidad, que imita el modelo divino.

Emblema 43

Un cisne sostiene en su pico una piedra con el mote *Soo cu depri extolitur* (La Compañía se construye con el hacer), que se refiere a que el crecimiento de la Compañía depende de la actividad de sus miembros.

Este emblema no aparece en el *Imago*. En cambio la imagen se inspira, con diferente contenido, en empresas de otros emblemistas.

Hernando de Soto[40] utiliza esta misma imagen del ave con la piedra en el pico para simbolizar el silencio. Así mismo Juan de Borja[41] posee otra empresa con la misma imagen y el mismo significado relacionado con el silencio.

Emblema 44

Un amorcillo está realizando pompas de jabón y el mote dice *Si tangas grangas* (Si tocas, quiebras). Copia la empresa 24 del *Imago*, perteneciente al apartado primero (Nacimiento de la Compañía) y, como se explica en la declaración, *Castitas tenera* (Tierna castidad), se refiere también, como en el Emblema 42, al tema de la castidad, de la que se destaca su fragilidad.

Emblema 45

Este emblema también está dedicado al tema de la castidad, virtud que se atribuye de manera global a la Compañía. Representa a una niña arrodillada frente a un campo ardiendo, con el mote *Castas Societas integra* (La Compañía es íntegra y casta).

Se inspira en la Empresa 20 del *Imago*, perteneciente al apartado primero, aunque aquí la imagen representa a Moisés arrodillado ante la zarza ardiendo con el mote *Castitas integra* (Castidad íntegra). García Mahiques[42] afirma que la niña representa al alma, aunque también es posible que se refiera a la castidad de la infancia, que se inspira en el significado del triunfo de la Castidad de Bocaccio.

Emblema 46

El cuerpo de este Emblema nos vuelve a presentar un jarrón con unas flores y el mote *Societatis Jesu propagatio* (La propagación de la Compañía de Jesús). El mote está tomado de la Empresa 42 del *Imago*, perteneciente al apartado segundo (Crecimiento de la Compañía. En cambio la imagen del *Imago* representa una vela encendida sobre un candelabro, utilizada ya en el Emblema n.º 5.

Emblema 47

Presenta una solución similar al emblema anterior, ya que utiliza el mote de una empresa del *Imago*, pero cambia el cuerpo. Aquí representa una planta, que es idéntica a la utilizada en el Emblema 4, mientras que el mote está tomado de la Empresa 82 del *Imago*, perteneciente al apartado tercero (Actividad de la Compañía): *Casta conversatio societas* (La Compañía es casta conversación).

Emblema 48

La misma solución se repite en este emblema. Representa una planta de tipo silvestre, que nada tiene que ver con la palmera de la Empresa 8 del *Imago*, perteneciente al apartado primero, del que ha tomado una parte del texto de la declaración, que dice *Societas anno saeculari copiosos fructus promittit* (La Compañía promete copiosos frutos en el año del centenario). El emblema cordobés ha repetido el mismo texto, aunque eliminando la referencia al centenario, por lo que queda de la siguiente manera: *Societas copiosos fructus promittit* (La Compañía promete copiosos frutos).

[40] SOTO, Hernando de. *Emblemas moralizadas*. Madrid, 1599, pág. 22. *Mors et vita lengua* (La muerte y vida es la lengua).

[41] BORJA, Juan de. *Empresas…* Op. cit., Empresa XX, *Tuta merces* (Es paga cierta).

[42] GARCÍA MAHIQUES, Rafael. *Fuentes para el programa…* Op. cit., pág. 402.

Esta es el último emblema situado en la iglesia. Los dos últimos se hallan en la sacristía de la Capilla Doméstica.

Emblema 49

Una mano podando una vid es el cuerpo de este emblema, cuyo mote es *Nil dabit inde minus* (Nada dará menos desde allí), que se inspira en la Empresa 41 del *Imago*, perteneciente al libro primero (Nacimiento de la Compañía).

Emblema 50

El último de los emblemas cordobeses representa un sol con el anagrama de Cristo, IHS, y en frente una luna oscura, con el mote *Soc. Jesu laud. Dom.* (La Compañía de Jesús alaba al Señor).

La imagen se inspira en el Empresa n.º 1 de la portada del *Imago*, no así el mote, que presenta el consabido y ya utilizado *Omnia solis habet*. Como afirma García Mahiques[43], el sol es Cristo y la luna la Compañía, que recibe sus rayos, tal y como se afirma en la declaración: *Societas a Jesu nata* (La Compañía nacida de Cristo). Este emblema cuenta también con antecedentes en una empresa de Covarrubias[44].

[43] Ibídem, pág. 403.

[44] COVARRUBIAS, Sebastián de. *Emblemas…,* Op. cit., Emblema 41, II, *Clarior absens*.

Volver al sumario

«En la cruz del Salvador». El *Camino Real de la Cruz* en la pintura de la Real Audiencia de Quito

Ángel Peña Martín
Universidad Autónoma de Madrid. España

En los monasterios femeninos de los territorios de la Monarquía Hispánica fue habitual la presencia de representaciones artísticas de carácter alegórico y ejemplarizante que, con un lenguaje simbólico, mostraban a las monjas el modelo de conducta a seguir. Éstas, en la búsqueda de la perfección, tomaban la Cruz del Señor, con el fin de vencer sus propias pasiones, negándose, en todo tiempo y ocasión, a sí mismas y a sus afectos particulares, recordando las palabras de Cristo: «*Si alguno quiere venir en pos de Mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame*» (Mt 16, 24 y Lc 9, 23).

Muchas fueron las obras que sirvieron de apoyo para el seguimiento de la cruz, entre ellas, la *Regia Via Crucis* o *Camino Real de la Cruz*, cuyo mensaje estaba especialmente dirigido a las almas que vivían retiradas del mundo, entre los muros de los claustros, quienes crucificaron su carne con los vicios y concupiscencias, y el mundo ya está crucificado para ellas: «*El mundo está crucificado para mí, y yo para el mundo*» (Gál 6, 14).

1. Camino Real de la Cruz

La *Regia Via Crucis* es una obra emblemática escrita por el místico Benedictus Van Haeften (1588-1648) y publicada en Amberes en 1635[1], que sería traducida al castellano por fray Martín de Herze, publicándose en 1721 en la casa Godínez de Valladolid[2]. En ella, su autor establece un diálogo entre Cristo, que se muestra como divino conductor indicando el camino de la vida eterna, y *Staurofila*, la amante de la Cruz, convertida en *alter Christus*. *Staurofila* era la hija mayor del noble ciudadano *Phileto*, de la ciudad de Tarsis, que recibió este nombre por haber nacido el mismo día en que la Iglesia celebra el misterio inefable de la Cruz. Jesús le mostró un camino áspero lleno de cruces, el camino que lleva a la vida eterna a los que entran por él, el camino de la Santa Cruz, el más directo para ir al cielo. Camino que *Staurofila* guardó, contando con el amparo de Cristo, quien iría delante y siempre estaría con ella en toda angustia y tribulación[3].

La obra se compone de tres libros con cuarenta y ocho capítulos, ilustrados con treinta y seis grabados, que cumplen la misión de clarificar la meditación escrita y que, como veremos, no pasaron inadvertidas a los artistas. En estos emblemas, Cristo y *Staurofila* aparecen representados como niños. En cuanto a su autoría, el único grabado que aparece firmado en la primera edición española, la de 1721, es el de la página seis, por J. Tauló, con la fecha

[1] La edición latina es del año 1635, reeditándose en 1728 con traducciones al holandés y francés.

[2] La obra fue reeditada en Madrid en 1755 y 1785 y en Valladolid en 1821.

[3] Sobre esta obra, véase Sebastián, Santiago. «Los emblemas del Camino Real de la Cruz de Van Haeften». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 44 (1991), págs. 5-64.

1700. En el caso de la edición madrileña impresa en 1755, se atribuyen a Juan Bernabé Palomino[4].

2. El Camino Real de la Cruz en la Real Audiencia de Quito

En América, donde la utilización de grabados europeos fue un recurso fundamental en la casi totalidad de su producción artística[5], los emblemas del *Camino Real de la Cruz* también fueron muy utilizados. Son varias las pinturas de la antigua Real Audiencia de Quito que siguen estos grabados.

2.1. El Buen Pastor del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador)

El Buen Pastor[6] del Museo de las Conceptas de Cuenca (Ecuador)[7] es un lienzo cuyo tema central es Cristo como Buen Pastor, que trae sobre sus hombros a la oveja perdida.

Las imágenes del Buen Pastor, también conocidas como Pastor de Gloria o Pastor de las almas, fueron resultado de las palabras de Cristo: «*Yo soy el buen pastor. El buen pastor da la vida por las ovejas*» (Jn 10, 11). Cristo es a la vez cordero, «*he aquí el Cordero de Dios*» (Jn 1, 29), y pastor, «*como un pastor, apacentará su rebaño, recogerá con su brazo los corderillos; los tomará en su seno, y conducirá él mismo las ovejas recién paridas*» (Is 40, 11).

1.—Anónimo. El Buen Pastor. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Museo de las Conceptas. Cuenca. Ecuador.

En cuanto a la iconografía del Buen Pastor fue una de las más habituales para representarlo, tanto en su niñez como edad adulta, con una gran carga doctrinal[8]: «*Yo soy el buen pastor: y conozco mis ovejas, y las mías me conocen a mí. Así como el Padre me conoce a mí, así conozco yo al Padre; y doy mi vida por mis ovejas. Tengo también otras ovejas, que no son de este aprisco, las cuales debo yo recoger, y oirán mi voz: y se hará un solo rebaño, y un solo pastor*» (Jn 10, 14-16). En el texto de san Juan se destaca, además, la identidad de Jesús como el definitivo «*buen pastor*» evocado por las profecías mesiánicas que en él se terminan cumpliendo como el auténtico restaurador de la vida comunitaria entre Dios y los creyentes,

[4] Varios. *Estampas. Cinco Siglos de Imagen Impresa*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección de General de Museos, 1982, pág. 78.

[5] Acerca de las fuentes grabadas de la pintura quiteña en el siglo XVII, véase Justo Estebaranz, Ángel. *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Escuela de Ciencias Históricas, 2011, págs. 189-240.

[6] Anónimo. *El Buen Pastor*. Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo, 89 x 64 cm. Cuenca (Ecuador), Museo de las Conceptas. Registro 2M6-35-89-A. Moreno de Dávila, Eulalia. *La colección pictórica del Museo de las Conceptas de Cuenca*. Cuenca: Universidad del Azuay, Escuela de Museología, 2005, págs. 41-44 y 161 (lámina 4).

[7] Este cuadro, como el resto de las obras expuestas en el Museo de la Conceptas, procede del Monasterio de la Limpia Concepción de Santa Ana de los Ríos de Cuenca (Ecuador). En 1986, con la creación de este museo, administrado por la Fundación Museo de las Conceptas, las obras fueron extraídas de la clausura sin dejar constancia documental de su emplazamiento y estado original, por lo que se desconoce el lugar que ocupaban en el monasterio. Hoy este lienzo, uno de los más interesantes del museo, se encuentra, incomprensiblemente, en el despacho de dirección, sin formar, por tanto, parte del discurso expositivo.

[8] Véase García Sanz, Ana. *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid: Prosegur y Patrimonio Nacional, 2010, págs. 403-419 y Jiménez Monteseirín, Miguel. «Niño Jesús Buen Pastor». En: *Callada Belleza. Arte en las clausuras de Cuenca*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, págs. 118-121.

a imagen de la que el mismo Jesús mantiene con el Padre, por lo tanto, no es de extrañar su amplia presencia en las comunidades claustrales de vida contemplativa. Cristo, como pastor de las almas, da su vida por cada una de sus ovejas: «*Al modo que el pastor va revisando su rebaño en el día en que se halla en medio de sus ovejas, después que estuvieron descarriadas, así revistaré yo las ovejas mías, y las recogeré de todos los lugares, por donde fueron dispersadas en el día del nublado y de las tinieblas.* […] *Andaré en busca de aquellas que se habían perdido y recogeré las que se habían descarriado; vendaré las heridas de aquellas que han padecido alguna fractura, y daré vigor a las débiles, y conservaré las que son gordas, y a todas las apacentaré debidamente*» (Ez 34, 12-16). Imágenes que, en la clausura, también recordaban la soledad de los eremitas y la vida retirada, pues los pastores, recorriendo en soledad los campos, pasaban días sin ver a nadie.

Cristo reencuentra al pecador penitente y lo devuelve al redil. Como recuerdo de su sacrificio, en favor de los que se declaran suyos por la fe, el Buen Pastor muestra las llagas en sus manos: «*Ofreció su vida por sus ovejas no sólo reuniéndolas con la palabra de la predicación y alimentándolas con la doctrina evangélica y sanando a las roñosas y enfermas, perdonándoles los pecados, también dispuso un alimento en la cena, cuando había de morir para que sus ovejas nunca pudiesen perecer de hambre. Se metió por entre el lodo y las espinas y los clavos de la cruz para recuperar a la oveja perdida y al final murió por sus ovejas. Se asió al cayado de la cruz como el pastor a su garrota e inclinada la cabeza, como si llevase sobre los hombros a la oveja perdida, dejó al descubierto la hondura de su costado en el que llevaba a los corderos y las ovejas perdidas, según la profecía de Isaías*»[9].

El Buen Pastor muestra su sagrado corazón, un corazón ardiente rodeado por la corona de espinas y rematado en una cruz, como representación del alma humana y del corazón del propio Cristo, ya que en el corazón humano residían las virtudes y los defectos del hombre, todos ellos visibles a los ojos de Cristo. Aunque se ha afirmado que su presencia es un «*aspecto propio de la representación popularizada en el siglo XIX del Corazón de Jesús, pero que puede ser una pintura posterior, que como en casos semejantes, aprovecha una obra anterior*»[10], es una teoría que no compartimos, puesto que no se trata de un repinte y, además, la devoción al Sagrado Corazón de Jesús surgió en el siglo XVII[11]. Por otro lado, el corazón de Cristo, así representado, es visible en otras pinturas dieciochescas del Buen Pastor, tanto en su edad infantil, caso del lienzo *Infante Buen Pastor*[12] del Museo Municipal Alberto Mena Caamaño de Quito (Ecuador), como adulta, caso del *Buen Pastor y Sagrado Corazón*[13] del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador).

Junto al corazón hay una mariposa, como representación de la resurrección de Cristo, puesto que la salida de la mariposa del capullo se equipara simbólicamente con el abandono de Cristo del sepulcro hacia una nueva vida, la eterna.

Delante de la figura de Cristo aparecen unas uvas, unas espigas y un cáliz, rematado por una sagrada forma con el JHS, como representación de la Eucaristía. Según el dogma de la transubstanciación, proclamado en 1215 en el IV Concilio de Letrán, Cristo, en substancia, está presente en el altar en el momento de la consagración del pan y el vino. Estos elementos se asientan sobre una esfera azul, representación del globo terrestre, en la que se lee la inscripción: «*CARO DE CARNE MEA / ET PRO*

[9] Salmerón, Alfonso. *Commentariorum in Sacrosancta Iesu Christi Evangelia, tomus septimus, qui inscribitur de Parabolis Domini*. Madrid: Luis Sánchez, 1597, pág. 106a.

[10] Moreno de Dávila, Eulalia. *La colección pictórica*… Op. cit., pág. 41.

[11] Conviene recordar que fue en 1670 cuando san Juan de Eudes, por entonces Obispo de Rennes (Francia), obtuvo el permiso de sus superiores para celebrar una fiesta anual dedicada a los Sagrados Corazones de Jesús y de María, de los que era gran devoto. En junio de 1675, santa Margarita María Alacoque, Salesa del Monasterio de la Visitación de Santa María de Paray-le-Monial (Francia), tuvo una visión en la que Cristo le mostraba su corazón rodeado por una corona de espinas y rematado por una cruz, dando el impulso definitivo a esta devoción. Clemente XIII, en la segunda mitad del siglo XVIII, aprobó un decreto por el que se confirmó el culto al Sagrado Corazón, mientras que Pío VI, en 1794, redactó una bula en defensa de esta devoción y Pío IX contribuyó a su expansión fuera de Francia, al beatificar a sor Margarita María de Alacoque. León XIII sería el responsable de la gran expansión del culto al Sagrado Corazón, al consagrar el mundo, en 1899, a esta devoción y elevarla a la condición de rito doble de primera clase.

[12] Guerra, Patricio. *Imagen, devoción y oficio, arte quiteño del período colonial*. México: Instituto Estatal de la Cultura. Museo del Pueblo de Guanajuato, 2012, sin paginar.

[13] Arias Álvarez, José Carlos. *La voz del Monasterio de las Conceptas de Loja. Cuatrocientos quince años de historia*. Cuenca: Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal de Loja, 2012, pág. 166.

MUNDI VITA», es decir, «*Carne de mi carne y para la vida del mundo*».

Delante de esta esfera, un pelícano abre su pecho para alimentar a sus crías, como símbolo de Cristo, quien no dudó en entregar su vida para que la humanidad resucitase. Aunque es una creencia heredada de los clásicos, fueron los bestiarios medievales los encargados de transmitir y otorgar matices a las leyendas creadas en torno a los hábitos alimenticios del pelícano, atribuyéndole, con clara intencionalidad alegórica, la capacidad de alimentar a sus crías, si el alimento escaseaba, con su propia carne y sangre[14]. Por ello, en alusión a su simbología, en el lienzo, al lado derecho del pelícano, aparece el texto: «*Pelicano q.e amoroso / Tu sagrado pecho rasgas / aleando de amor descargas / De ese corazon jeneroso / Soltaste un raudal copioso*», mientras que a su izquierda se puede leer: «*A tus queridos polluelos / Por q.e estos son tus anhelos / Le alimentas con tu sangre / Cual ternismo i buen Padre / Contemplando a todos*».

De este animal también se dijo que desaparecía debido al calor del sol y reaparecía en el invierno, por lo que fue tomado como alusivo a la resurrección de Jesús, e incluso a la de Lázaro, si bien es cierto que estas interpretaciones fueron menos comunes.

El sacrificio del pelícano por resucitar a sus hijos, basado en una incorrecta interpretación de su sistema de alimentación[15], se convirtió en símbolo de la redención de Cristo y de la caridad. Finalmente, el pelícano será un símbolo eucarístico, en relación al Sacrifico de Cristo, siendo utilizado, por ello, como sagrario para el Monumento Eucarístico del Jueves Santo[16].

Como base de todo ello aparece una corona de espinas, a cuya izquierda hay una cabeza de mujer, en extraña posición, que debe corresponder a la donante del cuadro, Rosario Villavicencio Alvarado, y a su derecha un pez monstruoso.

El Buen Pastor aparece rodeado por una orla formada, a su derecha, por los símbolos de la Pasión. Desde la parte inferior y en forma ascendente, encontramos la espada de san Pedro con la oreja de Malco, la bolsa con las treinta monedas de plata de Judas, la columna de la flagelación, a la que van atados los cilicios, cuerdas y látigos, el gallo de la negación de san Pedro, la túnica y dados con los que se jugaron las vestiduras de Cristo, las armas de los soldados, el aguamanil, el martillo, el hisopo, la lanza, la cartela del INRI y unas tenazas.

Por su lado izquierdo asciende una gran rama de rosas rojas, adornada con pájaros. La rosa, reina de las flores, representa a la Virgen María, la *Rosa Mística*, de cuyo seno surge otra rosa que no se marchita, Jesús[17]. Estas rosas rojas hacen alusión a la «*rosa bermeja de la sangre de la Pasión, encendida por el*

[14] Según uno de estos bestiarios, la madre acaricia tanto a sus polluelos que los lleva a morir al perforar sus costados. Al ver lo ocurrido, el pelícano macho no soporta el dolor, por lo que golpea su pecho y, con la calidez de su sangre, los resucita. San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* dice que el pelícano «*sobresale sobre todas las aves en el amor a la prole. La hembra se echa en el nido custodiando a sus polluelos, les da calor, los abraza y llega a herirles con sus excesivas caricias, hasta el punto de perforar sus costados y morir aquellos. Transcurridos tres días llega el pelícano macho y encuentra muertos a sus polluelos; se angustia sobremanera y arrebatado de dolor golpea su propio costado y lo taladra y fluye la sangre que, gota a gota, deja caer sobre las heridas de los polluelos muertos, los cuales, de esta manera, son devueltos a la vida. Así Nuestro Señor Jesucristo, cuyo costado atravesó una lanza, y del que brotó al instante sangre y agua, derramó su sangre sobre sus hijos muertos, esto es, sobre Adán y Eva y el resto de los profetas y sobre todos los muertos, e iluminó el universo mundo, y trajo aquellos a la vida de nuevo mediante los tres días de su sepultura y su resurrección. De ahí que dijera el Profeta (Salmos 102, 7): «Me parezco al pelícano del desierto*».

En otros bestiarios es la madre quien, en un arranque de ira, provoca la muerte de sus hijos, debido a su mala actitud. Arrepentida, los llora durante tres días y termina por abrirse el pecho, derramando su sangre sobre los polluelos, lo que produce su resurrección. Así el *Physiologus latinus* afirma que el pelícano «*ama sobremanera a sus hijos; cuando engendra a sus hijos y estos comienzan a crecer, golpean a sus padres en el rostro; los padres les devuelven los golpes y los matan. Al tercer día su madre atravesando su costado abre su flanco y se recuesta sobre los pollos y vierte su sangre sobre los cuerpos de los hijos muertos y así con su sangre los saca de entre los muertos*».

[15] En realidad, el pelícano pesca y almacena los peces en el buche que posee en su cuello. Buche que, para alimentar a sus crías, vacía apretándolo contra su pecho.

[16] Algo que fue muy usual en todos los territorios de la Monarquía Hispánica. A manera de ejemplo, citamos el *Pelícano* (S. XVIII) conservado en la Iglesia de San Martín Obispo de San Pedro Manrique (España). GONZÁLEZ CUADRADO, Olalla. «36. Pelícano». En: *Paisaje interior*. Salamanca: Fundación «Las Edades del Hombre», 2009, págs. 289-290. Y para el territorio americano, el *Pelícano* (S. XVIII) del Monasterio de Nuestra Señora de las Nieves de Loja (Ecuador). ARIAS ÁLVAREZ, José Carlos. *La voz del Monasterio de las Conceptas de Loja…* Op. cit., págs. 60 y 61.

[17] Simbología repetida en la poesía religiosa, así Juan López de Úbeda, recopilador y autor de poesía religiosa del siglo XVI, en el poema *Del Nacimiento*, se refiere a Jesús como flor: «*En los fríos del invierno / una rosa floreció. / ¡Oh qué flor y fruto dio! / En los fríos y en la helada / del invierno desta vida, / una doncella sagrada, / sobre todas escogida, / es esta noche parida. / Virgen y madre quedó. / ¡Oh qué flor y fruto dio! / Quedó por culpa de Adán / helada toda la*

2.—Anónimo. El Buen Pastor (detalle de crucifixión de Staurofila). Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Museo de las Conceptas. Cuenca. Ecuador.

3.—Crucifixión de Staurofila. Emblema decimosexto del segundo libro del Camino Real de la Cruz. Grabado tomado de la edición impresa en Madrid en 1721.

fuego de la Caridad, aljoforada con las lágrimas del Niño cándido y rubicundo», que va matizando gradualmente su blancura inicial para ir tiñéndose de púrpura a partir de la circuncisión[18]. En cuanto a las espinas, se dice que la rosa, antes de crecer con las demás flores en la Tierra, había crecido en el Cielo sin espinas, dado que no temía mal alguno. Después de la caída del hombre, le crecieron las espinas para recordar a los hombres, con su belleza y fragancia, el esplendor del Paraíso y con sus espinas, el pecado mortal[19]. Los pájaros aludirían a la elevación espiritual, símbolo de compañía y ayuda a la virtud.

En las cuatro esquinas del lienzo, se disponen cuatro escenas, con «*extrañas figuras, vestidas de blanco, indudables representaciones del alma, en distintas fases de penitencia y ascenso místico*»[20], que, en realidad, son los elementos alegóricos tomados del *Camino Real de la Cruz*.

En el ángulo superior derecho, aparece *Staurofila* portando la cruz en su mano izquierda, mientras que con la derecha levanta su corazón, rodeada por la filacteria: «*Ó AMOR SIN CONPACION DULCE*

gente / en fatiga y grande afán, / porque fue desobediente. / Esta Virgen excelente / por humildad floreció. / ¡Oh qué flor y fruto dio!».

[18] San Buenaventura. *Vitis Mystica*, 18, 1. Recogido en Sánchez López, Juan Antonio. «La espiritualidad franciscana y la iconografía de Jesús Niño. Fuentes literarias para una creación artística». En: *IV Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana*. Córdoba: Cajasur, 2000, págs. 119-153.

[19] Añón Feliú, Carmen. «El claustro: jardín místico-litúrgico». En: *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*. Madrid: Editorial Complutense, 1996, págs. 11-35.

[20] Moreno de Dávila, Eulalia. *La colección pictórica…* Op. cit., pág. 41.

BIEN POR QUIEN PADESCO RESIBE EL QUE TE OFRESCO Y DAME A MI TU CORAZON». La imagen está tomada del emblema undécimo del segundo libro del *Camino Real de la Cruz*, que nos recuerda que la cruz hay que llevarla por amor a Cristo. De ahí la invocación en el mote al Cantar de los Cantares: «*Mi amado para mí, y yo para él*» (Cant 2, 16) y el epigrama «*Ni las penas me retiran, / ni a la cruz me atrahen premios, / porque me basta poder / agradar sólo a mi Dueño*».

En el ángulo superior izquierdo *Staurofila* besa la cruz, rodeada de la filacteria: «*O CIELOS SANTO CUANDO PENSABA GOSARTE ASI O CRUS AMADA EN TUS AMORES SAGRADO LECHO DE MI JESUS ABRE MI PECHO ABRE TUS BRASOS PARA ESTRECHARTE Y EN TUS DULSURAS ASI QUEDARME*». La representación está tomada del emblema decimocuarto del segundo libro del *Camino Real de la Cruz*, en el que la amante de la Cruz no pudo más que dar gracias en señal de prenda de amor, con el mote: «*Dad gracias en todas las cosas*» (Tes 5, 18) y epigrama: «*No es la cruz aquélla que ofreces, / sino una prenda de amor, / por tal dádiva en retorno / te vuelvo mi corazón*».

En la parte inferior izquierda del lienzo, *Staurofila*, por el camino de la vía purgativa, se ha ido acercando cada vez más a Cristo, hasta crucificar, como *alter Christus*, su propia carne. Por ello, *Staurofila* está colocada encima de la cruz, tendida en el suelo, y el Niño Jesús levanta un martillo para fijar su mano izquierda en el madero, al mismo tiempo que un ángel le ha fijado un pie y se dispone a fijarle el otro[21]. Representación tomada del emblema decimosexto del segundo libro del *Camino Real de la Cruz*, que tiene el lema paulino: «*Los que son de Cristo crucificaron su carne con los vicios y concupiscencias*» (Gál, 5, 24), y así se proclama en el epigrama: «*Crucifica mi rebelde / pecadora carne Christo, / no sea que por malsana, / cayga infeliz en el vicio*». En el cuadro, la representación se acompaña de una filacteria con el texto: «*EN DELIQIOS DE AMOR ME PUSE CON TAN VEMENTE PACION DELICIAS CUANTO EL ARDOR ESPLICAR ESTA DULSURA CHUPAR DE ESA ABERTURA DULSE CORAZON DE AMOR*».

[21] Escena identificada como «*dos figuras blancas practican una crucifixión con la ayuda de un ángel vestido de rojo*». MORENO DE DÁVILA, Eulalia. *La colección pictórica…* Op. cit., pág. 41.

En la esquina inferior derecha se representa la fusión de los amantes de la cruz[22]. Ambos son crucificados en la misma cruz y con los mismos clavos, como muestra el emblema decimoctavo del segundo libro del *Camino Real de la Cruz*, según el mote paulino: «*Estoy clavado con Cristo en la cruz*» (Gál 2, 19). No solo es la misma cruz sino también los mismos clavos: «*Dulces clavos pues tenéis / crucificado a mi Amor, / fixadme en la cruz con él / porque con él muera yo*». De las imágenes sale la filacteria con el texto: «*EN LA JUBENTUD TEMPRANA TE JUNTASTE AL MUNDO LUSBEL AMBOS HACIENDO LIGA AY TRAIDORA*».

La simbología del lienzo se completa con dos textos. En la esquina inferior izquierda se puede leer: «*Arbol de gracia mayor/ Donde encontré mi delicia / De mi Padre las caricias / En mi corazon ardor / En tu cruz mi dulce amor / Estendido y bien clavado / Por vuestra mano sagrada / Me quedo los frutos gustando / Dulcemente contemplando / Tu caridad prendo*». Y en la esquina inferior derecha: «*Por fin mundo te venci / Hasta ponerte devajo / Envano fué tu trabajo / De hacer tus secuas arder / Covarde ya te venci / Cual guerrero en la batalla / Con denuedo con valor / En la cruz del Salvador / Asentando mi muralla*».

2.2. **El Buen Pastor del Museo Municipal Remigio Crespo Toral de Cuenca (Ecuador)**

El Museo Municipal Remigio Crespo Toral de la ciudad de Cuenca (Ecuador) conserva un lienzo de *El Buen Pastor*[23] semejante al del Museo de las Conceptas. Su composición es muy parecida, ya que en su centro también está Cristo como Buen Pastor, portando sobre sus hombros una oveja. En este caso, Cristo, además de las llagas de la Pasión, lleva puesta la corona de espinas. Sobre su pecho aparece

[22] Escena que Moreno Dávila identifica con «*la penitente crucificada, con la cabeza que cae de lado, como la de los Cristos de la tradición ecuatoriana, y por detrás surge la del Salvador, con tres potencias*». La apreciación respecto a los crucificados ecuatorianos no guarda relación alguna con la representación y en modo alguno justifica la representación, tomada fielmente del *Camino Real de la Cruz*. MORENO DE DÁVILA, Eulalia. *La colección pictórica…* Op. cit., pág. 42.

[23] Anónimo. *El Buen Pastor*. Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Cuenca (Ecuador), Museo Municipal Remigio Crespo Toral. El estado de conservación del lienzo es muy deficiente, con bastantes faltas en la capa pictórica, lo que dificulta la lectura y transcripción de algunas de sus filacterias.

asimismo su corazón inflamado y la mariposa. Viste una túnica ceñida a la cintura con una faja, que ha servido al pintor para insertar un texto, hoy muy deteriorado, del que solo hemos podido transcribir la siguiente cita, muy incompleta: «PELICANO SOI DE AMOR QUE […] TENGO / MI PECHO ABIERTO POR […] / ESTOI MUERTO BEN YNGRATO […]».

Debajo de la figura de Cristo se dispone, igualmente, el pelícano, alrededor del que hay una filacteria con la leyenda: «*Pelicano que amoroso tu sagrado pecho rasgas* […] *los alimentas con sangre cual dulcisimo tierno Padre*», el resto del texto está muy perdido, pero parece semejante al del lienzo de las Conceptas[24].

Al igual que en El Buen Pastor el Museo de las Conceptas, algunas de sus escenas están tomadas del *Camino Real de la Cruz*. Así, en el ángulo superior derecho, aparece *Staurofila* portando la cruz en la mano izquierda, mientras que con la derecha levanta su corazón, rodeada por la filacteria: «*A ti bengo mi Jesus Lloroso y arrepentido Porque padre condolido Me mirais des la Cruz*». Imagen está tomada del emblema undécimo del segundo libro del *Camino Real de la Cruz*, que nos recuerda que la cruz hay que llevarla por amor a Cristo.

En la parte inferior derecha, un grupo de ovejas portan sus cruces, como indicador de que el alma piadosa que sigue a Cristo también ha de sufrir. Simbología tomada de la invitación que hace Cristo a cada creyente para que lleve su cruz y vaya en pos de Él: «*Y el que no carga con su cruz, y no me sigue, tampoco puede ser mi discípulo*» (Lc 14, 27). Mientras que en la parte inferior izquierda, ese rebaño, pastoreado por dos ángeles, se encamina hacia Cristo, hasta llegar a un altar, en lo alto de una montaña, en el que está la Eucaristía. Este es el camino de la verdad, de la vida, de la gloria y del reino. La representación podría estar inspirada en el emblema primero del primer libro, en el que el Niño Jesús muestra a *Staurofila* el camino de la santa Cruz: «*Ardua la virtud ofrece / senda penosa, y estrecha / y aunque vaya muy derecha, / siempre su entrada estremece*». Entre

4.—Anónimo. El Buen Pastor (detalle de crucifixión de Staurofila). Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Museo Municipal Remigio Crespo Toral. Cuenca. Ecuador.

las ovejas está san Pedro de Alcántara, en penitencia, lacerándose y con la calavera en su mano, como invitación al autosacrificio, a purificar el espíritu y acercarse a Dios[25].

Finalmente, en el ángulo superior derecho del cuadro se muestra como *Staurofila*, por el camino de la vía purgativa, se ha ido acercando cada vez más a Cristo, hasta crucificar su propia carne, siendo crucificada como Él. La representación está tomada del emblema decimosexto del segundo libro del *Camino Real de la Cruz*, pero con una variante. Ya no es el Niño Jesús el que levanta el martillo para fijar su mano izquierda en el madero, sino un ángel. Mientras que en el grabado un ángel era el encargado de

[24] «*Pelicano q.e amoroso / Tu sagrado pecho rasgas / aleando de amor descargas / De ese corazon jeneroso / Soltaste un raudal copioso*» y «*A tus queridos polluelos / Por q.e estos son tus anhelos / Le alimentas con tu sangre / Cual ternismo i buen Padre / Contemplando a todos*».

[25] Penitencia que san Francisco de Asís alaba en su exhortación a los hermanos y hermanas de penitencia: «*todos los que aman al Señor con todo el corazón, con toda el alma y con toda la mente, con todas las fuerzas, y aman a sus prójimos como a sí mismos, y odian a sus cuerpos con sus vicios y pecados, y reciben el cuerpo y la sangre de nuestro Señor Jesucristo, y hacen frutos dignos de penitencia: ¡Oh cuán bienaventurados y benditos son ellos y ellas, mientras hacen tales cosas y en tales cosas perseveran!, porque descansará sobre ellos el espíritu del Señor y hará en ellos habitación y morada, y son hijos del Padre celestial, cuyas obras hacen, y son esposos, hermanos y madres de nuestro Señor Jesucristo*» (1CtaF). Sin embargo, aquellos que «*no viven en penitencia y no reciben el cuerpo y la sangre de nuestro Señor Jesucristo, y se dedican a vicios y pecados, y que andan tras la mala concupiscencia y los malos deseos de su carne, y no guardan lo que prometieron al Señor, y sirven corporalmente al mundo con los deseos carnales y las preocupaciones del siglo y los cuidados de esta vida: Apresados por el diablo, cuyos hijos son y cuyas obras hacen, están ciegos, porque no ven la verdadera luz, nuestro Señor Jesucristo*» (1CtaF).

5.—Antonio Salas. Niño de la Pasión. Óleo sobre lienzo. 1818. Museo de Arte Colonial. Quito. Ecuador.

fijarle los pies a la cruz, aquí es un penitente san Francisco de Asís[26]. De *Staurofila* sale una filacteria con el texto: «*Por fin Mundo te bensi hasta ponerte devajo tu me quisite benser en vano fue tu travajo*». Texto coincidente con el de la esquina inferior derecha del lienzo del Museo de las Conceptas[27].

2.3. **Niño de la Pasión del Museo de Arte Colonial de Quito (Ecuador)**

A diferencia de las obras anteriores, que siguen fielmente los emblemas del *Camino Real de la Cruz*, el *Niño de la Pasión*[28] del Museo de Arte Colonial de Quito (Ecuador) está inspirado en su texto. El Niño Jesús aparece tocando la cruz como si de un instrumento musical se tratase[29]. Para ello, en la cruz se extienden cinco cuerdas, bien tensas y sujetas en los extremos, en las que se ha querido ver las cinco llagas de Cristo. Como instrumento simbólico, la

[26] Representación que no era inusual en el arte quiteño, cabe destacar la talla atribuida a Manuel Chili «Caspicara» de la Iglesia de San Francisco de Lima (Perú). MARIAZZA F., Jaime. «Presencia del arte quiteño en Lima en el siglo XVIII». En: *Arte quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional*. Quito: FONSAL, 2010, págs. 196-213.

[27] «*Por fin mundo te venci / Hasta ponerte devajo / Envano fué tu trabajo / De hacer tus secuas arder / Covarde ya te venci / Cual guerrero en la batalla / Con denuedo con valor / En la cruz del Salvador / Asentando mi muralla*».

[28] Antonio Salas. *Niño de la Pasión*. 1818. Óleo sobre lienzo. Quito (Ecuador), Museo de Arte Colonial.

[29] SEBASTIÁN, Santiago. «La imagen de la cruz como instrumento musical». *Traza y baza*, 6 (1976), págs. 120 y 121.

cruz actúa como bastidor donde se tensa el cuerpo de Cristo[30].

Para san Agustín, Cristo resucitado aparece como instrumento musical en sí mismo, en el comentario al Salmo 56, 16[31], en el que se afirma que el salterio y la cítara conforman el cuerpo de Jesús. No necesita tañer el instrumento de la cruz, pulsa su propia carne y vibrando con el dolor supremo de la muerte como cítara, obra el mayor de los prodigios como salterio, la resurrección y victoria sobre la muerte. Idea compartida por Juan de Soto en su *Exposición paraphrástica del psalterio de David en diferente género de verso español* (1612) y Antonio de Cáceres y Sotomayor en la *Paráphrasis de los psalmos de David* (1616)[32].

Existen obras semejantes al lienzo quiteño en la colección del Dr. Crispiniano Arce[33] y en la colección Bedoya de Cali (Colombia)[34], en las que se invitaba al fiel a la transmutación del dolor en gozo, es decir, a que pulsase su cuerpo para extraer del dolor la alegría de la salvación y a que aprendiese a transformar la cruz en cítara o salterio, como apuntaba Benedicto Van Haeften en su *Camino Real de la Cruz*. En el emblema decimotercero del segundo libro, *Staurofila* aparece tocando la cruz, con agradable entretenimiento y placer, convertida en arpa, mientras que Jesús canta los Salmos. Su lema es «*Gozaos participando en la Pasión de Cristo*», lo que se subraya en el epigrama: «*Delicia es la enfermedad, / la muerte ganancia es, / la pena deleyte, y cruz / ninguna cruz padecer*».

3. Conclusión

A modo de breve resolución, podemos afirmar que la identificación de las fuentes grabadas utilizadas en estas pinturas, así como la correcta interpretación de las figuras representadas, nos permite apreciar mejor la dimensión simbólica real de las mismas, resultado de la circulación de imágenes entre territorios.

[30] «*Esa cruz es bastidor / adonde estirado eres, / la sangre, seda y color, / los clavos, los alfileres, / y las llagas, la labor*». Fragmento de las Quintillas de Miguel Cid de su *Justa en alabança de Iesu Christo crucificado* (1647).

[31] «*Levántate, gloria mía, es decir, sea glorificado Jesús después de la pasión. Levántate, salterio y cítara. ¿A qué cosa invita a levantarse? Veo que menciona dos instrumentos, pero el cuerpo de Cristo es uno solo. Resucitó una carne, y, sin embargo, resucitaron dos órganos: el salterio y la cítara. Se denominan órganos todos los instrumentos músicos* […] *el salterio es un órgano o instrumento músico que tiene cuerdas tensas y se soporta con las manos del que toca; pero la parte en donde adquieren sonido las cuerdas, es decir, la concavidad o caja de resonancia de madera de que se halla dotado el salterio y que resuena al tacto, porque recoge el aire, está situada en el salterio en la parte superior. La cítara, por el contrario, tiene su caja resonante de madera en la parte inferior. Así, pues, en el salterio las cuerdas adquieren el sonido debido a la parte superior, y en la cítara, a la inferior. En esto, pues, se diferencian el salterio y la cítara. ¿Qué cosa nos simbolizan estos dos instrumentos? Pulsa Jesucristo, Señor y Dios nuestro, su salterio y su cítara, y dice: Me levantaré de mañana. Pienso que advertís que se trata aquí de la resurrección del Señor* […] *El Señor ejecutó, por medio de su carne, dos clases de obras; hizo milagros y soportó padecimientos. Los milagros procedían de arriba; los padecimientos, de abajo. Los milagros que hizo son obras divinas, pero los ejecutó por el cuerpo, los llevó a cabo por la carne. Luego, obrando la carne cosas divinas, es salterio. Sufriendo la carne cosas humanas, es cítara* […] *cuando oyes que a un tiempo sonó en la carne algo de arriba y de abajo, entonces observa que resucitó una sola carne, y en ella reconozcamos el salterio y la cítara*». San Agustín (Ed. de Balbino Martín Pérez). *Enarrationes in psalmos / Enarraciones sobre los salmos*. Vol II. Madrid: La Editorial Católica, 1965, págs. 413-415.

[32] Robledo Estaire, Luis. «El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín». *Studia Aurea*, 1 (2007).

[33] El *Cristo niño en ademán de tañer la cruz transformada en instrumento musical*, aparece en pie, apoyado uno de sus pies sobre la calavera y rodeado de los instrumentos de la Pasión, con el texto: «*CANTABILES MIHI ERANT IUSTIFICATIONES TUAE IN LOCO PEREGRINATIONIS MEAE*», correspondiente al Salmo118, 54, que puede verse traducido como «*tus justificaciones eran para mí dignas de ser cantadas en el lugar de mi peregrinación*» o «*fueron mis cantos tus estatutos en la casa de mi peregrinación*». El Niño Jesús aparece como modelo de citaristas, que supo arrancar de los dolores de la Pasión la melodía más agradable a los designios del Padre. Sebastián, Santiago. «La imagen de la cruz como instrumento musical». *Traza y baza*, 6 (1976), págs. 120 y 121 y Sebastián López, Santiago. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 1990, pág. 198

[34] El *Niño durmiendo sobre la Cruz* reposa en una lujosa cuna, con su corazón sobre el crucero de la cruz, sangrante, de tal manera que varios hilos de sangre corren a lo largo del madero, dando la impresión de ser cuerdas musicales que el niño pulsa con indudable delectación mientras que unos querubines quedan arrobados por los efluvios musicales. Sebastián, Santiago. «La imagen de la cruz… Op. cit., págs. 120 y 121 y Sebastián López, Santiago. *El Barroco Iberoamericano*… Op. cit., pág. 198.

Volver al sumario

Paloma por dentro o sea la mano de vidrio. Diálogo plástico-poético entre Federico García Lorca y Pablo Neruda

José Luis Plaza Chillón
Consejería de Educación. Junta de Andalucía. Málaga. España

La estancia de Federico García Lorca en Buenos Aires y Montevideo (1933-34) con motivo de sus estrenos teatrales tuvo unas consecuencias plásticas de enorme trascendencia que se plasmaron en la ilustración de tres libros con dibujos del escritor granadino. Los autores de los mismos fueron el poeta mexicano Salvador Novo, el argentino Ricardo Molinari y el chileno Pablo Neruda, cuyas obras, *Seamen Rhymes*, *Una rosa para Stefan George* y *Paloma por dentro o sea la mano de vidrio*, corresponden respectivamente. La esencia poética de estos libros, al igual que los dibujos lorquianos, se hunde en un doloroso surrealismo. La imagen del marinero se erigirá en protagonista absoluto de la serie, y responderá en conjunto a la estética de alejamiento que subyace en gran parte de su corpus artístico. Pero serán los dibujos que ilustran la obra *Paloma por dentro o sea la mano de vidrio*: *interrogatorio en varias estrofas* del poeta chileno los que reflejan una imagen más compleja e introspectiva, capaz de mostrar en toda su desnudez «la verdad lorquiana» de las sepulturas. Se trata de un ejemplar único conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con un total de diez dibujos sueltos que acompañan a los poemas de Neruda[1]. La desolación evocadora que sin embargo impregna a estos dibujos entronca con el sentido melancólico y de aletargada tristeza que envuelven sus iconografías habituales (*clowns*, gitanos, bandoleros, marineros, muchachas tristes, arcángeles, santos y demás andanadas devocionales) y que contienen las mismas derivaciones poéticas que proyectan sobre los dibujos argentinos y uruguayos. Lorca plasma un particular mundo donde la soledad y la lejanía que envuelve a los personajes representados los acercan a un callejón sin salida, con el único futuro incierto del camino errabundo que evoca siempre el mar como metáfora inequívoca de la muerte.

En 1928 Federico García Lorca escribe una carta dirigida al editor Juan Guerrero, en la que envía el «poema en prosa» *La degollación del bautista*, acompañado de tres dibujos, y sugiere que debe cuidar los dibujos «para que, al ser reproducidos, las líneas no pierdan la emoción, que es lo único que tienen. Deben salir exactos. Recomienda esto mucho a los grabadores»[2]. Este fragmento ilumina en parte la técnica utilizada por el artista para la realización de

[1] Neruda, Pablo. *Paloma por dentro o sea la mano de vidrio: interrogatorio en varias estrofas* [Manuscrito]. Buenos Aires, 1934. «Compuesto en Buenos Aires por el Bachiller Don Pablo Neruda e ilustrado por Don Federico García Lorca. Ejemplar único hecho en honor de doña Sara Tomú de Rojas Paz». Texto mecanografiado con notas autógrafas y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Contiene siete poemas titulados «Solo la muerte», «Oda con un lamento», «Agua sexual», «Material nupcial», «Severidad», «Walking around» y «Desespediente», que con posterioridad fueron publicados en: Neruda, Pablo. *El fin del viaje*. Barcelona: Seix Barral, 1982. El libro se ilustra con 10 dibujos a tinta de Federico García Lorca, fechados y firmados en 1934. Los dibujos acompañan o ilustran la serie completa de los poemas, si bien debemos advertir que cada uno de ellos se presenta como una obra totalmente independiente.

[2] García Lorca, Federico. *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1989, T. III, pág. 947 (En adelante O.C.).

la práctica totalidad de sus dibujos, especialmente los que nos han convocado aquí, tanto los realizados en Buenos Aires como los dibujados en Montevideo. Las imágenes que vamos a analizar carecen de cromatismo; pluma y tinta china serán los únicos recursos utilizados, de los que raramente se separaría en la totalidad de su obra. Lorca encontraría en la pluma y en la tinta un modo expresivo completo y satisfactorio. Siente una fascinación por la línea única, delicada e imborrable. La línea va buscando y creando su equilibrio único naciendo de éste la «emoción» que necesita. Tal vez se hiciera eco del poco interés que Andrè Breton y su seguidores daban a la técnica pictórica pura, es más, toda aquella obra académicamente hecha, era repudiada por los surrealistas[3]. Las obras realizadas entre 1933 y 1934 en su estancia sudamericana se definen cada vez más hacia un proceso de estilización mayor, tendiendo incluso a la abstracción, estética que anuncia en los dibujos lineales realizados entre 1927 y 1928. La afición a la línea larga y sinuosa que caracteriza a un número considerable de sus dibujos, podría relacionarse también con unas formas muy cercanas al poeta; se trataría de la escritura y caligrafía de raigambre coránica que adornan las paredes de los palacios nazaríes de la Alhambra y que desempeñan un doble papel: como transmisoras de un mensaje sagrado y como puro ornamento. Esto sería reflejado plásticamente en sus dibujos, pero también en las firmas y dedicatorias que los acompañan, además de en algunas de las ilustraciones que realizaría para sus obras literarias, cumpliendo el doble papel de la firma funcional con un metafórico dibujo ornamental, que en el caso de *Paloma por dentro…*, se erigen en las verdaderas protagonistas[4]. Hay constantes evoluciones hacia la abstracción en su creaciones «pictóricas» como búsqueda inspirativa de una ansiada evasión. Niega el espacio pluridimensional, y estiliza al máximo las formas representadas. La evasión será lograda por medios como el sueño, el subconsciente o los dones de la inspiración; así lo señala en la conferencia *Imaginación, inspiración y evasión* (1928), convirtiendo la inspiración en un modo de misticismo moderno para poder expresar lo inexpresable.

1. Dolor, opresión y muerte

Federico García Lorca, a través de los personajes femeninos de su obra dramática y dibujística, reivindicará el auténtico amor «carnal» como símil de su propio amor frustrado y reprimido; para ello realizará una radical protesta contra una sociedad mediocre y burguesa dominada por unos valores morales decadentes[5]. El poeta, como gran admirador de las corrientes simbolistas y modernistas, reinterpretará de manera muy particular la dualidad de los prototipos y estereotipos femeninos que habían caracterizado al arte y la literatura del «fin de siglo», donde predominaba como eje del mal, la «femme fatale», encarnada en la mujer carnal, amante, activa y fuertemente sexualizada a la vez que castradora en imágenes de Salomé, Judith o Eva; en contraposición de la mujer pura y desexualizada cuyo símbolo era la Virgen María, aunque de reminiscencia arquetípica ancestral en las sociedades primitivas patriarcales que combinaban armónicamente maternidad y sexualidad, y cuya dualidad se perdió con la llegada del cristianismo con todas sus connotaciones obsesivas y represoras que convirtieron al pecado en sinónimo de sexo[6].

Existe una suerte de rechazo explícito al sexo femenino por parte del poeta granadino que se manifiesta tempranamente en el poema en prosa «Amantes asesinados por una perdiz», cuyo tema recurrente de la mujer como culpable esencial de la castración se extenderá a una buena parte de su obra plástica. La mujer se oculta tras la imagen simbólica de la perdiz, en el poema citado, cuya asociación es la propia identificación del ave (perdiz) con la luna, paralela a la que se traza entre la mujer y el

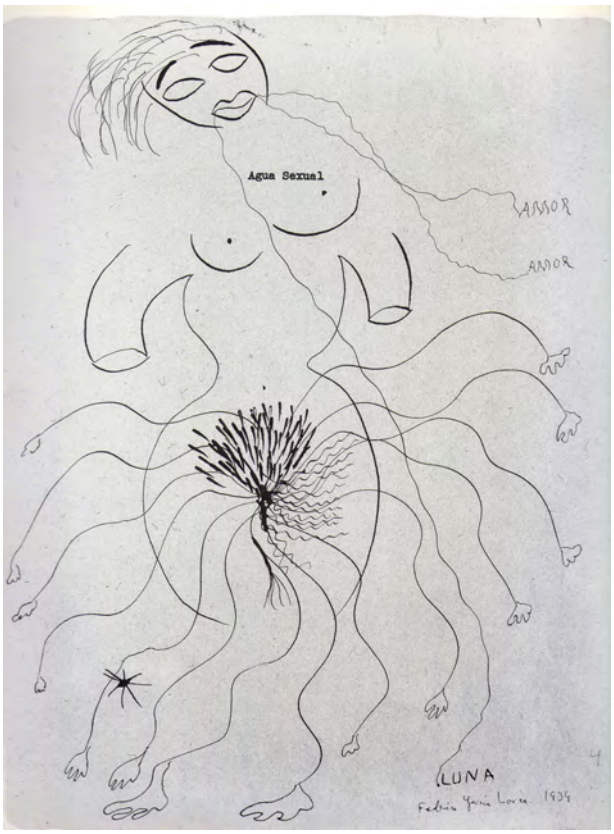
[3] Morise, Max. «À propos d'Exposition Chirico». *La revolution surrèaliste*, 15-VII-1925. Calvo Serraller, Francisco. «La teoría artística del surrealismo». En: Antonio Bonet Correa (Coord.). *El surrealismo*. Madrid: Cátedra, 1983, pág. 45.

[4] Fourneret, Patrick. «Dibujos de Lorca: soportes, técnicas y épocas». En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Federico García Lorca. Dibujos.* Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, págs. 69-63; y Varo Zafra, Juan. «Sueño oriental al cubo vanguardista: La Alhambra de Federico García Lorca». En: Soria Olmedo, Andrés, Sánchez Montes, Mª José y Varo Zafra, Juan (coords.), Granada: Diputación Provincial, 2000, págs. 484-492.

[5] Plaza Chillón, José Luis, «La visión plástica de la mujer en los dibujos de Federico García Lorca: aparente ingenuidad, drama surrealista y tragedia expresionista». *De Arte. Revista de Historia del Arte* (León), 10 (2011).

[6] Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith.* Madrid: Cátedra, 1990, pág. 43.

astro en otros poemas y dibujos lorquianos. Un ave también abre el libro *Paloma por dentro…*, en este caso una paloma, como indica el título del poemario, que lleva en su pico la bíblica ramita de olivo mientras el punitivo ojo del animal destila lágrimas de sangre, a la vez que extiende sus alas y cuatro manos filiformes le salen del cuerpo. Este recurso iconográfico ya lo había utilizado en otros dibujos del ciclo neoyorquino, y aquí se convertirá en el principal protagonista del dibujo *Venus*. *Agua sexual*, que sirve para ilustrar el poema homónimo de Neruda, destaca además de la amputación de los dos brazos de esta singular «Venus», los abultados labios, el vello enmarañado y fálico, y el sangriento sexo que emana a borbotones, erigiéndose en el protagonista de la composición. Este dibujo tiene su antecedente claro en el desconcertante *Epitalamio* (1928), y que representa una vulva de grandes dimensiones con abundante vello, puramente sexual, aunque de aséptico erotismo; la imagen se acompaña de una serie de líneas y puntos que quiebran el dibujo por un lado, mientras en el centro se representan otras más sinuosas pero muy unidas, que quizás aludan al falo antes de la consumación. Es un dibujo único en su género, de evocaciones psicoanalíticas que rechazan el acto heterosexual o, tal vez, el miedo a su propia homosexualidad; una suerte de «vagina dentata» que simbólica e iconográficamente, comenzaría a desarrollarse en la literatura y el arte producidos por la psicopatología sexual francesa de finales del XIX, transformándose en el surrealismo en ese «monstruo híbrido» que tanto asustaba a Dalí. Contemporáneo al anterior es también *Fecundación del niño azucena*, probablemente regalado a Dalí en 1927 y en el que vuelven a repetirse los mismos elementos formales e iconográficos, y cuya contemplación parece evocar el contenido de una temprana carta enviada a su amigo Adriano del Valle en 1918, en la que anuncia las connotaciones sexuales y complejos edípicos que poblará más adelante su obra: «Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso, que casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos bobos de los que me miran una rosa muy encarnada con el matiz sexual de peonía abrileña, que no es la verdad de mi corazón»[7]. La verdad del corazón del poeta poco tenía que ver con la sexualidad simbolizada tradicionalmente por las rosas encarnadas y la presencia de la azucena de Verlaine, tal vez, sugiere que empieza a asumir su homosexualidad[8].

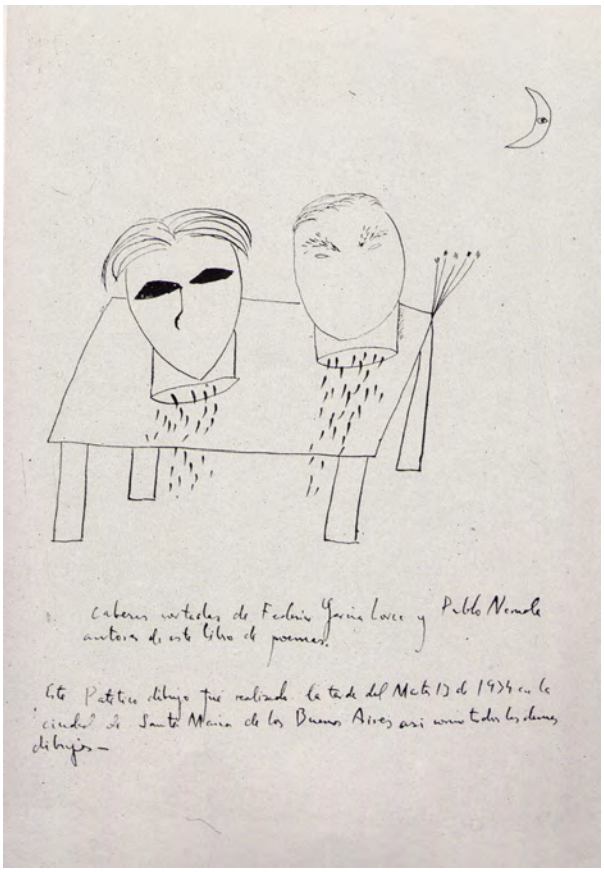


1.—Federico García Lorca. [Venus] Buenos Aires, abril, 1934. Tinta china en portadilla del poema «Agua sexual», título mecanografiado; papel de dibujo gris. Biblioteca Nacional. Madrid.

La obra lorquiana está marcada de constantes premoniciones sobre la muerte, también en sus dibujos donde dicha premonición es temprana y aparece representada por temas marcadamente fisiológicos, como las decapitaciones y amputaciones de los miembros del cuerpo. El último dibujo de la serie *Paloma por* dentro…, representa dos cabezas cortadas sangrando sobre una mesa, tal y como eran representadas las decapitaciones en la iconografía del arte cristiano; la escena presidida por una media luna vigilante y cómplice de lo sucedido, puede ser

[7] O.C. T. III, pág. 691.

[8] SAHUQUILLO, Ángel. *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina.* Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» / Diputación de Alicante, 1991, págs. 281-296.



2.—Federico García Lorca. Cabezas cortadas de Federico García Lorca y Pablo Neruda, Buenos Aires, abril, 1934. Tinta china sobre papel dibujado amarillento. Biblioteca Nacional. Madrid.

interpretada como la muerte convertida en Salomé-verdugo. El dibujo va acompañado de una inscripción que confirma nuestra teoría: «Cabezas cortadas de Federico García Lorca y Pablo Neruda autores de este libro de poemas. Este patético dibujo fue realizado en 1934 en la ciudad de Santa María de los Buenos Aires así como todos los demás dibujos». Siete años antes escribía en «Suicidio en Alejandría»: «Cuando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho, se rompieron todos los cristales de la ciudad»[9]. Dentro de la serie existe otro titulado, *Cabeza de estatua,* de interpretación más compleja por su clara filiación con el surrealismo; es curioso que dicho dibujo y otro de similar factura, el conocido como *Desnudo sexual*, no figuraban en la portadilla del poema nerudiano, por lo que deducimos que son dibujos sueltos acompañantes de la serie completa o ilustran los poemas que aluden a ellos: «Oda con un lamento» y «Dexespediente». Ambos muestran un mundo de fragmentación fisiológica; en *Cabeza de estatua* se multiplican ojos y labios, mientras que en *Desnudo sexual*, un falo de reminiscencias dalinianas centra el dibujo, si bien los ojos se convierten en elementos inquietantes y castradores. Toda esta iconografía adquiere en Lorca resonancias intuitivas de un final trágico, a la vez que sondea los abismos del inconsciente, y avanza con sus premoniciones la trágica ola de destrucción y muerte que se avecinaba con la llegada de la guerra civil[10].

Unos años antes Lorca realizó el dibujo *Venus* (1927-1928), que preludia este trágico mundo creado en Buenos Aires. El dibujo se aleja radicalmente de la estética plácida, melancólica y solitaria que desprendían sus dibujos de muchachas tristes. *Venus* se rompe en pedazos, la amputación de los miembros hacen de esta figura una suerte de «escultura pintada» de claras reminiscencias helénicas, aunque con un contrapunto onírico inspirado en los desangelados maniquíes metafísicos de Giorgio De Chirico o Gregorio Prieto. Federico introduce elementos explícitamente sexuales de evidencia sadomasoquista: pechos seccionados, vulva abierta y herida con abundante vello púbico; y algún signo específicamente daliniano, como la afilada muleta que se hinca hiriendo el muslo, atributo utilizado en obras del catalán como *Cenicitas* y *La miel es más dulce que la sangre*. El dibujo bonaerense *Venus* retoma dicha temática, y transforma la propia esencia del mito de la diosa grecolatina para convertirla en referencia directa de sus propias obsesiones, sin excluir el interés erótico, sádico y tanático, que produce un efecto estético totalmente novedoso en su obra plástica. Lorca transgrede lo hermoso y lo convierte en abyecto[11]. Pero dicha fijación por la mitología no era nueva, ya que su apasionado gusto por los poetas simbolistas y modernistas lo llevarían una y otra vez a este parnasiano universo. Desde sus más tempranas obras mostrará un especial interés, acen-

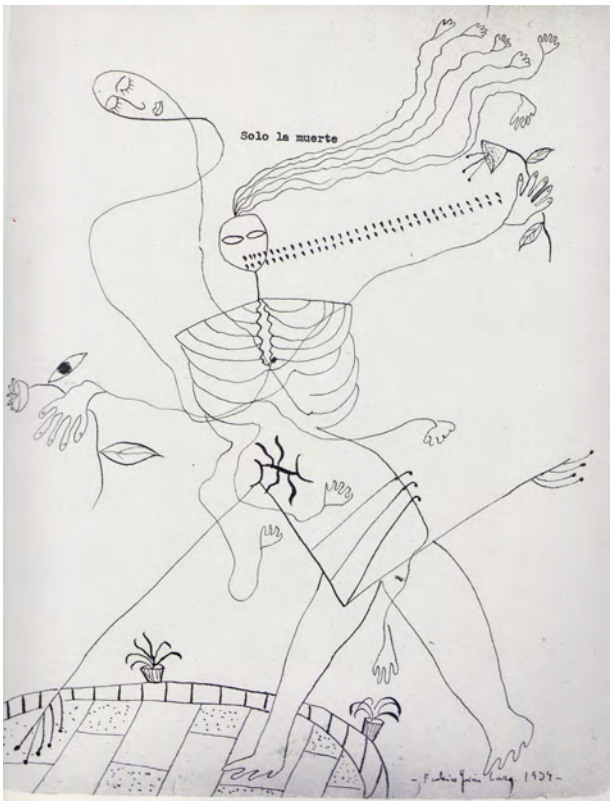
[9] O.C. T. III, pág. 152.

[10] García de Carpi, Lucía. *La pintura surrealista española (1924-1936).* Madrid: Istmo, 1986, pág. 176.

[11] Julius, Anthony. *Transgresiones. El arte como provocación.* Barcelona: Destino, 2002, pág., 65; y Kristeva, Julia. «Aproximación a la abyección». *201, Revista de Occidente* (Madrid), 1998.

tuando incluso el «horror» que le producen ciertas figuras femeninas como símbolos castradores y que enmascara buscando una resolución de ese «miedo» mediante una alegoría mítica, transformada aquí en «Venus»; observemos este fragmento de una prosa de juventud donde alude al poder maléfico de la «náyades» que compara a las «sirenas» homéricas con su canto de seducción y muerte: «…Me horrorizo… Abro los ojos. Lo que yo me figuraba: culebras con unos brazos de mujer […]. La náyade que me aprisionó en sus brazos traidores juguetea conmigo […]. Me rodean una nube de mujeres; todas me pellizcan y cantan bajo. Sus voces son dulcísimas»[12].

En la vagina de la «Venus» nerudiana que se abre como un abanico de abundante y llamativas gotas de sangre, aparecen las reiterativas «manos» que hemos citado, además del desmembramiento de los brazos, sin olvidar la esperanza que se simboliza en los temblorosos flecos que salen de la boca y se transforma en la palabra «Amor», alargándose aún más en otro que termina con palabra «Luna», alusión poética del «amor y la muerte» como principio y fin de todo, pero también como símbolo y elemento castrador, abundando si cabe más todavía en el horror que supone para Lorca. Aunque la visión de los mutilados genitales femeninos, destrozados y sangrantes, enlaza conceptualmente con la teoría del «coito sádico», al tiempo que apuntala esa amenaza de castración que es característica del complejo de Edipo. La mujer, por tanto, objetiviza la amenaza de la castración característica de este complejo, y por esto Lorca no ahorra en detalles cuando muestra o describe el horror que le produce la visión del sexo femenino. Los versos del poema *Solo la muerte* de Neruda dialogan con el terrible dibujo *Imagen de la muerte* de Lorca, formando una perfecta simbiosis plástico-poética: «… A lo sonoro llega la muerte / como un zapato sin pie, como un traje sin hombre / llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo, / llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta. / Sin embargo sus pasos suenan / y su vestido suena, callado, como un árbol…». En dicha ilustración son mostradas varias manos que penden de su cabeza y del costillar del siniestro personaje representado, manos sin movimiento ligadas a este execrable hombre convertido en muerte. Aparece también una cabeza decapitada,



3.—Federico García Lorca. [Imagen de la muerte]. Buenos Aires, abril, 1934. Tinta china en portadilla del poema «Solo la muerte"; papel de dibujo amarillento. Biblioteca Nacional. Madrid.

presentada como la víctima de la muerte que la lleva consigo, además de una serie de extraños símbolos que podrían aludir a la angustia que produce el hecho de morir, significada en un desesperado grito «mudo». Más se parece este personaje a una moderna Medusa con manos a modo de cabello en vez de serpientes repartidas por el resto del cuerpo, y los ojos huecos, vacíos, sin pupilas, que como los de Gorgona petrifican a quien ose mirarlos.

La violencia y el dolor transformados en muerte contienen el significado último de estos dibujos, un tema muy recurrido por Lorca desde sus inicios. *Libro de poemas* está plagado de referencias juveniles a la muerte, sirvan de ejemplo estos versos que dieciséis años antes de la realización del dibujo *Imagen de la muerte*, parecen describir el aterrador gesto de tan siniestro personaje: «**…**Todo lo vivo pasa / por las puertas de la muerte / con la cabeza baja / y un aire blanco durmiente. / Con habla de pensamien-

[12] García Lorca, Federico. *Prosa inédita de juventud*. Madrid: Cátedra, 1994, págs. 186-187.

to. /Sin sonidos.. Tristemente, / Cubierto de silencio / Que es el manto de la muerte»[13]. La muerte se muestra silenciosa, y ese grito «mudo» representado en el dibujo de forma lineal, es especificado desde la ausente boca del metafórico personaje a la mano que sujeta una perversa flor; y parece evocar el final de *Así que pasen cinco años*, donde en la muerte del joven solo responde el eco a su voz.

Un antecedente de este trágico mundo podemos hallarlo en el más desconcertante y provocador de los dibujos lorquianos: *Suplicio del patriarca San José* (1928)[14]. Lorca muestra a San José tocado con una gran corona de espinas en la cabeza y la representación de una vagina en la zona genital de la figura. En el torso dibuja un expresionista costillar, que antecede a los representados con posterioridad en la figuras que simbolizan la muerte en la serie bonaerense de *Paloma por dentro…* (*Imagen de la muerte*), además de otras ilustraciones para «El Tabernáculo» de Molinari o «Cabeza cortada en Rua das Gaveas» y «Rua da morte» de *Sheamen Rhymes* de Salvador Novo. San José presenta un vientre que transparenta una extraña «preñez» con la incursión en el interior de un rostro sumido en un profundo sueño. Lorca proclama con esta imagen una suerte de sufriente androginia con marcado hermafroditismo hundiéndose en los abismos de un mundo trágico, patético y surrealista, que recuperará con especial fortuna en los dibujos sudamericanos. Lo más destacado del dibujo es, sin duda, el sexo: el sitio, el lugar, la caverna primigenia…, enmarañado por el vello púbico que alguna vez prolonga en otros dibujos; los genitales masculinos son castrados y transformados en una amenazante vagina: San José transexualizado se ha convertido en mujer, «raíz del grito original». Un grito que escribirá literalmente en el «dibujo de la Alcoba» que acompaña al poema *Severidad*, del que surgen una serie de «ays», uno de los cuales se alarga manando un chorro de sangre. Los últimos versos de dicho poema dicen: «…Dejadme solo con mi sangre pura, / con mis dedos y mi alma, / y mis sollozos solos, oscuros como túneles…». La «sangre» se convertirá en el elemento fundamental que dominará gran parte de la poética de García Lorca, creando un arte inmanente, desasido de la vida, de la sangre real, de la muerte; una base con propósito de revelación estética se halla en sus «poemas en prosa», así como en algunos dibujos. La sexualidad hiriente, el martirio, el desmembramiento, el sacrificio, el cuerpo grotesco y la muerte femenina se aúnan en dos de los dibujos más interesantes del corpus lorquiano: el *Martirio de Santa Rodegunda*, cuya culminación sería la *Venus* de «Agua sexual» que se erige en la auténtica protagonista de está dolorosa poética. Esta imagen agónica de crueldad, martirio y angustia sexual, penetrando en el horror a través de la violencia, puede interpretarse como una lucha entre la necesidad sexual y el deseo castrado. El lenguaje de la crueldad es a veces metafórico (como el de los sueños), existiendo una oscilación entre el placer y la repulsión ante la visión de una escena cruel[15].

2. Poesía visual

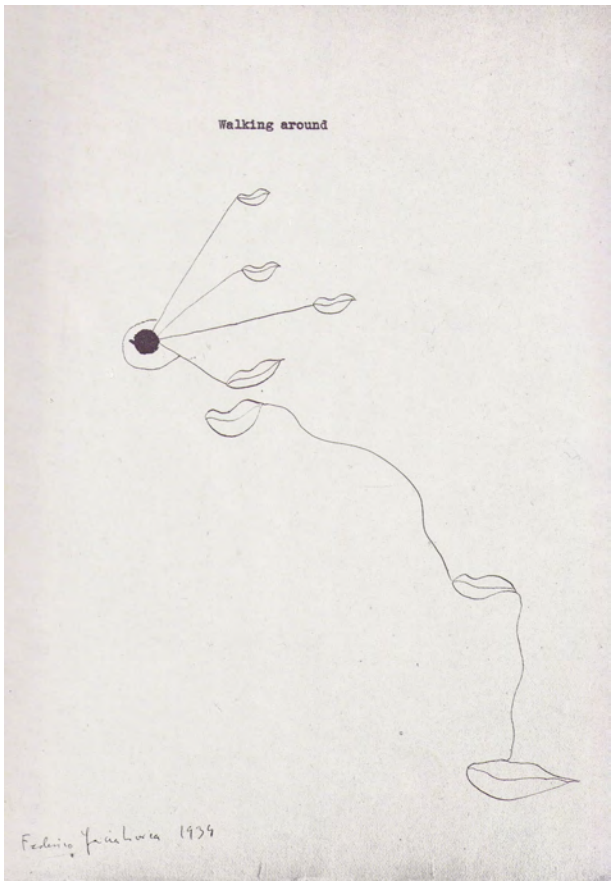
El misterioso dibujo que acompaña al poema *Walking around* recupera un elemento iconográfico esencial de los años que vivieron intensamente Lorca y Dalí: los *Labios*. Recordemos que el encuentro Lorca-Dalí ejemplifica el paradigma de hasta donde pintura y poesía pueden fundirse sobre las mismas rutas, apareciendo un deslumbrante universo compartido a través de convergencias que van desde lo anecdótico hasta la provocación malintencionada, que oscilarán entre el amor y el odio, lo íntimo y lo cruel, sin olvidar el erotismo y la muerte[16]. Serán estos los años en los que Dalí arrancará de un vanguardismo neófito donde ensaya todo el repertorio de la modernidad hasta desembocar en la consumación de una identidad surrealista que se materializaría en obras pictóricas concretas relacionadas con los dibujos lorquianos de esta época, nos referimos a

[13] O. C. T. I, pág. 25.

[14] Plaza Chillón, José Luis. «Arte y autocensura: El dibujo, *Suplicio del patriarca San José* de Federico García Lorca y su contexto estético». En: *Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA): Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red).* Palma de Mallorca: Univesitat de les Illes Balears, 2008, Vol. 1, págs. 955-966

[15] Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, Vol. 3, pág. 1.104.

[16] Véase: Santos Torroella, Rafael. «*La miel es más dulce que la sangre». La época lorquiana y freudiana de Salvador Dalí.* Barcelona: Seix Barral, 1984; Santos Torroella, Rafael. *Dalí residente*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1992; y *Dalí, época de Madrid*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1994. CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Dalí joven (1918-1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994.



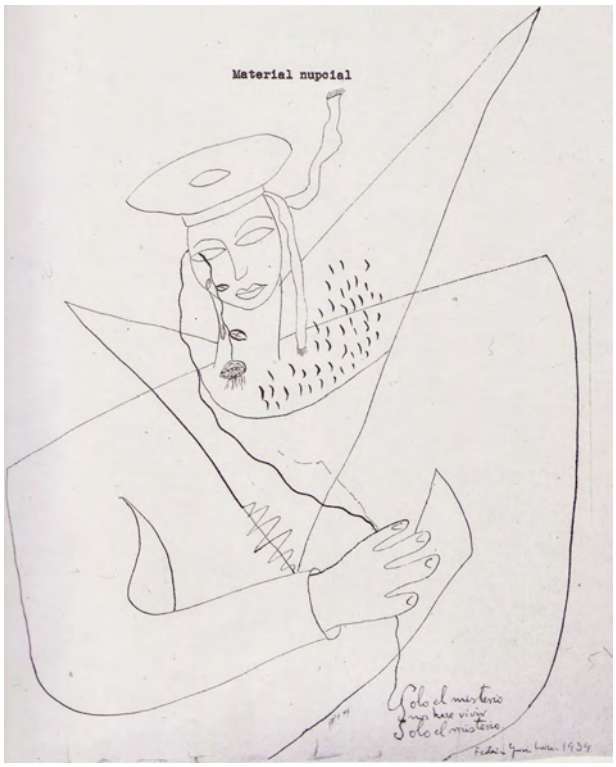
4.—Federico García Lorca. [Labios] Buenos Aires, abril, 1934. Tinta china en portadilla del poema «Walking Around", título mecanografiado; papel de dibujo amarillento. Biblioteca Nacional. Madrid.

La miel es más dulce que la sangre, *Aparato y mano* o *Cenicitas*. En esta diatriba comunicativa son, sobre todo, los innumerables dibujos, acertijos visuales o simples fotografías manipuladas los que pueblan su relación epistolar donde se quintaesencia la agilidad adquirida por las vulneraciones de la frontera entre los estatutos que comunican pinturas y poemas. El dibujo *Labios. Walking around* muestra con extrema sencillez y mínimos recursos estilísticos, siete labios unidos por líneas que parten de un punto central marcado en negro. Los labios son representados como objetos artísticos autónomos, cuya presencia sin aparente finalidad muestra una extraña belleza. El espíritu totémico que desprenden los labios evocan aquellos objetos que transformaban en arte los surrealistas, donde el sutil erotismo de las bocas contrastan con el trágico punto negro del que parten. Los labios lorquianos sugieren a las vez que anticipan otros labios, pero estos más carnosos y libidinosos, que Dalí pintaría dos años después en el *Retrato de Mae West*, del que haría multitud de versiones, contribuyendo al descrédito total del mundo de la realidad. A través del «método paranoico-crítico» es posible tener la viabilidad de una imagen doble, donde la representación de un objeto, persona o cosa, sin modificarse anatómica o figurativamente, puede representar otra cosa absolutamente diferente sin deformidad. El arte de Dalí se convertirá en fotografía instantánea de colores, de imágenes superfinas, extravagantes, extraplásticas, inexploradas o engañosas, de una irracionalidad concreta.

3. «Solo el misterio…»

El marinero representado por García Lorca supera la simple cotidianeidad iconográfica tradicional o pintoresca de representación formal que vincula dicha figura al interior de los tugurios tabernarios, a la conquista de las prostitutas portuarias o incluso unido al sentimiento amoroso de la joven mujer desconsolada que planteaban pintores muy de moda en la Europa de los años veinte, como André Lothe, un artista cercano al cubismo, pero que psicológicamente va mucho más allá al evidenciar a través de ellos sus propios fantasmas homosexuales, en la línea de Gregorio Prieto o del pintor norteamericano Charles Demuth. Alguna de estas obras creadas por Lorca resultan claramente homoeróticas, como *Tres marineros y un grumete* o *Pareja de hombre y joven marinero* (1929) realizadas en Nueva York, que anticipan a los desolados marineros sudamericanos[17]. El dibujo del marinero para el poema *Material Nupcial* se aleja del estereotipo tabernario para introducirse en una imagen más introspectiva. Lorca dibuja un marinero estático y abandonado, probablemente muerto. Una muerte reflejada en los ojos vacíos, uno de los cuales es atravesado por una flácida flor cuyo largo tallo nos indica el epitafio escrito por el poeta en la esquina inferior. Amor y muerte confluyen en este poema gráfico que Lorca suscribe con estos versos: «Solo el misterio nos hace vivir. Solo el

[17] Plaza Chillón, José Luis. «La imagen homoerótica del marinero en la vanguardia plástica: Demuth, Cocteau, Prieto y García Lorca. Hacia una formulación icónica del arte gay». En: *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Campus Vida, 2012, págs. 801-815.



5.—Federico García Lorca. [Marinero para «Material nupcial"] Buenos Aires, abril, 1934. Tinta china en portadilla del poema «Material nupcial", título mecanografiado; papel de dibujo rosado. Biblioteca Nacional. Madrid.

misterio». Existe una gran similitud con otros dibujos contemporáneos como, *Marinero y columna*, de mayor complejidad en la composición; o *Cabeza de marinero con motivos vegetales* y *Cabeza de marinero y firma con nube y luna*, ambos de 1934, el primero aparece en la portadilla del «Romance de la luna, luna» correspondiente al ejemplar del «Romancero gitano» dedicado a Rafael Rodríguez Rapún, y el segundo, en la portadilla de «Canciones» de la segunda edición de 1929, con una dedicatoria que dice: «Para Rafael R. Rapún / Con un abrazo de su viejísimo amigo / Federico». Rafael R. Rapún había sido secretario de «La Barraca», y cuya probable relación amorosa con el granadino, evidenciaría el sentido metafórico de estos dibujos, que junto al de *Material Nupcial*, esconden bajo una máscara el auténtico rostro de la verdad: la certidumbre del amor, y de la muerte.

Volver al sumario

Saudades do Brasil em Portugal. Consideraciones sobre la presencia y ausencia del arte brasileño (siglos XX y XXI) en Portugal

RENATA RIBEIRO DOS SANTOS
Universidad de Granada. España

1. DE (DES)ENCUENTROS. EL MAR QUE APROXIMA Y SEPARA

En 1968 el poeta y compositor brasileño Vinicius de Moraes se ha encontrado en Lisboa con la fadista portuguesa Amália Rodrigues. De este encuentro se editó dos años después un disco, muestra latente de la poesía en el idioma lusitano. Una de las pistas, compuesta por de Moraes y Homem Cristo, se intitula *Saudades do Brasil em Portugal.* Una bonita mezcla de bossa nova y fado, cantada por un Vinicius que comenta al principio que le pondrá algo de acento portugués para que así se vea más «auténtico».

La letra de la canción relata un grandioso sentimiento de amor entre un personaje en Brasil y otro en Portugal, que de tanto llorar por la separación han creado el mar que existe entre los dos, que sirve tanto para unir, como para separar. La metáfora utilizada por el poeta, es singular para entender las distancias culturales que unen y separan Brasil y Portugal.

El mar se hará presente nuevamente en una mención hecha tres décadas después para hablar de las diferencias y semejanzas entre los dos países. En una exposición de arte contemporáneo por ocasión del V Centenario de la llegada lusa a Brasil, se entiende que un «*Um oceano inteiro para nadar*»[1] es exactamente lo que falta para establecer un vínculo real entre la producción de arte realizada en los dos países. Por aquel entonces, finales de la década de 1990, se puede imaginar incluso que este océano pudiese ser más extenso que aquel enfrentado por Cabral y Caminha. En 1989, sentenciaba el pensador luso Eduardo Lourenço de Faria con respecto a las relaciones culturales entre los dos países:

> «Se o Brasil está atualmente, em vários planos, bem presente entre nós e nos invade até (através das célebres telenovelas), fá-lo a título de primo bem-amado e a sua presença não implica intercambio autêntico, para lá do lado folclórico que o Brasil oferece à contemplação do mundo inteiro, sobretudo através da sua música»[2].

En gran medida este mutuo reconocimiento se hace superficial y deficitario. Lo que se vive es una especie de resentimiento disimulado, que no reconocido, tiende a ampliar las distancias. Una especie de parábola del hijo pródigo. Metáfora que también podemos entender a través del pensamiento Lourenço[3] que acredita que las relaciones entre el descubridor y el descubierto —nos centramos en aquellas que dicen respecto a las formas culturales— fueron mermadas hace mucho tiempo. Por un lado Brasil, el hijo, buscaba apagar u olvidar su historia «Brasil colonia», atribuyendo todas las sombras de su actual existencia a la presencia lusa. En la otra punta, Portugal, se había perdido dentro del proceso co-

[1] *Um oceano inteiro para nadar.* Galerías 1 y 2, Culturgest, Lisboa. Entre el 02 de mayo y el 30 de julio de 2000.

[2] LOURENÇO DE FARIA, Eduardo. *A nau de Ícaro seguido de A imagem e a mirada da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999, pág. 151

[3] Ibídem, págs. 145-153.

lonizador de Brasil al atarse a un delirio de pasado histórico de «padre colonizador» y delante de una respuesta brasileña de olvido, rebatir con el resentimiento.

Las propias condiciones impares de colonización y proceso de independencia de Brasil, se comparamos al restante del territorio latinoamericano, juegan un importante papel en estos desencuentros. Desde los inicios de la colonización los habitantes del nuevo territorio no se relacionaban directamente con un sentimiento de «ser portugués».

Siguiendo con las elucidaciones de Lourenço[4] la situación de Brasil como realidad histórica no puede ser entendida como una colonia a los moldes de otras posesiones portuguesas en África o de las españolas en América. La población autóctona indígena de Brasil no puede ser considerada como un objeto del proceso colonizador portugués, pues estos fueron exterminados, asimilados y empurrados al interior del territorio brasileño. Además los agentes de este exterminio sistemático fueron los «portugueses de Brasil». Los portugueses del otro lado del Atlántico, que ya en el siglo XVII se consideraban sino otros, al menos diferentes y más civilizados que los metropolitanos. Estos serán los que originariamente van a ser los actores y constructores de aquello que, con los siglos se transformará Brasil, manteniendo un distanciamiento del desarrollo cultural de la metrópolis.

2. Sobre el descompás entre el arte brasileño del XX y las salas de exhibición portuguesas

Ahora, saliendo de un plan general y centrándonos a lo que dice respecto a la recepción en Portugal del arte producido en Brasil en los siglos XX y XXI, debemos tener en cuenta dos factores fundamentales: el primero dice respecto a la configuración de un arte brasileño dentro del panorama de la internacionalización y el segundo, la condición de infraestructura cultural que atravesaba Portugal en aquellos momentos.

El arte de América Latina incluyendo Brasil, además de aquellas concebidas en otros territorios periféricos, alcanzaría dentro de los procesos de inserción multicultural de la década de 1980, un nuevo espacio en el sistema central del arte. Una red de acontecimientos a nivel nacional e internacional fueron los responsables por potencializar esta apertura. Sucesos como la retomada de la democracia en España y Portugal, los últimos años del conservadurismo republicano en Estados Unidos, la caída del muro en Berlín, los países del Este caminando rumbo al capitalismo, los años finales de las dictaduras militares en América Latina[5]; llevaran a la culminación del proceso de globalización, que aunque fuese fundamentalmente económico se verá reflejado en los meandros de la producción y de la promoción del arte. De esta forma, será convocada una presencia igualitaria de obras y creadores de territorios que antes no encontraban su ubicación dentro de los circuitos hegemónicos.

Con esto presente, entenderemos mejor la proyección internacional de lo que se suele denominar en estas fechas como «*boom* del arte latinoamericano», una alusión directa al que había ocurrido con la producción literaria de la región en los años 1960. En *boom* será encabezado por nombres como el de Kahlo, Rivera y Roberto Matta, que alcanzaron cifras records en las negociaciones de las principales casas de subastas[6].

Entretanto la promoción del arte brasileño caminará en una trilla lateral a aquella trazada por el restante del conjunto América Latina. Factor este determinado por singularidades de orden social, cultural e histórica entre Brasil y los demás países de América Latina, algunas que ya hemos comentado anteriormente. Pero, mismo con la desvinculación posterior del sello «América Latina», la producción de arte del país tendrá su presencia asegurada dentro de este escenario que presuponía la internacionalización de las artes.

[4] Ibíd., pág. 146.

[5] Para ampliar sobre este tema ver: GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid: Alianza Editorial, 2000. Las acepciones multiculturales del arte en el siglo XX son destacadas principalmente en el vigésimo capítulo: «El Multiculturalismo», págs. 557-580.

[6] Sobre la importancia de la difusión del arte de América Latina, llevado por el nombre de estos artistas, principalmente en las casas de subasta de Estados Unidos, ver: TARROJA, Rosa. «La política Cultural del Quinto Centenario en España: ¿Un punto de inflexión respecto a la recepción del arte latinoamericano?». *Boletín Americanista* (Barcelona), 54 (2004), pág. 200.

En las décadas de 1980 y 1990 el arte de Brasil, ocupará un papel peculiar dentro de lo que se ha denominado periferias artísticas, con respecto al eje Estados Unidos y Europa. Ejemplificando estas diferencias el artista chileno Eugenio Dittborn[7] ha comentado que a finales de la década de 1990 existían dos periferias: una constituida por Japón, Canadá y los países escandinavos, la periferia elegante; y la otra corriente formada por los países de América Latina. Pero Brasil, no pertenecía a ninguna, estaba entre: nunca tan elegante, nunca tan latinoamericano.

Mientras el arte de Brasil iba ganando espacio primero en Estados Unidos y luego en países de Europa como Inglaterra y Francia[8], el incentivo a esta producción tardaba en consolidarse en Portugal. Una aproximación que se piensa obvia y que no debía de tardar en ocurrir, dados los lazos de parentesco colonial mantenidos entre los dos países.

Acá debemos de atentarnos al segundo factor que obstaculiza este acercamiento. Portugal en estas décadas apenas contaba con instrumentos destinados a la promoción cultural, presentando un panorama bastante deficitario comparado al que poseían otros países europeos[9]. Así no solamente el arte de Brasil, sino también la producción nacional se ha visto afectada por esta deficiencia que solamente comenzará a presentar señales de mejora en mediados de la década de 1990 al inaugurarse algunas instituciones y museos, principalmente en la capital Lisboa. Por ejemplo, el Centro Cultural de Belém fue inaugurado en 1992, mismo año que aparece la Culturgest; el Museu do Chiado será reinaugurado en 1994 y el Museu Serralves en Oporto en 1999; el Museu Berardo solamente nace en el año 2007.

Hasta este momento la institución que imperaba en el escenario de la exhibición de las artes en Portugal era la Fundação Calouste Gulbenkian, fundada en 1956. Por sus salas de exhibición temporales circularon muestras importantes del arte del siglo XX. Hasta que en 1983 se inaugurara el Centro de Arte Moderno José Azeredo Perdigão, dentro de los jardines de la Fundación, configurándose como el primer espacio dedicado al arte moderno y contemporáneo en la península.

Para establecer el camino trillado por el arte contemporáneo de Brasil en las instituciones portuguesas haremos a partir de este punto algunas consideraciones sobre el papel que fue desempeñado por algunas de las instituciones de marcada importancia en Portugal y, analizaremos brevemente algunas de las muestras realizadas. De esta forma trazaremos algunas pautas para entender la escasa presencia del arte brasileño en Portugal, además de generar cuestionamientos sobre la razón de este hecho y, de lo poco que se ha visto, que es lo que fue seleccionado.

3. El arte brasileño y las instituciones portuguesas

3.1. Fundação Calouste Gulbenkian y Centro de Arte moderno José de Azeredo Perdigão

Empezar por la Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) no es un acaso o se da sólo por factores cronológicos. Como hemos mencionado anteriormente, esta fundación es el pilar de la difusión de arte en Portugal y de la visibilidad de la producción y discusión de arte contemporáneo nacional, internacional, central y periférico. Con este carácter, la FCG actuará también como una especie de modelo e influencia para los equipamientos que serán inaugurados posteriormente, como también para la formación de artistas y pensadores portugueses en esta etapa.

El recorte del arte brasileño que será seleccionado en primera estancia por la FCG será el arte modernista. Movimiento que también ha cosechado gran interés y visibilidad a nivel internacional.

[7] Citado en: Mesquita, Ivo. «El arte brasileño contemporáneo: Panorama desde ultramar.» *Revista Lápiz. Revista Internacional de Arte.* (Madrid), 134-135 (1997), págs. 60-64.

[8] La muestra *Brazil Projects* realizada en el año 1988 en el Museum of Modern Art (MoMa) de Nueva York es uno de los momentos fundamentales en la internacionalización de la producción contemporánea del país. La exposición funcionó como territorio de consolidación para la obra de artistas nacionales, que aparecerán de forma reiterada en exhibiciones posteriores. Además, fortaleció su acogida institucional, ya que después de Nueva York fue vista entre los años 1992 y 1997 en la Witte de White de Rotterdam, Jeu de Pame en París, Fundació Antoni Tapiés en Barcelona y en el Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão en Lisboa.

[9] La situación de los espacios de exibición en Portugal en los años 1990 fue apuntado por Von Hafe Pérez, Miguel. «Imagens para os anos 90, Serralves, Porto, 1993.» Conferencia presentada en el *Simpósio Exposiciones Colectivas: Uma reflexão crítica,* Oporto: Museu Serralves, 14 y 15 de marzo de 2014; también por Pinto Ribeiro, Antonio. Entrevistado por Ribeiro dos Santos, Renata. (No publicada). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 24 de marzo de 2014.

Esto debido, en gran medida, al carácter de esta producción que proclama una identidad nacional, resultando en una buena dosis de exotismo a la mirada extranjera. También este es el período artístico que se ubica de mejor manera como un conjunto fácil de articulación con las referencias de la historia del arte central. Muchas veces leído como una mera asimilación y transposición de conceptos de las vanguardias europeas. Lectura que actualmente, felizmente, viene siendo revisada y reposicionada.

Vemos entonces que en menos de diez años se realiza por la Fundación Gulbenkian dos exposiciones dedicadas al modernismo brasileño, que además llevan otros puntos en común: presentan 60 años de la producción nacional y son parte de colecciones privadas. Hablamos de *Brasil. 60 años de arte moderno. Colecção Gilberto Chateaubriand*, celebrada en la sala de exposiciones temporales de la FCG en 1982 y *Seis Décadas de Arte Moderno Brasileira. Colecção Roberto Marinho*, en 1989, ya dentro de las instalaciones del Centro de Arte Moderno José Azeredo Perdigão. (CAM).

La diferencia entre las dos muestras es fundamentalmente la elección del modelo de división para la exhibición de las piezas. Modelo escogido básicamente por las limitaciones de cada una de las colecciones. En la muestra del 82 se opta por un modelo de exposición linear y que suponía una evolución, centrándose en las temáticas más desarrolladas en cada una de las décadas, partiendo de la Semana de Arte Moderno de 1922, hasta las propuestas más recientes[10]. Mientras la segunda se pautaba en ejes temáticos, dados por los artistas más representativos de la colección Roberto Marinho, alrededor de los cuales giraban las obras que versaban sobre determinada temática recurrente en la producción moderna brasileña[11].

Comparando las dos muestras, percibimos que dejando de un lado el carácter lineal de historicidad, que remite a una idea de evolución de la producción de arte en el país; la concepción por núcleos temáticos, elegida en la segunda muestra, proporciona una visión algo más ampliada. Se aumenta la problematización sobre la producción de estos años al confrontar artistas y modos de hacer diversos, enseñando una superposición de tendencias y no un movimiento de progresión.

Aunque la utilización del concepto de linealidad suele ser defendida y utilizada en casos donde es necesario dar a conocer una extensa producción de arte de territorios que son muy poco o nada cercanos al público medio que visita una institución. Quizás por ello, este modelo también fue seleccionado para una muestra tan extensa como *Século XX. Arte do Brasil*.

Inaugurada en el CAM en el año de 2000 era parte de la gigantesca *Mostra do Redescobrimento*, presentada en el Pabellón de la Bienal de São Paulo, en las celebraciones del V Centenario. Posteriormente, desmembrada y reconfigurada itineró por distintas ciudades y países. Con más de 300 obras de 90 creadores, la exposición en Lisboa exhibía un distendido panorama que se iniciaba con los antecedentes del modernismo hasta llegar a las creaciones de generaciones próximas al nuevo milenio. Funcionando, así como su catálogo, como un resumen ampliado de la historia del arte de Brasil de todo el siglo XX, material que faltaba dentro de las propuestas en Portugal hasta el momento[12].

Además de estas exposiciones colectivas, es necesario reseñar exposiciones monográficas de artistas brasileños que se han realizado en la FCG y en el CAM. Quizás la más importante por su alcance posterior, fue *Hélio Oiticica* inaugurada en enero de 1993. La muestra que ha circulado entre 1992 y 94 en varias instituciones internacionales, es como el abre fuegos para el reconocimiento internacional del neoconcretista brasileño. Ha servido para poner en valor su obra y, su reflexión teórica que incidirá, de forma global, en muchas propuestas contemporáneas posteriores. Además, la confección del catálogo de la muestra será la primera monografía sobre su producción, fuente de información indiscutible para los estudios actuales sobre el artista[13].

[10] Ver: *Brasil. 60 anos de arte moderna. Colecção Gilberto Chateaubriand.* Catálogo de Exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

[11] Análisis a partir del catálogo: *Seis Décadas de Arte Moderna Brasileira. Colecção Roberto Marinho.* 1989. Catálogo de Exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

[12] *Século XX. Arte do Brasil.* Catálogo de Exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

[13] Ver: *Helio Oiticica.* 1992. Catálogo Exposição, edição trilíngue. Lisboa: CAM, Fundação Calouste Gulbenkian.

Dentro de las muestras monográficas, podemos citar además: *Regina Silveira. Projectio*, en 1988; *Carlos Vergara. Obras recientes 1989-1991*, en 1992; y en 2012, dos importantes exposiciones: *Beatriz Milhazes* y *Rosângela Rennó. Frutos Estranhos.*

3.2. **CULTURGEST y «um Oceano Inteiro para nadar»**

Una exposición realizada por motivo de las celebraciones del V Centenario es motivo de orgullo en lo que dice respecto al tratamiento brindado a la producción brasileña y a la problematización de su puesta en escena en el escenario portugués. Fue el primer momento, quizás el único, donde arte brasileño y portugués intentaron establecer un diálogo. No vistas como paréntesis sino como producciones que, acontecidas en un mismo tiempo, pueden acercarse o separarse de acuerdo con sus contextos creativos, pero sin juzgarlas y separarlas por el local de nacimiento de los creadores.

El título de aquella muestra, *Um oceano inteiro para nadar* hace una referencia a una frase que el artista brasileño Leonilson utilizó en sus cuadernos de viaje: dijo que todavía era muy joven y poseía el océano completo para nadar[14]. En este sentido el proyecto no buscaba representar la separación entre los dos países, sino un sentido completamente opuesto. Habla sobre la soledad, la producción, el arte y la poesía, la vida, el lirismo y todo más que puede ser puntos de contactos entre la antigua metrópoli y la que fue su más grande colonia.

La exposición fue realizada en la Culturgest, institución perteneciente a la Caixa Geral de Depósitos. En su slogan deja latente su voluntad de apertura a la producción excéntrica, su deseo de poner atención al arte de las periferias: *Culturgest – uma casa no mundo*.

En palabras de António Pinto Ribeiro, director e ideólogo del espacio, estaba en su fundación, aunque de manera ingenua, aspectos que articulaban nociones de descentralismo, multiculturalidad y una apertura del campo cultural portugués al conocimiento de nuevos contextos y narrativas[15].

Inmersos en este panorama la exposición fue realizada en conjunto por la Culturgest y la Comisión de los Descubrimientos Portugueses, partiendo de la siguiente premisa:

> «equacionar um novo modo de conhecimento que exclua dogmas, clichés ou o conforto de um saber adquirido. […] Por isto, a aventura é organizar e expor artistas portugueses e brasileiros que não pretendem mais do que representar-se a si próprios, longe de quaisquer propagandas nacionalistas ou estratégias de 'falsas' harmonias»[16].

Para que esto aconteciera fue solicitado a los dos comisarios –Ruth Rosengarten, portuguesa, y Paulo Reis, brasileño—, que se realizara una selección de artistas y obras que dejara patente los paralelos y encuentros (o enfrentamientos) de las historias del arte de los dos territorios, manteniendo el foco en el arte contemporáneo de los dos países, ejercicio que todavía no se había realizado en Portugal.

Ellos tuvieron presente que la inclusión de la muestra en las conmemoraciones del V Centenario acarreaba una serie de problemáticas que deberían de ser pensadas antes de que se diseñasen los conceptos de la exposición. El primer paso era asumir una postura, o se celebraba o se sujetaba a un análisis crítica de aquél momento. Se inclinaron por la segunda vía, mismo dudando de la posibilidad de criticidad en este contexto expositivo donde, por cualquier lapso se puede caer en armadillas de la realización de una selección «*programática, ilustrativa, ideológica… enfim, chata.»*[17]

La muestra presentó a 39 artistas buscando una paridad en las producciones, al trabajar con conjeturas articuladas dentro de las esferas tratadas en poscolonialismo y en el supuesto proceso multicultural. No se separaron a los artistas por secciones nacionales, amplificando así la idea de contrapuntos, oposiciones y comparaciones entre ellos. Así los comisarios intentaban explicitar en el proyecto que el actual contexto de globalización une más Brasil y Portugal que su pasado común[18].

[14] Reis, Paulo y Rosengarth, Ruth. «Tantas léguas, tanto mar, e outras considerações: uma conversa prolongada». En: *Um oceano inteiro para nadar*. Catálogo de exposición. Lisboa: Culturgest, 2000.

[15] Pinto Ribeiro, Antonio. Entrevistado por Ribeiro dos Santos, Renata. (No publicada). Op. cit.

[16] Reis, Paulo y Rosengarth, Ruth. «Tantas léguas, tanto mar…» Op. cit., pág. 9.

[17] Ibídem, pág. 25.

[18] El proceso de construcción y recepción de esta exposición

3.3. **Casa da América Latina**

Fundada en 1998 en Lisboa la Casa de América Latina (CAL) es la única institución portuguesa que se dedica exclusivamente a la difusión y acercamiento de los países latinoamericanos al territorio luso. Muy diferente de los dos espacios reseñados anteriormente, la CAL es menor, con menos poder económico y de menos alcance de público. Sus programas de actividades se debaten entre los intereses políticos de varias instituciones que se unieron para la creación de esta asociación: el Municipio de Lisboa, el Ministerio de Negocios Extranjeros de Portugal, las Embajadas de los países latinoamericanos y diversas empresas[19].

Su acción se desarrolla en dos ejes fundamentales: Cultura y Conocimiento y, Economía y Política. En el primer eje es el que coordina las actividades expositivas que nos ocupamos en este artículo.

Mirando a las exposiciones realizadas ahí, queda patente la fuerte presencia del arte y de la cultura brasileña en su programación, muy superior a la de los otros países de la región. De acuerdo con la coordinadora de la programación Científica y Cultural esto es una consecuencia directa de la grande cantidad de inmigrantes brasileños en Portugal, la comunidad más grande del país.

4. **Consideraciones finales**

En estas breves consideraciones realizadas anteriormente, se percibe que todavía queda mucho a realizar para un real reconocimiento del arte de Brasil en Portugal (y la dificultad en el camino opuesto también es cierta). A pesar de la importancia de las exhibiciones reseñadas, sobre todo en lo que dice respecto a la cantidad de obras exhibidas, percibimos que todavía los análisis sobre el proceso artístico brasileño se construyen superficialmente, sin buscar nuevas narrativas dentro de su contexto, reproduciendo antiguas verdades hechas sobre una forma de producir aledaña al modus de hacer hegemónico.

Además vemos en su gran mayoría las muestras siguen perpetuando fórmulas de mega exposiciones, *blockbusters* del arte contemporáneo, que suelen ser tendenciosas a la generalización y que pueden llevar al espectador a elaborar teorías rasas y equivocadas acerca de lo que ve.

Aunque también es cierto que se recupera el aliento al depararse con exposiciones como la planeada por Ruth Rosengarten y Paulo Reis, que consiguen ubicar la producción de dos contextos culturales a la par, enseñando que por una lectura global es posible de alcanzar las singularidades e individualidades de las producciones. El último soplo de aire nos viene dado por los excelentes panoramas de la obra de artistas, exhibidos en de forma monográfica y por espacios como la Casa de América Latina que, aunque de menor alcance, busca con sus medios que se amplíe la mirada del público portugués.

---

se amplía en: Ribeiro dos Santos, Renata. «Um oceano inteiro para nadar. A (des)presença da arte do Brasil (siglo XX) em Portugal, 1980- 2000.» En: *PÓS* (Belo Horizonte), 7 (2014), págs. 184-198.

[19] Xavier, Maria. Entrevistada por Ribeiro dos Santos, Renata. (No publicada). Lisboa: Casa da América Latina, 28 de abril de 2014.

Volver al sumario

Influencia y apropiaciones estilísticas en el «Castelo Mourisco» de Río de Janeiro

José Manuel Rodríguez Domingo y Renata Barros De Melo
Universidad de Granada. España

La introducción del historicismo en la arquitectura brasileña siguió un proceso de asimilación semejante al experimentado por el resto del continente americano a lo largo del siglo XIX y primeras décadas del XX. La importación de modelos y formas vinculadas a la arquitectura europea prescindió de cualquier base ideológica, apoyada en la negación de toda referencia autóctona. Una situación que devendría a partir de la década de 1930 en la sustitución de la arquitectura ecléctica de Río de Janeiro por la versatilidad del Movimiento Moderno:

> «A l'époque de la grande poussée de la ville, vers les années 1900, les grands travaux entrepris amenèrent une foule d'émigrants et d'ouvriers maçons italiens ou portugais. La saine tradition est oubliée. Les nouveaux enrichis veulent des palais de tous les styles et de tous les goûts, de toutes couleurs, y compris le mauresque mal interprété et le byzantin. […] Certaines villas de l'époque paraissent s'être égarées hors d'une exposition internationale d'il y a quelque trente ans. Les personnes les plus fortunées rapportèrent de leurs voyages le goût des villas genre plages à la mode, Deauville ou autres, dont on retrouve quelques exemplaires sur les plages de Botofogo ou Copacabana.»[1]

En aquel contexto finisecular, que interpretaba y acentuaba la diversidad racial y de nacionalidad del pueblo brasileño, se inscribe un ambicioso proyecto filantrópico como el Instituto Oswaldo Cruz, marcado por la singular morfología de su edificio más emblemático, el *Castelo Mourisco*.

La alarma nacional suscitada en 1899 por la epidemia de peste bubónica que se desató en la ciudad de Santos obligó al Gobierno Federal de Brasil a emprender la creación de laboratorios para la preparación de sueros y vacunas con los que afrontar la enfermedad sin recurrir a las dificultades de su importación. Como resultado se fundaron el Instituto Butantã en São Paulo, y el Instituto Sueroterapéutico en Río de Janeiro, para cuyo emplazamiento se escogió la antigua hacienda de Manguinhos, situada cerca de la bahía de Guanabara en el suburbio de Leopoldina. A partir del 25 de mayo de 1900 empezaron oficialmente las actividades en dos laboratorios —uno para la fabricación de suero antipeste y otro para el cultivo de vacunas—, ubicados sobre sendas colinas comunicadas por tren.

Considerando limitadas e insuficientes las actividades que la institución podía llevar a cabo, su director, el médico y bacteriólogo Oswaldo Cruz, planeó entonces su transformación en un espacio de investigación en biología y medicina experimental, siguiendo el modelo del Instituto Pasteur que tan bien conocía[2]; es decir, una combinación de enseñanza, investigación y producción científica, al que se agregaría un hospital. La eficacia de sus campañas de vacunación animaron finalmente al Congreso a destinar recursos para la mejora y ampliación de las instalaciones del Instituto, permitiendo la construcción del edificio

[1] Palanchon, William. «L'habitation à Rio de Janeiro». *Urbanisme* (París) (1936), pág. 295.

[2] Cfr. Stepan, Nancy. *Gênese e evolução da ciência brasileira*. Río de Janeiro: Fiocruz, 1976, págs. 77-78.

1.—Luiz Moraes Jr. Castelo Mourisco. 1904-1918. Río de Janeiro, Brasil.

principal, donde debían ir alojadas las dependencias de administración, biblioteca, museo y laboratorios.

1. Diseño y planificación del Campus de Manguinhos

El trazado general quedó encomendado a Luiz de Moraes Jr. (1868-1955), ingeniero ferroviario nacido en el Algarve portugués, formado en Lisboa y emigrado a Brasil en 1900 para hacerse cargo de la restauración de la iglesia da Penha. En el transcurso de estos trabajos estableció contacto con Oswaldo Cruz, dando inicio a una estrecha relación profesional que le llevó a asumir la planificación general y la construcción de los primeros pabellones del Campus de Manguinhos a partir de 1903[3]. Como características generales de su proyectiva, cabe resaltar su adecuación a las tendencias formales y estéticas de la época, la extraordinaria habilidad para combinar elementos arquitectónicos y decorativos de estilos del pasado, la autonomía entre planificación y diseño formal, y sobre todo el empleo de materiales nobles y técnicas cuidadas que dotan a sus edificios de un refinamiento singular[4].

Tanto para el proceso de diseño, construcción y acabado del Castelo Mourisco, como para la planificación del resto del campus, a pesar de la innegable impronta de promotor y arquitecto, se aprecia la presencia del modelo de entrenamiento y trabajo

[3] Cfr. Costa, Renato da Gama-Rosa. «Luiz de Moraes Júnior e a contribuição ao Ecletismo na Arquitetura Brasileira». En: VV. AA. *Anais do Colóquio Brasileiro: Redescobertas*. Belo Horizonte-Cuiabá: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1999, pág. 38.

[4] Oliveira, Benedito Tadeu. «Da antiga sede da Diretoria Geral de Saúde Pública (DGSP) ao atual Instituto Nacional do Câncer (Inca)». *Historia, Ciencias, Saúde-Manguinhos* (Río de Janeiro), 14 (2007), pág. 343.

plural aplicado a la formación de los investigadores del centro, donde resultaban esenciales el aprendizaje y la actualización del conocimiento para el desarrollo de la investigación científica. Esta preocupación por la información no solo constituía una estrategia básica como garantía de la especialización, sino también una forma de conjurar el secular retraso con que Brasil incorporaba los avances del progreso humano. En el trabajo en equipo, ya fuese de investigadores, como de operarios y artesanos, se hallaban las claves de la excelencia. Cabe suponer que la supervisión ejercida por Cruz sobre los trabajos de planificación y urbanización del campus sería tan estrecha como la aplicada en los encuentros de estudios cooperativos con sus investigadores que celebraba semanalmente en la sala de lectura de la biblioteca. Del mismo modo que estimulaba el intercambio de conocimiento científico proporcionado por la última bibliografía adquirida, debió valorar la información gráfica y constructiva aportada por sus colaboradores en el diseño y construcción del Instituto[5].

2. La construcción del Castelo Mourisco

El proyecto para el edificio principal del Instituto Sueroterapéutico sufrió modificaciones significativas desde los primeros esbozos, atribuidos al propio Cruz, y donde se hallaría la propuesta que el científico tenía concebida y sobre la que debía trabajar Moraes. Se ha pretendido identificar con la imagen de un castillo medieval de cuento infantil, aspecto poco acorde con la mentalidad pragmática de Cruz. Aunque parece estar ya presente la idea de concebir un edificio llamativo y sugerente, los modelos aparecen asociados a su experiencia europea, tal cual podría extraerse del conjunto neogótico de la Universidad Católica de Lille o del propio Instituto Pasteur construido en esta ciudad.

A partir de aquí, Luiz Moraes elaboró en 1905 un ostentoso proyecto que respetaba la articulación de vanos en dos plantas con tres cuerpos salientes propuesta por Cruz. La construcción de ladrillo se alzaba sobre un basamento de piedra, ventanas geminadas con arcos de herradura en los laterales, galería porticada superpuesta dominando la fachada, mirador sobre el pabellón de entrada, y merlones escalonados recorriendo la cornisa. A pesar del aspecto longitudinal del edificio, éste se ampliaba hacia atrás mediante la prolongación de las crujías laterales, hasta conformar una planta en H. Una transformación, respecto del plan inicial, que permitía abrir las diferentes estancias a las galerías de las fachadas principal y trasera, introduciendo un eje vertebrador para sanitarios con la apariencia de una torre de castillo isabelino. Resulta arriesgado vincular este proyecto con alguna de las villas residenciales construidas en ese tiempo en Europa siguiendo las líneas del *moorish style*, si bien las referencias a la Alhambra en la arquería del piso inferior son evidentes. Tampoco debe descartarse cierta proximidad volumétrica con el Observatorio de Montsouris —pabellón de Túnez en la Exposición Universal de 1867—, que Cruz pudo conocer durante su estancia parisina, dado que desde 1893 albergó un servicio de análisis químicos y bacteriológicos.

De hecho, un aspecto que debió determinar la denominación popular del edificio se halla en la costumbre de designar como *château mauresque* todo el extenso conjunto de palacetes suburbanos de influencia orientalista, construido en este tiempo. En efecto, el recurso a las ventanas geminadas con arcos de herradura, la alternacia de dovelas de piedra y ladrillo, o la utilización de cresterías y merlones, manifiestan un influjo dominante del *style mauresque*. Puntos de proximidad evidentes los hallamos en construcciones contemporáneas de Lille, Comines o Ámsterdam, entre otros. La interpretación que el orientalismo francés hizo del arte musulmán, si bien dominado por lo nazarí y los desarrollos norteafricanos, fue más liberal que el español en la incorporación de elementos procedentes del mundo persa e indio.

La construcción del Instituto dio comienzo entonces con los trabajos de cimentación, siendo en un momento indeterminado cuando se produjo la primera modificación del diseño con la incorporación de dos torres cupuladas como remate de los cuerpos laterales. La razón de esta reforma debemos buscarla en la excesiva regularidad de la fachada apenas alterada por la sucesión de arcos de inspiración oriental, que no superaba la apariencia de una suntuosa

[5] Oswaldo Cruz puso gran interés en fortalecer las fuentes de información del Instituto, mediante la adquisición de miles de libros y revistas, en diversos idiomas, sobre Biología, Bacteriología, Parasitología, Química, Medicina Experimental y disciplinas afines. Solo la colección de revistas periódicas en 1909 alcanzaba los 421 títulos.

2.—Eduard Knoblauch y Friedrich August Stüler. Neue Symagoge.1859-1866. Berlín, Alemania.

villa burguesa. Resultaba por tanto imprescindible incorporar elementos que proyectasen una imagen sofisticada y atractiva, cuyo perfil hiciera al edificio perfectamente reconocible desde la distancia. La referencia directa de las torres, así como una mayor proximidad compositiva en la fachada principal, se halla en la Neue Synagogue (1859-1866) de Berlín. El proyecto reformado —del que se realizó una maqueta— formó parte de los trabajos presentados por Brasil en la Exposición de Higiene celebrada, en Berlín en 1907, donde obtuvieron medalla de oro[6].

Como consecuencia de este éxito, el Congreso Federal brasileño aprobaría finalmente la transformación del Instituto Sueroterapéutico en Instituto de Patología Experimental, con autonomía financiera, pasando a depender del Ministerio de Justicia e Interior[7]. El desarrollo del centro de investigación en este tiempo se materializó en el incremento de investigadores, tanto nacionales como extranjeros, en su producción científica y en la expansión y ritmo de las nuevas instalaciones del campus[8]. Por este motivo, y coincidiendo con el nuevo cambio de denominación por Instituto Oswaldo Cruz, en 1908, se vería la necesidad de aumentar la capacidad del edificio. La solución adoptada por Moraes consistió en incorporar una nueva planta cuyo aspecto externo quedaría integrado entre las dos prediseñadas; todo lo cual permitió introducir dobles arcos mixtilíneos de influencia mogol, estilo de moda en París desde la construcción del Eden Théâtre (1883). La introducción de estos arcos, junto con los de las *bay windows* y las torres, rompía deliberadamente con la coherencia estilística general que viene vinculando el edificio bajo un dominante carácter alhambrista.

A partir de 1909 se iniciaron los trabajos de ornamentación y acabado del edificio, los más complejos sin duda, no tanto por su dificultad técnica como por requerir mayores esfuerzos de coordinación general[9].

Sin embargo, el cese de Cruz como director general de Salud Pública provocó un descenso drástico de los fondos públicos destinados a la construcción, dado que éstos procedían directamente de partidas excedentes del organismo. Como consecuencia de la desaceleración de los trabajos, las obras se prolongaron durante varios años, de tal modo que solo la repercusión internacional generada por la prema-

[6] La representación de sus interiores fueron publicados en el *Illustrated London News*, mientras que los dibujos y artículos de Gustav Knoblauch aparecieron en el *Zeitschrift für Bauwesen*, una revista de arquitectura fundada por su padre, Eduard Knoblauch, autor del diseño. Cfr. KNOBLAUCH, Gustav. «Die neue Synagoge in Berlin». *Zeitschrift für Bauwesen* (Berlín), 15 (1865), pág. 273; 16 (1866), págs. 481-486; 17 (1868), pág. 3. BUSH, Olga. «The Architecture of Jewish Identity: The Neo-Islamic Central Synagogue of New York». *Journal of the Society of Architectural Historians* (Santa Bárbara, CA), 63 (2004), pág. 197.

[7] Cfr. STEPAN, Nancy. *Gênese e evoluçao...* Op. cit., pág. 97.

[8] Sobre el modelo institucional desarrollado en este centro pionero de las ciencias biomédicas en Brasil, ver además, ARAGÃO, Henrique de Beaurepaire. «Notícia histórica sobre a fundação do Instituto Oswaldo Cruz: Instituto de Manguinhos». *Memórias do Instituto Oswaldo Cruz* (Río de Janeiro), 48 (1950), págs. 1-50; COURA, José Rodrigues. «Pesquisa e Saúde Pública no Brasil: o papel da Fundação Oswaldo Cruz». *Jornal Brasileiro de Medicina* (Rio de Janeiro), 36 (1984), págs. 58-66.

[9] BENCHIMOL, Jaime L. (ed.). *Manguinhos do sonho a vida: a ciência na Belle Époque*. Río de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz, 1990, pág. 119.

tura muerte de Oswaldo Cruz, en febrero de 1917, volvió a reactivar el proyecto que un año después se hallaba culminado por completo.

3. Apropiaciones e influencias estilísticas

Las razones que determinaron la asimilación del formulario arquitectónico y decorativo musulmán al edificio no quedan suficientemente claras, por cuanto no constan instrucciones precisas en este sentido por parte del promotor ni del responsable del diseño. Recientemente se ha propuesto para justificar tan singular elección estilística la voluntad de rendir un homenaje a la Medicina árabe, en concreto al periodo áureo medieval[10]. En cualquier caso, y sin entrar en conflicto con esta asociación histórico-formal, consideramos determinante el recurso a un formulario que, dada su anacrónica combinación y carácter exógeno, estaría en relación directa con el uso excéntrico con el que fue utilizado a menudo en este tiempo. La honda confianza en la política higienista desarrollada desde la Dirección General de Salud, así como la necesidad de respaldar cualquier iniciativa social en la investigación habían motivado la creación de un centro de vanguardia en el desarrollo científico y sanitario del país. Como faro que iluminara esta nueva época, sin epidemias ni enfermedades contagiosas, debía optarse por una apariencia singular y elocuente capaz de atraer la atención y el interés, no solo de la sociedad brasileña, sino del mundo entero.

La variedad de influencias, más allá de la innegable filiación alhambrista para aspectos concretos de la ornamentación, demuestra el marcado carácter pluricultural e integrador del Instituto. Oswaldo Cruz no renegaba de lo autóctono, determinado por el emplazamiento y su entorno, si bien aspiraba a universalizar sus investigaciones a través de un edificio cosmopolita, sofisticado y políglota. En efecto, los diversos códigos estilísticos aplicados y la acabada integración entre forma y función reflejan la internacionalización de un centro de investigación integrado por científicos americanos y europeos, al tanto de los últimos avances por el nivel de las revistas suscritas y que editaba un periódico científico —*Memórias do Instituto Oswaldo Cruz*— con artículos en portugués y su correspondiente versión en francés, inglés y alemán.

Ya se ha apuntado la procedencia e inspiración de las soluciones generales en cuanto a composición y planta, pudiéndose identificar las transferencias formales del resto de elementos. En primer lugar, la evocación de la Alhambra seguiría siendo dominante en el trazado general; en especial, en los dobles arcos de la balconada baja de la fachada, inspirados en los pórticos del Patio de Arrayanes, y en los arcos de mocárabes de la Sala de los Reyes, así como en el reiterado uso de la columna nazarí. Ésta bajo dos tipos de capiteles extraídos del Patio de los Leones: el primero, apeando los arcos de herradura de las ventanas, con cálatos de cinta continua y palmas envolventes con palmeta gallonada en el cuerpo cúbico; y el segundo, distribuido en las galerías del pórtico, con doble cinta ondulante superpuesta en el cálatos y flor de lis enmarcada por tallos y hojas. Por su parte, las *bay windows* lucen capiteles de mocárabes que sostienen arcos triples que en el último piso adquieren formas mixtilíneas, próximas a la arquitectura mogol; lo cual debe vincularse con la exuberante «interpretación morisca» del Palais du Congo (1892), en Tourcoing, cuya imagen fue extraordinariamente difundida en tarjetas postales y revistas ilustradas[11].

Por su parte, las piezas que conforman el zócalo de la galería de la planta baja responden a uno de los modelos de inspiración alhambrista más difundidos por la Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha desde finales del siglo XIX. Del tipo «de cuerda seca» y vidriados, resultaban aptos para la decoración exterior, creando abundantes brillos y variados efectos cromáticos. Su diseño formaba parte de la recopilación de patrones hispanomusulmanes y mudéjares llevada a cabo por Rafael Bordalo Pinheiro y que comercializó dentro de la línea de azulejería y materiales de construcción, junto con la más creativa

[10] Costa, Renato da Gama-Rosa. «Arquitetura Neo-mourisca no Rio de Janeiro (1865-1928)». En: Costa, Renato da Gama-Rosa (ed.). *Caminhos da Arquitetura em Manguinhos*. Río de Janeiro: Fiocruz, 2003, pág. 106.

[11] En este sentido, el exótico conjunto construido por Charles-Edouard Dupire-Rozan para el carismático perfumista Victor Vaissier constituyó el paradigma de la arquitectura al servicio de la vanidad; donde la elección del *indo-saracenic revival* como estilo dominante reflejaba las radicales tácticas publicitarias empleadas por los grandes industriales. Cfr. Maury, Gilles. *Le Château Vaissier. Palais orientaliste d'un savonnier de Roubaix*. París: A&J Picard, 2013.

de cerámica utilitaria y piezas decorativas. Se trata de un complejo trazado de lacería donde cuatro azulejos componen un rueda de doce, partiendo de un sino anaranjado y candilejos azules, para formar ruedas intermedias de ocho. El prototipo sobre el que se elaboró este diseño simplificado procede del alicatado de la alcoba del sultán del Salón de Comares. La fortuna de este modelo alcanzó una notable extensión comercial, especialmente aplicado a edificios de inspiración neomusulmana, con un valor esencialmente decorativo y no tan solo arquitectónico, como en la vivienda de la Rua 1º de Dezembro de Santarém, en la antigua residencia de Cruz Magalhães —actual Museo Rafael Bordalo Pinheiro—, o bajo un diseño muy similar en la Casa do Alentejo de Lisboa.

Los alizares que recorren la galería exterior de la segunda planta, si bien inspirados en patrones alhambristas, responden a una tipología diferente, por tratarse de azulejos relevados en los que domina una viva policromía, influenciados por el alicatado de los umbrales laterales de la Qubba Mayor. Se articulan en torno a ruedas completas de dieciséis, con sinos azules, almendrillas blancas, alfardones negros y candilejos blancos; alrededor de las cuales se ordenan otras ruedas más pequeñas de zafates anaranjados y verdes, alrededor de estrellas de ocho también azules con almendrillas blancas. Una versión mudéjar de este diseño en azulejo se conserva en el Palacio da Vila de Sintra, si bien de menor viveza cromática, reduciendo las ruedas mayores a negro y las menores en verde.

La bicromía de los empedrados que circundan el área externa del edificio (*calçadas portuguesas*) contrasta con la viveza de los mosaicos de las galerías, zaguán de entrada y andenes de la escalera principal, cuyos diseños neomusulmanes se vinculan con el *turkish style*, a cuyos patrones textiles se acude. En efecto, la apariencia geométrica de las teselas cuadradas imita el nudo ghiordes, buscando reproducir la calidez del pavimento alfombrado en esta área de recepción; mientras que en los pórticos se recurre a patrones alhambristas, siendo diferentes en cada planta. Recorre todo el andén del piso bajo una composición de grandes estrellas de doce, formadas por un lazo anaranjado, antes vinculado a la carpintería ataujerada que a los zócalos cerámicos; si bien muestra importantes similitudes con el friso de yeso de grandes ruedas que rodea el Salón de Comares bajo las celosías. La galería superior presenta

3.—Capital of columns, Court of the Lions. En: Jules Goury y Owen Jones. Plans, elevations, sections and details of the Alhambra. Londres: 1845, v. 2, pl. XLI, 67.

una lacería influida por los alicatados nazaríes con parejas de estrellas de ocho en tonalidades contrastadas de ocre, azul, rojo oscuro y negro. Por último, el mosaico que cubre la última galería supone una simplificación del intrincado lazo del alicatado que rodea la Sala de Dos Hermanas, manteniendo en cierta manera idéntica combinación de tonos. Para el resto de pavimentos, alféizares y soleras de puertas y ventanas se empleó mármol de Carrara, con el que también se construyó la escalera principal.

El cuidado en la ornamentación del Instituto llegaba hasta el trazado de las balaustradas y rejerías, para las que Moraes elaboró hasta dieciocho diseños diferentes, que fueron realizados en hierro forjado en Alemania e importadas por Carlos Schlosser & Cia. en 1909. Las rejas constaban de una armazón de hierro de composición reticular hacia las jambas y más tupida en el círculo del arco, centrada por estrellas de tamaño variable, desde la figura de cin-

4.—Charles-Edouard Dupire-Rozan. Palais du Congo. 1892. Tourcoing. Francia.

co puntas a la rosa naútica, pasando por el Sello de Salomón. Aunque estas formas resultan variaciones sobre modelos habituales en la decoración musulmana, el arquitecto dio rienda suelta a su imaginación a la hora de concebir piezas que sirvieran para tamizar la intensa luz tropical a modo de celosía. De esta forma, el vestíbulo de entrada reinterpreta la estructura de *qubba*, conformada como un espacio rectangular abierto en toda la altura del edificio y cerrado con una claraboya coloreada, y dentro del cual se despliega la escalera imperial de hierro que permite acceder a los pisos superiores. El ambiente de intimidad y los claroscuros generados mediante esa integración ante las cristaleras recuerda el recreado por William Klein y Albert Duclos en *Le Hammam* (1876) de París, cuya imagen publicitaria con fotografías de Nadar alcanzó una insólita difusión[12].

Con todo, la actividad más creativa desarrollada por Moraes sería el diseño de los patrones decorativos para aquellos elementos no susceptibles de fabricación industrial y que, por tanto, debían ser realizados ex profeso. Las argamasas de cemento que conforman las enjutas de los arcos de las fachadas siguen un único patrón decorativo integrado por varios niveles superpuestos, constituidos por formas mixtilíneas de sebka enmarcando un lazo decorativo entrecruzado y motivos vegetales esquemáticos. Procede el modelo original de la decoración del arco central de acceso al Cuarto Dorado, habiéndose simplificado el lazo epigráfico de alabanza a Dios. Por el contrario, el alfiz contiene una guirnalda de palmetas de filiación clásica. No obstante, el intradós de los arcos de los pórticos repite la trama vegetal superpuesta que lucen las arquerías del Patio de los Arrayanes. Finalmente, los muros interiores de las galerías de la fachada principal aparecen completamene recubiertas de estas decoraciones imitando yeserías, para cuyas partes centrales se optó por ricos trazados regulares de rosetones lobulados que parten de estrellas y motivos vegetales en varios niveles. Moraes se mostraría aquí especialmente sumiso a los motivos originales, proce-

[12] Difundido a través de *Le Moniteur des architectes* (París), 2 (1877), págs. 17-20. Un ejemplar de este material publicitario, modelo de higiene pública y termoterapia, se conserva en la Fundaçao Biblioteca Nacional de Brasil.

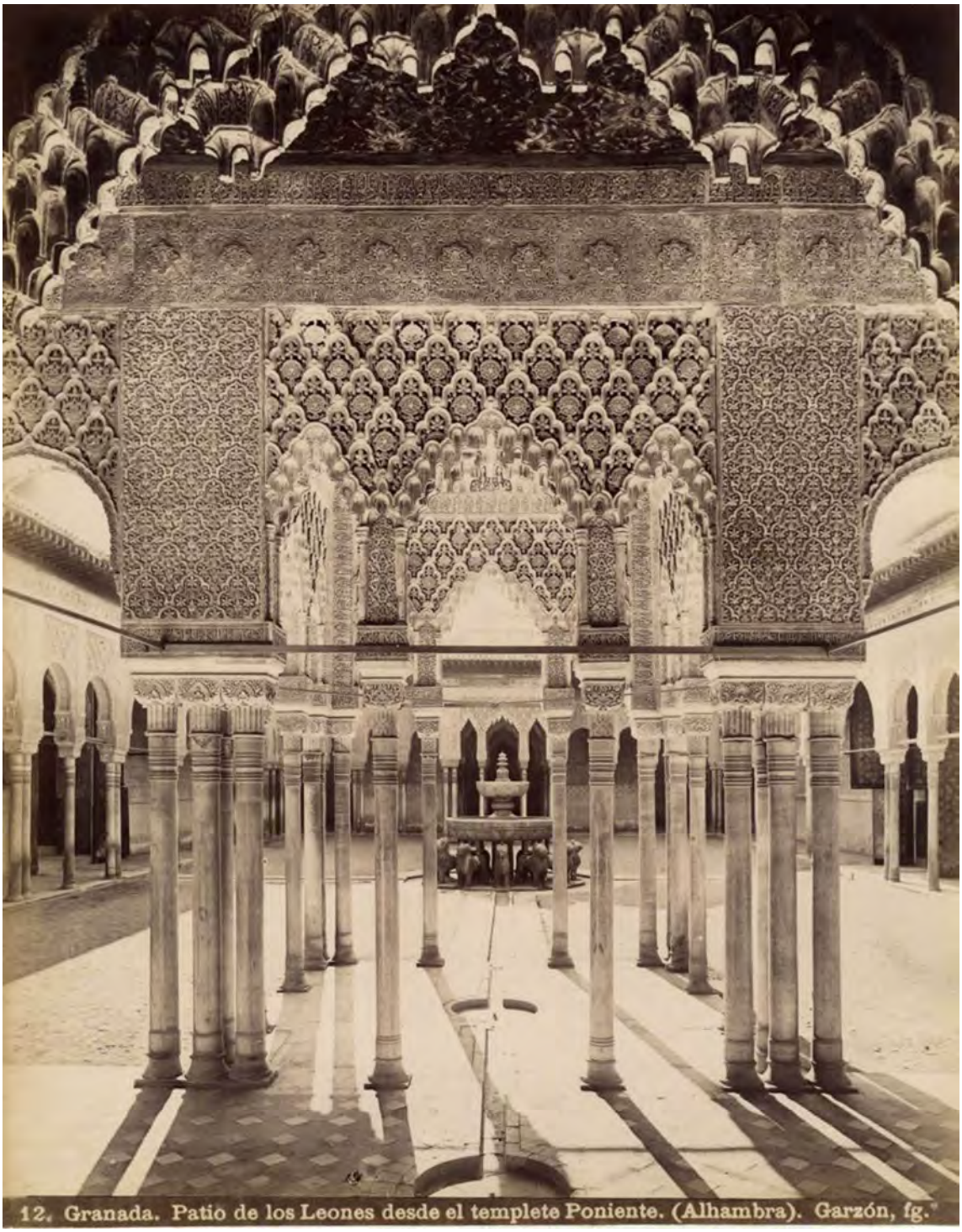
dentes del Palacio de los Leones, llevando a cabo una interpretación muy aproximada. Incluso las cenefas con cadenetas que enmarcan los paños de azulejos proceden de la Sala de Dos Hermanas.

Ya en el interior, una sucesión de arcos trilobulados con tres arquillos superiores, inspirados en motivos presentes en la Sala del Mexuar, Cuarto Dorado y Oratorio del Partal, recorren el zócalo de madera de los vestíbulos y escalera. Por su parte, los estucos aplicados al resto de los paramentos y techos constituyen un entramado continuo y difuso donde las referencias alhambristas son evidentes, pero sin llegar a repetir modelos concretos. La necesidad de recubrir una gran superficie irregular debió determinar la elaboración específica, antes que la importación de vaciados de arabescos; lo que determinó una mayor libertad formal a la hora de dibujar los motivos que debían ejecutar los artesanos y luego dorar. Los paños de motivos romboidales constituyen una composición habitual en las decoraciones parietales de la Alhambra, hallando algunas similitudes con el sistema de losanges presentes en el espacio central del mencionado Oratorio del Partal. Por su parte, los finos listeles triples de motivos entrelazados y ondulantes que enmarcan estos paños resultan igualmente de la reelaboración de modelos presentes en otras áreas de los palacios nazaríes. Respecto al trazado de los estucos que recubren los techos de la escalera, componen un intrincado diseño de varias tramas compositivas con doble lazo de ocho de estrellas y crucetas. Así, la primera trama con cinta de cadenetas forma crucetas y círculos lobulados, mientras que la segunda compone círculos y ruedas de ocho con cinta; quedando el fondo cubierto con decoración vegetal lisa y digitada.

De todo el conjunto, el área que muestra un mayor desarrollo ornamental es, sin duda, la sala de lectura de la biblioteca, situada en la tercera planta del ala norte. Su función como salón para albergar las reuniones semanales donde se discutían las conclusiones de las investigaciones, justifica la calidez ambiental propia del interiorismo neomusulmán. El elemento que captura la atención desde la entrada es el cancel de separación entre la zona de catálogos y la dedicada al estudio, por tratarse de un triple arco de yeso apoyado sobre finas columnas. Se trata de una estructura que imita la arcada lateral de los pabellones del Patio de los Leones de la Alhambra, integrada por un triple arco de mocárabes, más estrechos y apuntados los laterales respecto del central. Precisamente, y adaptado a la anchura del salón, este arco central adquiere una mayor luz y altura respecto de su modelo. Los paños calados nazaríes son aquí sustituidos por albanegas con estucos que imitan uno de los diseños en yeso que recubre la Sala de Dos Hermanas, centrado por una estrella de ocho puntas, y repetido en los paneles verticales de las paredes. La base de los arcos incorpora cuatro flores de lis de gran tamaño, sobre cimacios decorados con arabescos que apoyan en columnas neonazaríes, agrupadas en parejas y grupos de cuatro, y cuyos capiteles son similares a los de las ventanas exteriores. Los paños murales combinan el citado trazado de las enjutas del cancel con un diseño de figuras geométricas irregulares afrontadas procedente de un zócalo cerámico de la Alhambra; si bien es cierto que este dibujo estaba también entroncado con la tradición del mudéjar portugués mediante los azulejos del tipo *pe de galo* que decoran el patio central del Palacio Nacional de Sintra. Este diseño, en argamasa, también conforma la albanega de arcos exteriores. Finalmente, el techo muestra otra decoración en estuco siguiendo un trazado de lacería con estrella de ocho, rodeado por una cornisa que contiene un friso de arquillos de mocárabes, cuyo prototipo se halla en el Palacio de Comares.

Dejamos para el final el comentario sobre los vehículos de transmisión a través de los cuales pudo llevarse a cabo la reproducción más o menos rigurosa de los motivos decorativos aludidos. No cabe duda que la formación ecléctica de Moraes debió ser determinante a la hora de combinar elementos de origen diverso, con la suficiente habilidad como para evitar un funcionamiento discordante. De otro lado, en la pericia para utilizar fuentes de procedencia diversa residía el éxito de su propuesta, antes que en la reproducción mimética de los modelos. Era preciso dar cabida a las necesidades del Instituto bajo la apariencia ideada por Oswaldo Cruz según lo visto por él en Europa. El recurso a las revistas de arquitectura resultaba esencial, como se ha expuesto, en la búsqueda de modelos constructivos contemporáneos, fundamentalmente franceses. Un caudal de información técnica y gráfica que abastecía de ideas a los estudios cariocas, junto con los tratados y gramáticas de ornamentación[13]. En este sentido,

[13] Cfr. Rodríguez Domingo, José Manuel. «La asimilación neomusulmana en la arquitectura de Río de Janeiro». *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano.* (Granada), 1 (2012), págs. 30-41.



5.—Rafael Garzón. Patio de los Leones (c. 1880). En: Albert F. Calvert. Granada and the Alhambra. Londres: 1904, pl. 148.

las láminas con detalles decorativos de la Alhambra contenidos en los libros de Girault de Prangey y Owen Jones fueron utilizados por Moraes en el Castelo Mourisco. La presencia de un ejemplar de la exitosa guía de Granada, de Albert F. Calvert, entre la biblioteca personal de Cruz, ha llevado a considerar el influjo de la imagen de los palacios nazaríes. En cualquier caso, el mencionado libro, editado en 1904 y con sucesivas ediciones, ofrece el interés de recopilar una extensa documentación gráfica, desde las planchas cromolitográficas de Jones a fotografías de Rafael Garzón, Eloy Señán, Ernst Wasmuth y

6.—Vaciados de arabescos. En: Louis y Auguste Bisson. Choix d´ornements Arabes de l´Alhambra. París: 1853, pl. 6.

Eugen Twietmeyer, pasando por dibujos de John F. Lewis, grabados de James C. Murphy y la serie *Monumentos Arquitectónicos de España*.

Fuera del interés que ofrece esta experiencia compartida y global, el Castelo Mourisco no puede ser entendido más que como el reflejo arquitectónico de la racionalidad y el compromiso social de Oswaldo Cruz, allí donde quedaron concentradas todas sus aspiraciones de mejora de la sociedad a través de la ciencia. Es por ello que la apariencia del Instituto debía sobrepasar la sobriedad ecléctica de los centros y complejos sanitarios europeos, adoptando una imagen atractiva y sugerente. Todo fue concebido para el cumplimiento de su función, seduciendo a sus visitantes y complaciendo a quienes en él debían consagrar su tiempo y esfuerzo a la lucha contra la enfermedad. En este sentido, el viejo Instituto de Manguinhos constituye una verdadera arquitectura parlante, que hoy como ayer sigue hablando de aspiraciones, de eficiencia y de progreso.

Volver al sumario

Los milagros de San Francisco Solano en Iberoamérica y su trabajo evangelizador: aspectos iconográficos

María del Amor Rodríguez Miranda
Universidad de Córdoba. España

1. Apuntes biográficos de San Francisco Solano

San Francisco Solano fue uno de los franciscanos evangelizadores de América, que llegó a ser reconocido como el Apóstol de América. Nació en Montilla (Córdoba) el 10 de marzo de 1549 y murió en Lima el 14 de julio de 1610. Desde pequeño estudió con los jesuitas e ingresó en el convento franciscano de San Lorenzo a muy temprana edad. Allí realizó su noviciado y tomó hábito en 1569. Su primer destino fue el convento de la Recolección de Santa María de Loreto en Sevilla, donde completó su formación.

Desde el momento en que ofrece su primera misa, comenzará un período de viajes que acabaría en 1587 en el convento de San Luis el Real de La Zubia (Granada). En Loreto estuvo hasta la muerte de su padre. Por este motivo vuelve a Montilla y tras una brevísima estancia en la casa paterna, es trasladado a San Francisco del Monte, en la sierra cordobesa. Finalmente, llegará a la Zubia en el año 1587. En 1589 Felipe II le concedió el permiso para evangelizar el Nuevo Continente. Se embarcó en Sanlúcar de Barrameda el 28 de febrero del mismo año y no llegaría a América hasta 1590[1]. Su labor en el continente americano consistió en la evangelización del virreinato del Perú y, desde allí, llegar a Paraguay y el Tucumán argentino[2]. Su vida estará plagada de milagros y episodios extraordinarios, y muchos de ellos ocurrieron en tierras americanas, unos en las costas de Panamá y otros en Argentina, por ejemplo.

Estos hechos sobrenaturales que se le atribuyen y su generosa entrega a los demás, propiciaron su beatificación en Roma por el Papa Clemente X el 25 de enero de 1675. Posteriormente, Benedicto XVIII lo canonizó el 27 de diciembre de 1726.

Sin embargo, mucho antes de que Roma lo elevara a los altares, ya era reconocido como patrono en muchas localidades americanas y en su ciudad natal. En Montilla se votó públicamente su patronazgo el 14 de marzo de 1647, gracias a la labor conjunta de los marqueses de Priego y los cabildos secular y eclesiástico, el 14 de marzo de 1647. Benedicto XIV aprobó su bula definitivamente en 1745.

2. Principales rasgos de la iconografía solanista en Montilla

La vida de San Francisco y sus milagros van a ser conocidos en Europa muy pronto, ya en 1614 nos encontraremos con su primera biografía, escrita por

[1] Plandolit, Luis Julián. *El apóstol de América, San Francisco Solano*. Córdoba: Diputación Provincial, 2010, pág. 89.

[2] Urbano Delgado, María del Carmen. «Un montillano en el Perú. San Francisco Solano y el convento de los descalzos de Lima». En: *Actas del IV Curso de Verano San Francisco en la historia, arte y cultura española e iberoamericana*. Córdoba: Grafisur Córdoba S.L., 2000, págs. 403-417.

Fray Luis Gerónimo de Oré y titulada «*Relación de la vida y Milagros del venerable Padre Fr. Francisco Solano*» y otra de Fray Diego de Córdoba, «*Vida, Virtudes y Milagros del Nuevo Apóstol de Perú, el venerable Padre Fray Francisco Solano*» de 1630, entre otras. Los escritos son muchos y su lista sola eclipsaría varias páginas de este capítulo[3].

Tan importantes como las biografías van a ser las colecciones pictóricas y, sobre todo, de estampas relacionadas con el santo y con todos los episodios más destacados de su vida. A comienzos del siglo XVII se pueden encontrar ya algunas referencias pictóricas[4]. Representaciones tan importantes como las biografías escritas, ya que son una fuente directa didáctica ante un pueblo mayoritariamente analfabeto y campesino. Las representaciones visuales de diversas escenas de su vida o simplemente los retratos del santo portando algunos de los objetos con los que está íntimamente relacionado, como el violín, la concha del bautismo o la cruz en la mano derecha, se convertirán en un medio muy eficaz de comunicación y de transmisión. La devoción y el culto propiciaron la aparición de estas series que reproducían la vida de San Francisco, así como la de otros santos y sus milagros. Servían para adornar los templos y las parroquias dedicados al mismo y, además, de esta forma todos los fieles podían conocerlos, incluso aquellos que no tenían acceso a sus biografías por no saber leer, que era la mayoría del pueblo. El profesor Montes González ha realizado una intensa labor de búsqueda de estas series en Hispanoamérica, que han resultado altamente clarificadoras para este trabajo[5].

En ella vamos a centrarnos en analizar la iconografía de algunos de los sucesos ocurridos en América y protagonizados por San Francisco Solano. Se representan en una serie de cuadros que se hallan repartidos en diversos templos montillanos, la parroquia de San Francisco Solano, la parroquia de Santiago, el santuario de María Auxiliadora del Colegio Salesiano, la ermita de San José, la casa de San Juan de Ávila, el convento de Santa Ana y el Museo Garnelo situado en la Casa de las Aguas. Lo primero que hay que destacar de ellos es que la mayoría no son precisamente hitos artísticos, sino más bien obras de carácter popular, donde lo importante es el poder de trasmisión al pueblo.

En la parroquia de San Francisco Solano encontramos una colección de nueve lienzos, donde se reproducen el bautismo de San Francisco, el milagro del amansamiento del toro bravo en Tucumán, la resurrección de un niño que ocurrió en Montoro (Córdoba), el de la tempestad en el barco que lo trasladaba a las Indias, el de sacar agua de una roca golpeándola con su bastón, aparece además evangelizando a indios, dando de comer a los pobres, tocando el violín rodeado de aves y de plantas, y una escena del día de su muerte. Además en la sacristía se conserva una copia del retrato póstumo que en su día hiciera en Lima el capitán Pedro Reinalte de Coelho. Otro cuadro de esta tipología está en la ermita de San José.

En la parroquia de Santiago se conserva un cuadro muy interesante, situado en la capilla del Nacimiento y se fecha en la segunda mitad del siglo XVII. En el centro aparece San Francisco Solano y a su alrededor lleva una orla con la hagiografía milagrosa del apóstol en América. Pero está en muy malas condiciones de conservación y apenas pueden apreciarse ya esas escenas debido al oscurecimiento del mismo.

En el Santuario de María Auxiliadora del Colegio Salesiano tenemos un retablo del año 1935 dedicado al santo y coronado con un óleo ovalado donde San Francisco Solano, en donde aparece en aptitud de bendecir a unos indios. Está realizado por José Garnelo y Alda, un pintor valenciano que morirá en Montilla, donde dejará un gran número de cuadros. Precisamente en el Museo Garnelo, dedicado a su figura, hay otro lienzo que repite esta misma iconografía y que se fecha en el año 1938, que es una de las últimas obras del pintor.

En la Casa de San Juan de Ávila hay otro cuadro más de este tipo y, además, un retrato popular en el que aparece San Francisco Solano portando todos sus atributos. Por último, en el convento de Santa Ana hay otros dos ejemplares, uno de ellos es la Aparición de la Virgen Inmaculada al Santo

[3] Nos remitimos para ello a toda la bibliografía publicada en 2010, año de la celebración del centenario de la muerte de San Francisco Solano, momento en que se publicará una nueva edición de libro de Plandolit y donde se recoge una amplia lista de dicha bibliografía, págs. 42 y ss.

[4] Montes González, Francisco. «Al Sol de Montilla. La iconografía americana de San Francisco Solano». En: *Andalucía-América. Estudios artísticos y culturales.* Granada: Universidad de Granada, 2010, págs. 95 y ss.

[5] Ibídem.

mientras estaba orando en tierras americanas y otro es una representación popular que muestra a Solano sentado tocando el violín y rodeado de pajarillos.

Es un gran número de obras, pero sólo algunas de ellas centran su tema en uno delos hechos ocurridos en América y van a ser éstos los que se analicen más detalladamente: la salvación de la tempestad en el barco que lo trasladaba desde Panamá al Sur, la aparición de la Virgen también en las costas panameñas, la Evangelización y el bautismo de los indios, el amansamiento del toro en tierras argentinas de Tucumán y el momento posterior a la muerte de San Francisco.

3. Episodios de San Francisco en América

3.1. La tempestad en el barco que lo trasladaba a Indias

Cuando Francisco pisa tierra americana por vez primera, lo hará en Cartagena de Indias. Allí tuvo que quedarse cuatro meses residiendo en un convento franciscano a la espera de poder embarcar de nuevo. Partiría a la mar desde el puerto de Pericó en la costa de Panamá, el 28 de octubre de 1589, junto a unas 250 personas más. Entre sus compañeros de viaje se encontraban numerosos esclavos, a los que ayudará constantemente.

Llevaban una semana navegando, cuando una gran tempestad los azotó, rompiendo las velas y dejando el navío a la deriva. Solano salió a cubierta con la cruz en la mano y bautizó a muchos de aquellos negros, además de proceder a dar la confesión a muchos españoles, hasta que chocaron con unas rocas. Antes de que empezara a hundirse, el capitán alentó a los supervivientes a aligerar el peso, lo que hicieron soltando todo aquello que ya no les iba a servir. Al amanecer, vieron a lo lejos tierra firme, echaron un barco y fueron entrando en él poco a poco, salvo Solano que declinó su pasaje frente a otros. Entonces, la nao se partió en dos, hundiéndose una mitad y muchos murieron ahogados. Mientras, la otra parte donde estaba el santo seguía a flote apoyado en las rocas. Encendieron una fogata para que los supervivientes supieran que aún quedaba gente con vida y los de la playa se lanzaron al mar. Tres días llevaban flotando en aquellos restos, cuando Solano salió a la superficie diciéndoles a todos «que la ayuda estaba al llegar», aunque nadie veía nada, pronto llegaron. Fueron varios los viajes que se realizaron hasta la playa y en cada traslado, el franciscano declinaba su embarque en pro de los demás. No embarcará hasta el último de aquellos desplazamientos y en aquel momento, el resto del navío se hundió totalmente. Aquello se tuvo por gran milagro, ya que el sustento del navío eran las rocas mismas que lo habían roto y la bravura del mar era impresionante. A lo que se sumó también el hecho de que justo antes de arrojarse al bote, Solano se despojó de su hábito para que les sirviera de ayuda hasta llegar a la playa. Cuando llegaron, sólo llevaba la cruz en la mano y la túnica. Les dijo a todos que iba tierra adentro a buscar su hábito, cuando volvió, lo hizo totalmente seco y vestido[6].

En la *parroquia de San Francisco Solano* nos encontramos con este lienzo, pintado al óleo, de gran tamaño, 190 x 145 cm., situado en el crucero. Está realizado en un estilo que algunos historiadores han catalogado como naïf. Formas artísticas éstas promovidas por Henri Rousseau a finales del siglo XIX y que siguiendo la traducción del propio término del francés al español, su significado sería ingenuo. Los cuadros de este tipo suelen ser escenas populares, simples y naturales, lo que fue muy utilizado para recrear los milagros de los santos pero conservando el buen gusto, como ocurre en este caso[7].

En la imagen se representa el momento en que el barco se rompe, distribuida la escena en dos partes. A la derecha aparece San Francisco Solano sobre lo que queda del barco y algo más elevado que dos marineros que se encuentran justo delante de él, que están con una cuerda atrayendo la barca que ha venido a salvarlos. La barca se ve a la izquierda de la imagen, sobre un mar algo embravecido pero sin embargo con un horizonte de aguas calmadas. Es de destacar que el santo aparece con la aureola divina y con las vestiduras bastante estropeadas.

En el convento de San Francisco Jesús de Lima hay un medallón circular pintado con motivo de las fiestas de la beatificación del santo y fechado en 1787. Es una imagen en la que aparece el santo en pie en la cubierta del barco, portando en la mano izquierda la cruz levantada y la otra en el pecho. En

[6] Molina Arrabal, José. *Solano el misionero y su tiempo.* Montilla: Fotomecánica Gave, 1983, págs. 112-113.

[7] Salvat, Juan (Dir.). «El arte Naïf», en *Vanguardias Artísticas I*, vol. XXVI. Barcelona: Gráficas Nilo, 1991, págs. 37 y ss.

1.-— El milagro de la tempestad en el barco. Nave central de la parroquia de San Francisco Solano de Montilla (Córdoba). Siglo XIX. Fotografía del autor.

2.—La bendición de los indios por San Francisco Solano. Nave central de la parroquia de San Francisco Solano de Montilla (Córdoba). Siglo XIX. Fotografía del autor.

dicha cubierta hay además algunos personajes luchando contra la furia del mar. El barco se representa ligeramente volcado y en primer plano, las rocas donde finalmente quedará escorado su casco[8].

3.2. **La bendición a los indios**

La predicación de la Fe en Cristo y la bendición a los indios, se producirán desde aquel mismo naufragio. Poco después de la tragedia, fueron sorprendidos por un ataque indígena. En aquel asalto, el franciscano hizo alarde de su personalidad instando a sus compatriotas a que había que responder con la predicación de la Fe y que sí había llegado el momento del martirio, que así fuera. El resultado de la acometida fue por lo menos espectacular, ya que sin explicación alguna aquellos indios se volvieron pacíficos.

Este episodio va a ser el más representado, ya que nos encontramos con varios cuadros de esta iconografía, en la parroquia de San Francisco solano, en el oratorio de María Auxiliadora, en la Casa de San Juan de Ávila y en el Museo Garnelo.

La más antigua se representa en el óvalo que se sitúa a modo de remate en la parte superior del *órgano* de la parroquial de San Francisco Solano, un mueble datado a finales del siglo XVIII. El lienzo tiene forma circular y el centro está ocupado por la figura del santo, que eleva su brazo izquierdo portando la cruz y baja el derecho hacia un indígena que se sitúa en la zona inferior izquierda, al que está bendiciendo.

En la nave central del mismo templo, junto al crucero, hay otro cuadro de la serie naïf ya mencionada. La disposición de los personajes es diferente. El santo aparece en el centro de la imagen, con la cruz en la mano izquierda y la concha del bautismo en la derecha, haciendo el amago del bautismo de los indios, que ocupan la parte derecha. Son tres y están todos ellos arrodillados. El paisaje parece una playa, con escasos árboles y el mar de fondo. En la parte inferior derecha hay un dibujo que debido al mal estado del cuadro no puede percibirse bien de qué se trata.

En el *Oratorio de María Auxiliadora* hay un retablo dedicado íntegramente al santo, realizado por Garnelo y Alda, presidido por una escultura de San Francisco Solano con todos sus atributos en la hornacina central, siguiendo el modelo de la escultura del retablo mayor de la parroquia solanista. Justo encima de este retablo hay un óleo a modo de remate. El retablo fue realizado en 1910, mientras que la pintura del remate data de 1935.

El lienzo tiene forma ovalada con remates a modo de esquinas sobresalientes en los ángulos formando una cenefa que rodea todo el lienzo. En la imagen, vemos a la derecha en un primer plano a San Francisco Solano de medio cuerpo casi de frente, portando como siempre la cruz en su mano

[8] PLANDOLIT, Luis Julián. *El apóstol de América…* Op. cit., pág. 203.

izquierda y levantando la derecha en actitud de bendición, ocupando casi toda la mitad de la escena. A la derecha aparecen cuatro indígenas, uno de ellos de espaldas, vestidos con sus vestiduras propias y adornando sus cabezas con los tocados típicos de su tierra. Uno de los indígenas porta un cestillo de frutas y otra le ofrece su hijo recién nacido al santo. Todo ello sobre un fondo marino y un cielo azul claro. Resultando de todo ello, una composición clara y ordenada, donde lo más destacado es la primacía de la figura del santo frente a las de los indígenas.

El otro cuadro pintado por José Garnelo y Alda en 1938 está en la sala 8 del *Museo Garnelo* de Montilla. Es un óleo sobre lienzo de 71x55´5cm. San Francisco Solano se representa en una colina con la concha del bautismo en la mano derecha en aptitud de bautizar a un indio que está arrodillado a sus pies. En la mano izquierda, alzada, lleva la cruz. Su cabeza se rodea de un halo de santidad y ocupa todo el centro de la escena. En un primer plano aparece un gran número de indios, unos arrodillados en actitud de rezar, otros tumbados, otros llevando en brazos a sus hijos y otros le ofrecen diversos objetos, entre ellos, fruta. Al fondo una bahía, con los barcos que los llevaron a América y un cielo soleado que proyecta su luz incidiendo sobre las figuras realzándolas, con la pincelada suelta que caracteriza a este pintor que no descuida por ello el dibujo.

La iconografía del santo evangelizando y bautizando a indios es, como ya se ha podido comprobar, la más abundante en número de cuadros y podemos encontrarnos con otros en diversos lugares. Gutiérrez López nos muestra uno en el altar mayor de la ermita de la Fuente de Jamilena de Jaén. Es un óleo de grandes dimensiones en el que aparece la figura del santo sobre un montículo portando la cruz en la mano derecha y la izquierda levantada en aptitud de bendecir a los indios, que lo rodean. Indígenas que se sitúan en un primer plano arrodillados y mirándolo con caras de admiración[9].

3.3. **La aparición de la Virgen a San Francisco Solano**

Este hecho ocurrió en las mismas costas donde embarrancaron tras su partida de Panamá. En ese lugar sufrieron bastantes penurias por la falta de comida y agua. Entre los supervivientes había una niña llamada Catalina Gómez, que era muy querida por nuestro montillano. Un día salió tras él para que le diera algo de pan y encontró al franciscano de rodillas, hablando con una señora muy guapa, según la describió a su madre al volver.

En el pasillo superior del claustro alto del *convento de Santa Ana* de Montilla podemos encontrar el único cuadro dedicado a este momento. Es un óleo sobre lienzo de 57 x 66 cm. El cuadro está bastante oscuro. San Francisco Solano se muestra en un primer plano ocupando dos tercios de la escena y la zona superior izquierda un rompimiento de gloria, con la aparición de María Inmaculada rodeada de una ráfaga de rayos dorados y apoyada en un mar de nubes. Destaca su rostro demacrado, fruto de las constantes penitencias a las que sometía su cuerpo. Lleva en la mano izquierda una azucena, símbolo de la pureza inmaculada de la Virgen, a la que estaba rezando, y de la derecha pende un rosario. El paisaje del fondo es rocoso, pero el mal estado del cuadro no permite ver más detalles, como la nebulosa que hay en la zona inferior izquierda, que no puede precisarse a ciencia cierta que se ha querido pintar.

3.4. **El amansamiento del toro en Tucumán (Argentina)**

De este episodio fue testigo el capitán Andrés García de Valdés, con el que iba Francisco hacia Argentina, concretamente fue en el campo, cerca ya de la ciudad de Tucumán (Argentina). Les cortó el paso un toro cimarrón que los embistió enfurecido. El capitán que iba a caballo logró escapar, pero volvió para socorrer al franciscano y vio que el franciscano estaba acariciando la frente del toro totalmente manso, y que éste acachó el morro y permitió que Francisco lo besara y lo bendijera. Después San Francisco Solano le señalará un monte, hacia donde se encaminó el animal[10].

[9] Gutiérrez López, José Carlos. «Sobre el cuadro de San Francisco Solano situado en la ermita de la Fuente de Jamiliena (Jaén). *Nonnullus, Revista digial de historia*, 4 (2009), pág. 43.

[10] Molina Arrabal, José. *Solano, el misionero…* Op. cit., págs. 206-207.

3.—La aparición de la Virgen a San Francisco Solano. Pasillo superior del claustro alto del convento de Santa Ana de Montilla (Córdoba). Siglo XVIII. Fotografía del autor.

Otro suceso parecido ocurrió con otro toro en la ciudad de Tucumán, durante unas fiestas de toros, en las que uno de ellos escapó calle abajo e iba a embestir a Francisco, cuando éste le enseña el cordón franciscano y el toro se serenó dando la vuelta[11].

Hay un cuadro de la primera iconografía en la *parroquia de San Francisco* solano, de la serie naïf. En este óleo podemos ver a la derecha de la imagen a San Francisco Solano acompañado de otro monje y a la izquierda el toro al que lleva de una cuerda. La escena se desarrolla en el campo, en cuyo fondo aparece la silueta de una ciudad, que podría ser Tucumán, por ser allí a donde el santo se dirigía en su viaje cuando ocurrió este suceso.

Existe en los Reales Alcázares de Sevilla un lienzo realizado por Bartolomé Esteban Murillo en 1645 y un dibujo del mismo pintor en el Museo de Boston de 1665, en ambos se representa el amansamiento[12].

4.— San Francisco Solano amansando al toro en el Tucumán. Nave central de la parroquia de San Francisco Solano. Siglo XIX. Montilla. Cordoba. Fotografia del autor.

El último podría ser la escena del pueblo, ya que se sitúa en una calle donde aparecen además lugareños y uno de ellos a caballo. Además hay otra escena de este tipo en el retablo del convento de San Francisco Jesús de Lima, el relieve es algo tosco y en él se puede ver al santo a la izquierda de la imagen, con una mano en el pecho y tendiendo la otra hacia el otro, que aparece postrado ante él ocupando gran parte de la escena[13].

4. La muerte de San Francisco Solano

Cuando Francisco Solano murió, el cuerpo fue procedido al amortajamiento y el virrey fue mandado llamar para que lo supiera. La noticia corrió de boca en boca tan rápidamente, que en una hora el convento se había quedado pequeño. Decían de él, que parecía estar vivo, que mostraba un rostro con los ojos entreabiertos mirando al cielo y que carecía de rigor cadavérico. Su cuerpo se mantuvo fresco hasta el mismo momento de su entierro, sin rigor mortis en ningún momento.

[11] Ibídem, págs. 214-5.

[12] Angulo Iñíguez, Diego. «Murillo: dibujo del Museo de Boston para el San Francisco Solano del Alcázar de Sevilla». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 184 (1973), pág. 435.

[13] Plandolit, Luis Julián. *El apóstol de América…* Op. cit., pág. 234.

5.—Muerte de San Francisco Solano. Nave central de la parroquia de San Francisco Solano. Montilla. Córdoba.

6.—Retrato póstumo de San Francisco Solano. Sacristía de la Parroquia de San Francisco Solano. Montilla. Córdoba.

De la muerte de San Francisco Solano tenemos dos tipos de iconografías, una de ellas está representada en la *parroquia de San Francisco Solano*, en el testero derecho de la nave principal, junto al coro alto. Es un óleo sobre lienzo, cuyo centro está eclipsado con la figura del santo yacente sobre una cama. Lleva la cabeza apoyada sobre varias almohadas y en cada esquina, un cirio de gran tamaño velando la figura. A la derecha de la imagen aparece una figura que bien podría ser el vierrey, don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, vestido de negro y arrodillado, y dos franciscanos tras él, uno en actitud de rezar y el otro tendiendo la mano izquierda al virrey, que podrían ser Fran Francisco de Mendoza, confesor del santo, y Fray Pedro Ximénez, que eran los dos monjes que se encontraban junto a Francisco en el momento de su muerte según las crónicas. A la derecha está el obispo, ataviado con toda su pompa, acompañado de varios eclesiásticos situados detrás, de otras órdenes religiosas. Según sus biografías, fueron a asistir al velatorio, religiosos de diversas órdenes, entre ellos, dos jesuitas, el provincial Juan Sebastián y el padre Francisco Daza, así como algunos agustinos. El fondo es monocromo, roto por un grupo de rayos de luz que lo cruza en diagonal desde la parte superior derecha hacia el santo.

Pero también tenemos varios *retratos póstumos* que se realizaron a partir de una máscara que al santo se le hizo justo después de morir. Hay uno en la sacristía de la parroquia solanista y una copia del mismo de carácter popular en la ermita de San José.

Según el catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba, es una copia del que pintó en Lima el capitán Pedro Reinalte de Coelho. El capitán pidió ver el cuerpo del santo, y le fue sacado treinta y seis horas después de que ocurriera el fallecimiento. El cuerpo poseía buen color, labios aún colorados y manos sin rigor mortis. Está retratado como quedó después de su muerte, con las manos cruzadas sobre el pecho y en la mano derecha una cruz. Y además mostrando esas peculiaridades que antes he mencionado, los labios rojos, cara blanquecina y ojos ligeramente hundidos, como él los tenía. En la parte superior: «EL P. F. FCO. SOLANO MVRIO EN LIMA A 14 D IVLIO D 1610». El marco ostenta alrededor una bordadura de plata: «BERDADERA EFIGIE DE SAN FRANCISCO SOLANO

SACADA POR SU ORIGINAL DESPUES DE MUERTO TOCADA A SU SANTO CUERRO. TIENE INDULGENCIA CONCEDIDAS POR EL EMINENTISIMO SEÑOR CARDENAL CORDOBA, HIJO SEGUNDO DE LA CASA DE LOS EXCMOS. SEÑORES MARQUESES DE PRIEGO». El primer retrato que se hará fue en un pequeño libro que el militar llevaba, del que después se realizaron diversas copias.

5. Conclusiones

En cuanto a los cuadros presentados en este trabajo, es la primera vez que se estudian y se presentan en una investigación de este tipo, ya que tan sólo han sido mencionados en obras de carácter local y de poca difusión. Destacar también que es la primera vez que son reproducidas las imágenes en una monografía. A pesar de ser muchas las obras, artículos, ponencias, conferencias…, dedicadas a la figura de este franciscano —incluso un congreso celebrado en Montilla (Córdoba) en el año 2010 para conmemorar el centenario de su muerte— son muy pocos los que se dedican a profundizar en las manifestaciones artísticas relacionadas con su figura. Sí hay monografías sobre su vida, sobre sus viajes, de literatura, incluso obras musicales dedicadas a él; en el tema del arte, podemos ver varios sobre los diferentes conventos en los que estuvo o también sobre algunas de las esculturas que lo representan, pero son escasos en cambio, los que profundizan en la pintura. Por eso esta investigación podría servir de punto de partida para un profundo ensayo que recogiera toda esa producción, se estudiara y saliera a la luz.

La figura de San Francisco Solano es representada siempre cumpliendo unas características iconográficas que van a repetirse en todos los cuadros. Vemos a un santo vestido con el hábito franciscano, que en algunas ocasiones aparece en malas condiciones —pero siempre siguiendo su biografía— esto era normal. El santo no cuidaba de su aspecto y a lo largo de sus viajes fueron varias en que le regalaron hábitos nuevos para que lo renovara. El aspecto de su rostro demacrado y con una mirada triste dominada por presentar unas cuencas profundas y oscuras, fruto del cansancio y la enfermedad, provocados por esos viajes sin descanso a los que sometía su cuerpo.

Volver al sumario

1808, Guatemala por Fernando VII: iconografía y emblemática en el estudio de las Juras Novohispanas

Inmaculada Rodríguez Moya
Universitat Jaume I. Castellón. España

El interés hacia el estudio de la fiesta en Iberoamérica surge a raíz de los magníficos y pioneros análisis iconográficos de la fiesta novohispana realizados por Francisco de la Maza. Las breves referencias plasmadas por él en torno a las proclamaciones regias han sido suplidas en las décadas posteriores por los trabajos de Jaime Cuadriello, José Miguel Morales Folguera y Víctor Mínguez. Estos historiadores han planteado un modelo metodológico que sitúa el ritual, las arquitecturas efímeras y los programas iconográficos desplegados en estos acontecimientos en su contexto artístico, histórico y social trazando análisis desde el método de la Historia de la Cultura, cuyas interpretaciones han enriquecido con instrumentos como la emblemática y el estudio del ceremonial. El presente trabajo ahonda en el análisis de una de estas ceremonias de proclamación que permite establecer un modelo de celebración determinada fuertemente por el contexto histórico y social. Asimismo es un ejemplo en el que podemos constatar la pervivencia del uso de la iconografía y la emblemática todavía a principios del siglo XIX. Se trata de la jura de Fernando VII en 1808 en la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala,[1] donde el despliegue de referencias a los acontecimientos políticos españoles y las guerras napoleónicas en Europa marcó el desarrollo de las ceremonias, tanto en su contenido simbólico como en el calendario festivo, a tenor de las noticias que llegaban desde España. También sirvió el programa para manifestar la propia identidad de los guatemaltecos y para resaltar la importancia de la Historia en la conformación de nociones como Patria y Nación.

1. Las Juras Reales en la monarquía hispánica

Los estudios sobre el ceremonial de la monarquía hispánica y las producciones artísticas generadas en el mismo tienen ya en la historiografía española un largo recorrido de tres décadas. En este sentido cabe destacar la labor de historiadores del arte como Antonio Bonet Correa, Santiago Sebastián, José Manuel Nieto Soria, Pilar Pedraza, Teresa Zapata de la Hoz, Mª Adelaida Allo Manero, Victoria Soto Caba, Víctor Mínguez y José Miguel Morales Folguera. Sin embargo, sus trabajos o bien han sido de carácter general sobre la fiesta, o bien se han centrado en un ritual y época determinada como pueda ser el de las exequias regias, o bien han abordado el tema del estudio de las juras desde un festejo concreto. Ciertamente existe una amplia bibliografía sobre el tema de las proclamaciones regias en la monarquía hispánica, pero presentan el inconveniente de ser estudios muy particulares sobre la exaltación de un monarca en una ciudad determinada.

El ceremonial para las proclamaciones de los monarcas hispanos desde el siglo XV al XIX es bien conocido como «acto político de adhesión a la

[1] Llamada Santiago de los Caballeros de La Antigua Guatemala, hoy conocida como La Antigua, a 54 kilómetros de la capital actual ciudad de Guatemala. Fue desde 1549 la cabecera de la Real Audiencia de Guatemala. Una serie de terremotos en el siglo XVIII motivaron el traslado de la capital a Nueva Guatemala de la Asunción, actual capital, donde tuvieron lugar los festejos.

monarquía».[2] Como se ha destacado, esta particular fórmula celebrativa constituía un gesto de ciega lealtad a la monarquía reinante, de reconocimiento físico del rey y de multiplicación de su imagen y de manifestación de prosperidad con el reparto de monedas. Así los súbditos hispanos renovaban el pacto de lealtad y de devoción hacia su monarca. Ante la ausencia del monarca, eran su retrato, el Pendón Real y todos los adornos relacionados con la cultura visual —como jeroglíficos, alegorías, escudos, esculturas y pinturas— los que personificaban y materializaban ese acto de sumisión. Todo este despliegue iconográfico estaba sostenido por magníficas arquitecturas efímeras en forma de tablados, arcos de triunfo, obeliscos conmemorativos o complejas edificaciones.

En este sentido, así como los grabados que reproducían los catafalcos de los monarcas españoles fueron muy frecuentes y se han conservado muchos, es notablemente más escasa la presencia de estampas reproduciendo los tablados de jura. Del siglo XVII se conservan muy pocos, siendo quizá el de la jura de Carlos II en Lima en 1666 el ejemplar más destacable. Se han conservado más imágenes de tablados y desfiles del siglo XVIII de las proclamaciones de Orihuela, Valencia, Madrid, Barcelona, Tarazona, Sevilla, Granada, y en los virreinatos americanos y territorios italianos. Aún así son también un número reducido en comparación a los grabados luctuosos. La excepción son las proclamaciones de Carlos IV, de las que se conservan más estampas. Mientras que para el siglo XIX los ejemplos se multiplican, especialmente con las juras de Fernando VII e Isabel II, en este último caso estrictamente españolas. Complementan estas fuentes iconográficas para el estudio de las proclamaciones regias los retratos de jura, las medallas conmemorativas y las litografías y fotografías, que permiten multiplicar las fuentes iconográficas para el estudio de los programas de exaltación regia.

Uno de los estudios pioneros en el ámbito del ritual regio hispano fue el libro de José Manuel Nieto Soria sobre las *Ceremonias de la realeza*, que parte de un análisis desde la Historia Medieval.[3] Su texto, centrado en la Castilla Trastámara, ofreció una panorámica en torno a los rituales de acceso al poder, recepción de monarcas, liturgia religiosa y política, tránsitos vitales y ceremonias de victorias, con escasa incidencia en el campo iconográfico. Sin embargo, sus análisis sobre el origen y la importancia del ritual desvelaron cómo éste constituía un agente de confirmación o transformación del poder entre los gobernantes y gobernados, destacando la importancia de la escenografía como medio para «hacer creer», convencer o persuadir de la legitimidad del poder.[4] Asimismo, supo resaltar el papel de la dimensión retórica de las ceremonias y ritos políticos considerándolos parte integrante del sistema político y de la estructura del poder. En ellos la imagen, en sus múltiples soportes, y el gesto tienen una gran capacidad de comunicación y constituyen un recurso retórico más. Nieto Soria destacó en el estudio del ritual la eficacia propagandística de motivaciones racionales e irracionales, de los símbolos y gestos de una determinada comunidad política para establecer en cada caso su capacidad propagandística y legitimadora, que calificó como de efecto orgánico.

Al respecto de las ceremonias de acceso al poder como entronizaciones, juras y exaltaciones, Nieto Soria se centró en el origen del ritual del pacto entre el monarca y la representación del reino. Para el caso Trastámara las fuentes desvelaron la diversidad en el ritual desde la entronización, coronación, levantamiento del pendón, actos de reverencia y homenaje, juramentos y besamanos. También una evolución desde actos sin proyección pública a rituales acontecidos en las plazas de las ciudades más importantes del reino a partir de la jura en 1474 en Segovia de Isabel I. Las crónicas a partir de este momento fueron más abundantes, describiendo las juras en las diferentes ciudades y la riqueza del ceremonial y de sus adornos hasta desarrollarse, como es bien conocido, un género propio, el de las relaciones festivas. También incorporándose nuevos elementos al ritual: la entrada regia, el desfile cívico y público, y la utilización del pendón como elemento simbólico regio. El historiador también desveló las diferencias con respecto a otras casas reales a partir de este

[2] Mínguez, Víctor. «Reyes absolutos y ciudades leales. Las proclamaciones de Fernando VI en la Nueva España». *Tiempos de América*, 2 (1995), pag. 19.

[3] Nieto Soria, José Manuel. *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid: Nerea, 1993.

[4] Nieto Soria, José Manuel. *Ceremonias de la realeza...* Op. cit., pág. 16.

momento: la ausencia de unción y coronación que despojaba al ritual de connotaciones religiosas. Por último, la estrecha relación entre ritos funerarios y ritos de proclamación, al legitimarse el nuevo rey a raíz de la muerte del precedente. Ha seguido su estela desde la Historia Moderna y ofreciendo un análisis completísimo y global sobre las ceremonias públicas en la época de los Austrias el historiador Jaime García Bernal.[5]

Desde la Historia del Arte el estudio de las juras reales peninsulares y en los territorios de la monarquía ha sido abordado de manera específica por historiadores como Jesús Pascual Molina para las proclamaciones vallisoletanas del XVI,[6] Pedro José Pradillo y Esteban para el caso de Guadalajara,[7] Juan Antonio Sánchez Belén para Álava,[8] Lozano Bartolozzi para Badajoz,[9] Jesús A. Marina Barba diversas proclamaciones regias,[10] Esther Galindo para Carlos III en Barcelona,[11] Pedro Hernández para Carlos III en La Laguna,[12] Carmen Montoya para Fernando VI y Carlos IV en Sevilla,[13] Rosario Camacho para Carlos IV en varias ciudades de Andalucía,[14] Ismael Gutiérrez para Carlos IV en Madrid,[15] José Luis Melendreras para Carlos III y Carlos IV en Valencia,[16] María Pilar Monteagudo para Fernando VII en Valencia,[17] Reyes Escalera para las juras borbónicas en Málaga y Granada,[18] Victoria Soto Caba para Carlos III y Carlos IV,[19] entre otros muchos estudios de carácter más particular. El Grupo de Investigación IHA, al que pertenezco, las ha abordado en obras de carácter general sobre la fiesta en los Reinos de Valencia, en los virreinatos americanos y en los reinos de Nápoles y Sicilia, dentro de su proyecto *Triunfos Barrocos*.[20] Todos estos trabajos citados han seguido una metodología en algunos casos positivista de mera descripción de los festejos, pero muy a menudo su punto de vista ha sido desde la Historia del Cultura o desde la interpretación iconográfica y emblemática, aportando interpretaciones

[5] García Bernal, Jaime. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.

[6] Pascual Molina, Jesús Félix. «El «Templo de la Fama»: una arquitectura efímera para la proclamación de Fernando VII en Valladolid». *BSAA*, 78 (2012), págs. 17-216.

[7] Pradillo y Esteban, Pedro José. *Guadalajara festejante: ceremonias y fiestas de lealtad a la monarquía*. Guadalajara: Aegidius, 2004.

[8] Sánchez Belén, Juan Antonio. «Proclamación del monarca en la provincia de Álava durante el siglo XVII». *Espacio, tiempo y forma. Serie IV*, 10 (1997), págs. 173-200.

[9] Sánchez Lomba, Francisco Manuel; Lozano Bartolozzi, M.M. «Fiestas de proclamación de Fernando VI en Badajoz». *Norba-arte*, 7 (1987), págs. 183-194.

[10] Marina Barba, Jesús A. «La proclamación de Carlos II en Granada». *Chronica nova: revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, 16 (1988), págs. 233-242. Marina Barba, Jesús A. «La relación monarquía-ciudad en el mecanismo sucesorio: proclamación y honras fúnebres de Felipe V en Ciudad Real en 1746. *Cuadernos de estudios manchegos*, 18 (1988), págs. 275-289.

[11] Galindo Blasco, Esther. «La real proclamación de Carlos III en Barcelona, aspectos plásticos». *Pedralbes: Revista d'historia moderna*, 8, 2 (1988), págs. 577-586.

[12] Hernández Murillo, Pedro. «Alegorías y aparatos efímeros en la fiesta de la proclamación de Carlos III en la Ciudad de la Laguna: 1760». En: López Poza, Sagrario (ed.). *Florilegio de estudios de Emblemática*. A Coruña: 2004, págs. 439-446.

[13] Montoya Rodríguez, Carmen. «Palabras, imagen y poder. Iconografía de las Casas Capitulares para las fiestas de proclamación de Carlos IV». *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 4 (2007), págs. 253-271. Montoya Rodríguez, Carmen. «Crítica e ideología en el siglo ilustrado: la opinión pública ante las fiestas sevillanas con motivo de la proclamación de Fernando VI». En Astigarraga Goenaga, Jesús; López-Cordón, María Victoria. Urquijo, José María. *Ilustración, ilustraciones*. Madrid: Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, Sociedad Estatal para las Conmemoraciones, 2009, págs. 447-462.

[14] Camacho, Rosario. «Fiestas por la proclamación de Carlos IV en algunas ciudades andaluzas». En: Torrione, Margarita (dir.). *España festejante*. Málaga: Diputación de Málaga, 2000, págs. 495-504.

[15] Gutiérrez Pastor, Ismael. «Alegorías de Luis Paret para la proclamación de Carlos IV (1789) y otras obras». *Goya*, 313-314 (2006), págs. 271-282.

[16] Melendreras Barceci, José Luis. «Fiestas celebradas en Orihuela, con motivo de la proclamación del rey Carlos IV, en 1789». *Archivo de arte valenciano*, 74 (1993), págs. 87-91. Melendreras Gimeno, José Luis. «Proclamación de Carlos III en la ciudad de Valencia». *Archivo de Arte Valenciano*, 78 (1997), págs. 223-231.

[17] Monteagudo Robledo, María del Pilar. «La fiesta y el control político en la proclamación de Carlos II en Valencia». En: Romero Ferrer, Alberto. *De la ilustración al romanticismo: VI encuentro Juego, fiesta y transgresión*, 1995, págs. 319-328.

[18] Escalera Pérez, Reyes. *La imagen de la sociedad barroca Andaluza*. Málaga: Universidad de Málaga, 1994, págs. 45-98.

[19] Soto Caba, Victoria. «Fiesta y ciudad en las noticias por la proclamación de Carlos IV». *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. 3 (1990), págs. 259-271. Soto Caba, Victoria. «Gozo y Corona de Granada, en la proclamación solemne del Rey neustro señor don Carlos III». *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, 17 (1989), págs. 501-503.

[20] Mínguez, Víctor; González, Pablo; Chiva, Juan; Rodríguez, Inmaculada. *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia, 1535-1713.* Castellón: Universitat Jaume I. Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturale de dell'identità siciliana. Biblioteca centrale della Regione Siciliana «Alberto Bombace», 2014. Mínguez, Víctor; Rodríguez, Inmaculada; González, Pablo; Chiva, Juan. *La fiesta barroca. Los virreinatos americanos, 1560-1808.* Castellón: Universitat Jaume I, Universidad Las Palmas de Gran Canaria, 2012. Mínguez, Víctor, González, Pablo; Rodríguez, Inmaculada. *La fiesta barroca. El reino de Valencia, 1599-1802.* Castellón: Universitat Jaume I, Consell Social, 2010.

artísticas y culturales de gran interés. No obstante, como se puede observar, se ha puesto mayor interés en el estudio de las juras borbónicas, seguramente porque sus testimonios iconográficos son más abundantes y porque el elemento de propaganda regia y ciudadana en los programas es más acusado. Podríamos citar el ejemplo de algunos territorios que por las circunstancias políticas del periodo vieron amenazada su identidad y sus fueros, como fueron el Reino de Valencia y el Reino de Mallorca, donde las referencias a la idiosincrasia de sus habitantes y a sus determinantes históricos y culturales fueron continuas, permitiendo un análisis más cultural de sus imágenes.[21] De este modo, se ha prestado menor interés a las proclamaciones de los Austrias, de las que apenas se conservan imágenes, siendo mucho más abundantes los testimonios documentales, que por su carácter narrativo y repetitivo resultan menos atractivos, dejando a la imaginación la reconstrucción artística de los adornos. Sin embargo, convendría prestar atención en estos testimonios a aspectos de carácter histórico y político que determinaron a menudo el ceremonial e incluso los aspectos suntuarios e icónicos de la fiesta.

2. Proclamaciones en Iberoamérica

En cuanto al caso de las fiestas de exaltación regia en Iberoamérica sucede otro tanto, pues los estudios también han sido muy particulares y centrados en el periodo borbónico, con especial incidencia en la figura de Fernando VII, cuya exaltación al trono supuso una explosión de festejos por todos los territorios americanos. En este sentido debemos destacar la labor de José Miguel Morales Folguera, Víctor Mínguez y Rafael Ramos Sosa con estudios de carácter general,[22] así como otros particulares de los mismos autores,[23] o de historiadores destacados como para el caso novohispano Guillermo Tovar de Teresa,[24] Jaime Cuadriello,[25] Elena Isabel Estrada de Gerlero,[26] María José Garrido Asperó,[27] y la que suscribe,[28] o Alfonso Mola,[29] Guillermo Brenes,[30] y Carlos A. Page para otros territorios.[31] En estos casos también en su gran mayoría los estudios han partido del análisis de las relaciones festivas, y sólo en algunas ocasiones las actas de cabildo o la documentación de archivo han servido de sostén para una interpretación global de la fiesta. En este sentido, convendría tener en cuenta los nuevos medios tecnológicos que han puesto al abasto estas series documentales y que permiten contrastar lo acontecido con lo narrado en estos textos de carácter generalmente apologético. Por ejemplo, la reciente publicación online de los Libros de Cabildo del Ayuntamiento de Lima permitirá conocer con mayor detalle estas fiestas de exaltación regia.

También en el caso de Iberoamérica encontramos el desequilibrio entre el interés puesto hacia la dinastía Austria y la dinastía borbónica, aunque

[21] Véase: Rodríguez, Inmaculada. «Un archipiélago para los Borbones: fiestas regias en Mallorca en el siglo XVIII». En prensa.

[22] Los trabajos más importantes de carácter general son los de Morales Folguera, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva* España. Sevilla: Junta de Andalucía, 1991; Ramos Sosa, Rafael. *Arte Festivo en Lima Virreinal*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1992 y Mínguez, Víctor. *Los reyes distantes*, Diputación de Castellón. Castellón: Universitat Jaume I, 1995.

[23] Mínguez, Víctor. «Reyes absolutos y ciudades leales. Las proclamaciones de Fernando VI en la Nueva España». *Tiempos de América*, 2 (1995), págs. 19-33. Mínguez, Víctor. «El rey sanador: meteorología y medicina en los jeroglíficos de la jura de Fernando VI». En Cuadriello, Jaime (dir.). *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte, 1994, págs. 182-192. Mínguez, Víctor. «La ceremonia de jura en la Nueva España. Proclamaciones fernandinas en 1747 y 1808», *Varia Historia*, 37 (2007), págs. 273-292.

[24] Tovar de Teresa, Guillermo. «Arquitectura efímera y fiestas reales. La jura de Carlos IV en la ciudad de México, 1789». *Artes de México,* 1 (1993), págs. 19-46.

[25] Cuadriello, Jaime. «El discurso de la ceremonia de jura: un estatuto visual para el reino de Nueva España». *Tiempos de América*, 2 (1998), págs. 3-18.

[26] Estrada de Gerlero, Elena Isabel. «El obelisco de Carlos III en la Plaza Mayor de Puebla». En Pérez Martínez, Herón; Skinfill Nogal, Bárbara (eds.). *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. México: El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, págs. 97-110.

[27] Garrido Asperó, María José. *Fiestas cívicas históricas en la ciudad de México, 1765-1823*. México: Instituto Mora, 2006.

[28] Rodríguez Moya, Inmaculada. «Las juras de los últimos borbones en Nueva España. Arquitecturas efímeras, suntuosidad y gasto». En: López Calderón, Carme; Fernández Valle, Mª Ángeles; Rodríguez, Inmaculada (eds.). *Barroco Iberoamericano. Identidades culturales de un Imperio*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013, vol. 2, págs. 57-86.

[29] Alfonso Mola, Marina. «Fiestas en honor de un rey lejano, proclamación de Felipe V en América». En: *XIV Coloquio de historia canario-americana*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2000, págs. 2142-2172.

[30] Brenes Tencio, Guillermo. «La fidelidad, el amor y el gozo: la jura del rey Fernando VII (Cartago, 1809)». *Revista de ciencias sociales*, 119 (2008), págs. 55-81.

[31] Page, Carlos A. «Las proclamaciones reales en Córdoba del Tucumán». *Revista complutense de historia de América*, 30 (2004), págs. 77-94.

quizá en el caso americano resulta más interesante esta última. El estudio de la fiesta borbónica en Iberoamérica permite comprobar una retórica de la identidad y del papel de la Historia mucho más acusado por el surgimiento incipiente ya en el siglo XVII del criollismo, convertido en el XVIII en abierta diferenciación entre una identidad americana y una peninsular, y transformada en el XIX en nacionalismo, autonomismo e independentismo. Mientras para el periodo de los Austrias son los aspectos suntuarios y de mestizaje de la fiesta los que revelan una política de fomento de la adhesión a la dinastía austríaca y a su ideología desde las instancias del poder virreinal.

3. Guerra e historia: Guatemala fiel a Fernando VII

Como hemos afirmado líneas arriba, la exaltación al trono de Fernando VII supuso una explosión de manifestaciones festivas y de lealtad por toda Iberoamérica calificada como «fidelismo».[32] Desde las grandes capitales de México y Lima hasta la más pequeña de las comunidades americanas celebró la jura de Fernando VII, manifestando su adhesión al joven y deseado monarca frente al pérfido Napoleón a través de la fiesta, los retratos, los obeliscos y medallas conmemorativas, las canciones y poemas adulatorios. En todos ellos llama la atención el uso de los símbolos tradicionales de la monarquía hispánica: leones, águilas, orbes, escudos;[33] y de la mitología clásica y de las personificaciones alegóricas de virtudes y territorios. Pero entre éstos destacan otros elementos que las particularizan: la alusión a la unión y a la concordia entre España y América, y lo que nos interesa en este momento, las referencias a la Historia y a la Guerra de Independencia. En este sentido, es particularmente interesante la proclamación que tiene lugar en Santiago de los Caballeros de Guatemala por el uso que se da a la iconografía, a la mitología y a la emblemática para destacar estos últimos aspectos, aunando también elementos de raigambre clásica y napoleónica. La antigua ciudad de Santiago de los Caballeros había pasado en el último tercio del siglo XVIII por una serie de terremotos que habían obligado a la población a buscar un nuevo emplazamiento. El traslado entre 1774 y 1775 supuso el enfrentamiento de la ciudad, creándose dos facciones en pro y en contra del mismo. La nueva ciudad de Guatemala intentaba recuperar en 1808 su antiguo esplendor e importancia económica,[34] y el alcalde y alférez real, Antonio Juárros y Lacunza, del partido monárquico, se encargó de que estos festejos sirvieran para manifestar su lealtad a la corona española en un periodo en el que ya se oían voces autonomistas. Seguramente él comisionaría la redacción de la relación festiva. La narración de esta ocasión es particularmente interesante porque narra la cronología de festejos al par que la de los acontecimientos que estaban sucediéndose en la península, de modo que encontramos en ella respuestas rituales inmediatas a los hechos históricos.

La relación impresa está ilustrada con magníficos grabados realizados por José Casildo España, Francisco Cabrera y Manuel Portillo recogiendo con detalle y a través de veinte imágenes los adornos del tablado.[35] Todos ellos eran discípulos del magnífico grabador Pedro Garci-Aguirre, grabador mayor de la Casa de Moneda de Guatemala.[36] La propia

[32] Landavazo, M. A. *La máscara de Fernando VII. Discurso e imaginarios monárquicos en una época de crisis. Nueva España, 1808-1822*. México: El Colegio de México, 2001.

[33] Mínguez, Víctor. «Leo Fortis, Rex Fortis: el león y la monarquía hispánica». En: Mínguez, Víctor y Chust, Manuel. *El imperio sublevado: monarquía y naciones en España e Hispanoamérica.* Madrid: CSIC, 2004, págs. 57-94. Mínguez, Víctor, Rodríguez, Inmaculada. «Los imperios del águila». En: Chust, Manuel (ed.). *Bastillas, cetros y blasones. La Independencia en Iberoamérica*. Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2006, págs. 245-281. Rodríguez Moya, Inmaculada. «Dos son uno. Los orbes en el discurso iconográfico de la unión entre España y América (1808-1821). *Semata*, 24 (2012, págs. 269-289. Rodríguez Moya, Inmaculada. «La construcción heráldica del Imperio carolino en América. Los primeros escudos nobiliarios y urbanos». En: De Maria, Sandro y Parada López de Corselas, Manuel. *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español.* Bologna: Bologna University Press, 2014, págs. 517-532.

[34] Luján Muñoz, Jorge. «La Nueva Guatemala, el espíritu ilustrado en el Reino de Guatemala e hipótesis sobre algunas de sus consecuencias». *Revista de la Universidad del Valle de Guatemala*, 18, págs. 15-35.

[35] *Guatemala por Fernando VII el día 12 de Diciembre de 1808.* El único estudio es la tesis de maestría de Ninel Valderrama Negrón, parcialmente publicado en «El artilugio del tiempo en un tablado en honor a Fernando VII en Guatemala», *Revista Imágenes*, (México, 2011), y el de Dym, Jordana. «Enseñanza en los jeroglíficos y emblemas: Igualdad y lealtad en Guatemala por Fernando Séptimo (1810)». *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, núm. Conmemorativo. México: Instituto Mora, 2008, págs. 75-102.

[36] Valderrama, «El artilugio del tiempo».

portada de la relación ya introduce el elemento de la Historia como un aspecto fundamental al presentar a la Fama sosteniendo el título, para desplegar más abajo el retrato de Fernando VII sostenido por una matrona coronada de Laurel, mientras la Historia, apoyada en el anciano tiempo y asistida por un Cupido, escribe en su libro. Curiosamente la composición guarda una gran semejanza con el lienzo de Goya conocido como *Alegoría de la villa de Madrid* (Ayuntamiento de Madrid), realizado en 1810, y que en origen ostentaba en el óvalo el retrato de José I, luego repintado en diversas ocasiones con la palabra «Constitución», de nuevo José I, Fernando VII y finalmente «Dos de mayo».

El anónimo autor deja claro en su pequeña introducción la intención de los festejos: «sostener el decoro de la corona, valuar los quilates del fino vasallaje de un pueblo que le idolatra, descubrir la unión intima», y lo que nos interesa «formar la historia del patriotismo» y narrar «unas funciones que pusieron el ultimo sello a la lealtad guatemalteca». La idea del joven y prometedor rey «perseguido y maltratado» y empujado por las circunstancias al trono español que debía regir «a pesar de las más infernales maquinaciones: el coloso que quiso hacerle sombra», está presente también en la justificación de tan magníficas fiestas. De gran relevancia en este texto introductorio son las ideas de la Patria y la Nación melancólicas por la opresión de los enemigos. La ciudad de Guatemala se destaca en el texto como el más leal de los territorios, criticando a los «estadistas espantadizos» que tan mal habían evaluado la fidelidad americana y vinculando su suerte a la del idolatrado rey, ahora preso, a pesar de que nunca los americanos habían visto los amorosos ojos de sus reyes. Por ello la relación abunda más en cómo los acontecimientos históricos que se sucedieron entre los meses de marzo y diciembre afectaron a los ciudadanos, pendientes de lo que sucedía en la península: la exaltación, la prisión del rey, y la liberación de Madrid, y cómo éstos respondieron ante ellos con continuas muestras de fidelidad.

Todo ello, incluso, a pesar de la falta de fondos de propios para la celebración, teniendo que aportar el dinero los miembros del Real Consulado de Comercio, el marqués de Ayzinena, los gremios, los capitulares del Ayuntamiento y el Monte Pío de cosecheros de añil. Desde que se recibiera la real orden se sucedieron las manifestaciones de lealtad a través de la ostentación de los habitantes de retratos, medallones engastados, estampas, iniciales, miniaturas, etcétera, sobre su cuerpo y en sus casas. Además de esta exaltación cívica, también fue importante la religiosa, pues se aprovechó cualquier festividad como San José, jubileos de cuarenta horas o cualquier acción de gracias y misa, para pasear su retrato y hacer iluminaciones. Se seguía así el lema de «Religión, Rey y Patria» acuñado en una de las monedas. Las noticias que iban llegando suponían nuevos regocijos como carros triunfales e iluminaciones donde retratos, símbolos dinásticos e imágenes religiosas se confundían: orbes y naves de la Iglesia con el retrato del rey. La efigie del monarca era tan importante en estas manifestaciones que los miembros de la Real Audiencia, de la Universidad de San Carlos y del Real Consulado de Comercio llevaban colgado a diario de su cuello su retrato. Las monedas que se acuñaron tenían la inscripción de «Fernando VII. Rey de España y de sus Indias», proclamando así un concepto de pertenencia personal.

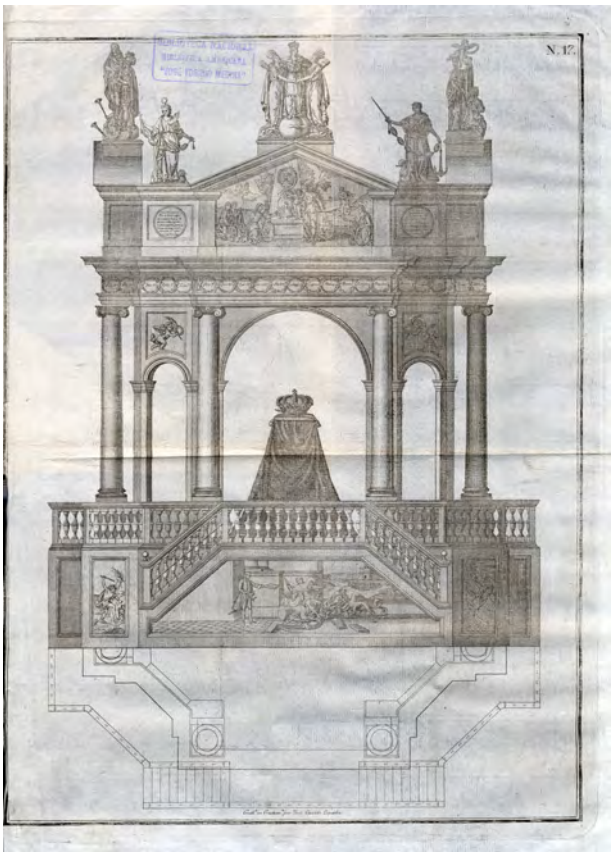
Se decidió que la ceremonia tuviera lugar el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, no sin un interés evidentemente criollo, en el que se levantó el tablado frente a la Plaza Mayor, que se había remozado, colocando nuevos cajones mercantiles, adoquinando el patio del Ayuntamiento, blanqueando los portales. El tablado se alzó entre la fuente con la estatua ecuestre de Carlos III y la fachada de la Real Audiencia, y tenía forma octogonal irregular de diez varas de diámetro, con un zócalo y un templete. La estructura contaba con ocho columnas de orden jónico, con ocho pilares en su parte interior del que arrancaban ocho arcos y con un cielo raso. Se remataba por cuatro frontones áticos triangulares en cada frente flanqueados por sendas esculturas sobre pedestales en los lados cortos del ochavo, y rematados en su vértice por otros tantos sotabancos con grupos escultóricos. Sus artífices fueron: el maestro carpintero Agustín Guevara, el pintor Luis Santa-Cruz, quien se ocupó las imitaciones de mármoles y dorados de la arquitectura, mientras que el pintor Mariano Pontaza y José Muñoz se ocuparon de las representaciones alegóricas. Dionisio Contreras fue el escultor encargado de los grupos de figuras.

A pesar de encontrarnos en 1808, la alegoría, los jeroglíficos y la emblemática no sólo todavía servían a los propósitos de la persuasión política, sino que además conscientemente fueron usadas en la confección de este monumento efímero para instruir

por los ojos al pueblo sobre los sucesos «espantosos» que tenían lugar en Europa. Por tanto, la intención del programa fue claramente didáctica y conmemorativa, pero además política e ideológicamente persuasiva con el propósito de que toda la ciudad conociera los acontecimientos históricos y se convenciera de su injusticia. Ninel Valderrama ve además la transmisión del mito del rey-héroe en todo ello. El ideario del programa fue el propio maestro de ceremonias del ayuntamiento y alférez Antonio Juarros, quien además reunió a los maestros artesanos de la ciudad para discutir el programa iconográfico del tablado. El texto manifiesta la inspiración para estas composiciones en la *Metamorfosis* de Ovidio, pero también es evidente el uso de la *Iconología* de Cesare Ripa y de la *Iconología* de Gravelot y Cochin.[37]

El primer frente, el del norte, mostraba en el tablado del zócalo el Templo del Honor con la alegoría de la Historia y el Tiempo rodeados de libros de historia de España, mientras D. Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, cronista de la ciudad, ofrecía a la ninfa su *Historia de Guatemala*. Junto a ellos la envidia se comía los libros inéditos, como la *Historia natural* de Blas Polanco en paradero desconocido. Al fondo se veía un ejército con la infantería y la caballería aproximándose a un puente. El frontón de este frente mostraba sobre una pirámide el retrato de Fernando VII, con las alegorías de Guatemala y sus provincias ofreciendo sus corazones al altar del monarca.[38] Coronaba el frontón la personificación de España sobre los dos orbes dándose las manos y abrazando a las dos Américas (la septentrional y la meridional).

En el lado occidental se dibujó de nuevo el retrato del monarca sostenido por una paloma blanca, símbolo de la sencillez y buena fe de la Nación. Dos genios le ofrecían flores, una corona y un cetro. La paloma además era un animal fiero que lanzaba rayos contra el tirano, acompañado de la Discordia y de serpientes. Al otro lado se situaba un templo indestructible y la Religión bendiciendo el busto de Fernando VII, con una profecía de Malaquías que hacía alusión a las guerras y a la juventud que habían presidido el reinado del joven monarca, lleno de virtudes a pesar de los dragones que le insultan y se burlan. Es decir, la idea entre la lucha del bien y del mal. Para aludir a la extensión y la armonía del Imperio español se representó en el frontón el escudo de armas alado protegiendo con sus alas a las cuatro partes del mundo. La Divina Omnipotencia, como elemento integrador de territorios tan distantes, coronaba el escudo. Los soles naciente y poniente significaban también la extensión de la dominación española. Remataba el triángulo un grupo escultórico de virtudes sosteniendo el retrato del rey.



1.—Tablado. Guatemala por Fernando VII el día 12 de diciembre de 1808.

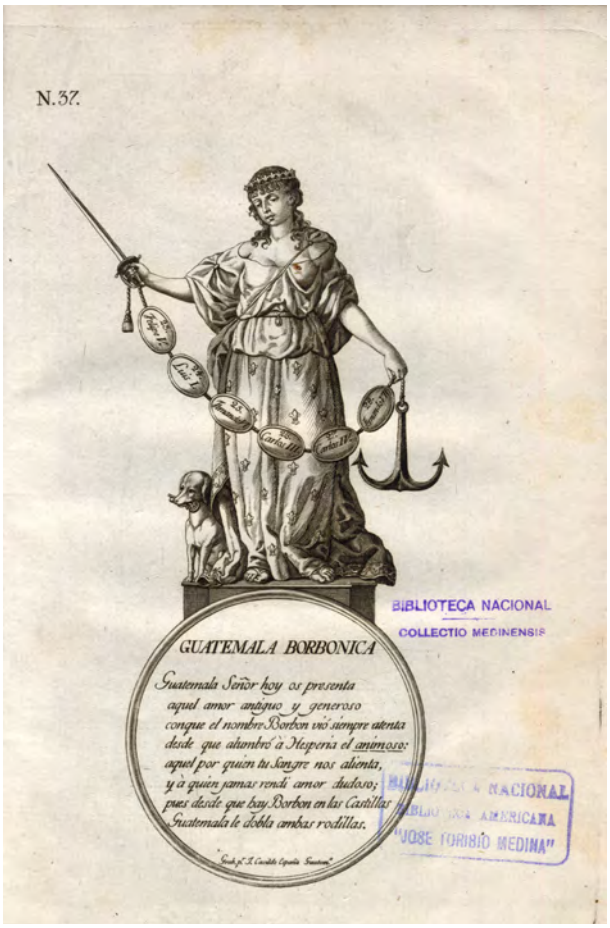
En el lado sur se representó el mapa de Europa sostenido por un águila napoleónica en ademán de alzar el vuelo, y con una espada y una serpiente que significaban la astucia y las armas. Pero las potencias a quienes «el robador de las naciones», es decir, ese águila napoleónica había usurpado sus territorios tiraban hacia el suelo. Alrededor del ave revoloteaban aguiluchos que aludían a Holanda, Nápoles, Westfalia, Parma, es decir, los reinos satélites. En el ático se veía la costa de Cádiz con las personificaciones de Castilla y Guatemala estrechándose las manos,

[37] Ibídem.
[38] Chiapas, Nicaragua, Comayagua, San Salvador y Verapaz.

2.—Mapa de Europa. Guatemala por Fernando VII el día 12 de diciembre de 1808.

3.—El tigre napoleónico. Guatemala por Fernando VII el día 12 de diciembre de 1808.

4.—Eolo. Guatemala por Fernando VII el día 12 de diciembre de 1808.



5.—Guatemala borbónica. Guatemala por Fernando VII el día 12 de diciembre de 1808.

mientras Hércules arrancaba las columnas y Colón las llevaba a América. La Fama portaba una tarjeta con los monogramas de «Viva Fernando VII». Remataba el ático un grupo escultórico con la Paz coronando a las personificaciones de España e Inglaterra.

En el lado este se representó a un tigre, simbolizando a Napoleón dominando Francia, mientras la Justicia y el Valor le combatían. Al fondo, en una llanura, se veían varios obeliscos para señalar las batallas de Marengo, Ulm, Jena, Austerlitz y Friedland que eran cubiertos de luto por la personificación de Francia encadenada. En lo alto una paloma tirando de un águila encadenada representaba la victoria de Bailén. En el frontón se aludió a la gloria de Fernando y al origen de la dinastía: Augusto abrazando un globo junto a la Paz y Fernando, rey de dos mundos, junto a la Abundancia. La Providencia derramaba coronas. Con esta comparación de los dos «mayores monarcas» se pretendía realzar la estabilidad del imperio español, según el autor. El grupo escultórico de este frente simbolizaba el viaje del rey a Bayona. Fernando, en traje heroico, era sostenido por la Fama, mientras le conducía el Honor y le acompañaba la Buena Fe.

Los chaflanes del octógono se decoraron en sus zócalos con cuatro fábulas: Ícaro simbolizaba la caída de Godoy; Hércules domando al toro de Creta aludía de nuevo a Bailén y la victoria del general Castaños sobre Dupont; Hércules y la hidra de Lerna se refería a José Palafox soportando el sitio de Zaragoza; Eolo encadenando los vientos y Alcione empollando sus huevos remitía al duque del Infantando y al conde de Teba apoyando a Fernando con su labor política. Los tableros de imposta se adornaron con genios portando palma y laurel, y el friso con los nombres dentro de guirnaldas de la serie cronológica de los reyes de España desde Pelayo hasta

Fernando VII. El segundo cuerpo se decoró con las cuatro épocas de la monarquía de Guatemala, llevando sus quipos con los nombres de los monarcas y los símbolos de las distintas dinastías, para significar su propia Historia: Kiché, Kakchiquel, Austriaca y Borbónica. Esta última se acompañaba de un perro con una llave en la boca para simbolizar la lealtad y un ancla la esperanza.

Además de este magnífico tablado se construyeron también dos galerías para las autoridades, adornadas con las armas reales, con retratos del fundador de la ciudad Alvarado y de Marroquín, su primer obispo, con la personificación de Guatemala portando un corazón ardiente, con perspectivas fingidas, con tejidos de damasco carmesí y con luminarias. Resulta interesante constatar que los retratos pintados para esta ocasión se habían inspirado en los grabados de Juan Rico y Juan Bruneti, sobre diseños de Antonio Carnicero, y que el de jura fue realizado por Juan José Rosales, destacado retratista guatemalteco[39]. No obstante, el autor deja claro que habían llegado otros muchos, pero que éstos eran los mejores. Se trataba de un retrato áulico en el que además el monarca estaba acompañado de la personificación de Guatemala presentándole un corazón. La fortuna permitió que además el día de la jura llegase la noticia de que se había establecido la Junta Suprema Central. La ciudad rendía homenaje así al monarca que consideraban desgraciado en todas sus acciones: perdió a su esposa, su propia sangre intentó quitarle la corona, cayó en manos de Napoleón, fue perseguido de la envidia, calumniado en su corte, oprimido por sus enemigos, etcétera. Pero la mala suerte del rey pareció extenderse a la ciudad y en la medianoche de ese día se incendiaron los cajones de la plaza, quedando gran parte de ellos arrasados, sin más consecuencias.

Dos días más tarde se paseó un carro triunfal con la escultura de tamaño natural de Fernando VII, cuyo programa iconográfico incluía de nuevo alusiones a la guerra, a la unión de España y América a través de la presencia de dos coronas unidas y de un león sosteniendo dos orbes, y a la fidelidad mediante la personificación de Guatemala con un corazón. Días después seguían las representaciones o *tableaux vivants* organizados por los gremios en los que a menudo se aludía a acontecimientos históricos, como la alianza de Inglaterra, Austria y Rusia con España o la abdicación de Carlos IV. Hubo fuegos artificiales diferentes días y otros muchos entretenimientos pagados por los gremios: uno de los castillos tenía forma de árbol con un gran corazón que se abría y daba paso a una estatua del monarca, otro imitaba una pirámide con volcanes, orbes coronados, pelicanos y cupidos.

En conclusión, este relato festivo es mucho más que la narración de un festejo. Se planeó como un auténtico libro de historia en el que se pretendía dejar testimonio de las manifestaciones de lealtad inmediata de los ciudadanos guatemaltecos ante lo que le estaba sucediendo a su rey. Es también una manifestación de la identidad y la historia guatemaltecas al destacar la importancia de recuperar e integrar su pasado prehispánico en su propio devenir. De hecho, la parte final del texto es un anexo con la documentación de cabildo que recogía transcrita los acuerdos tomados para manifestar la lealtad a Fernando a tenor de las noticias que iban llegando desde la metrópoli. Se trata por tanto de un testimonio excepcional, ya que ninguna otra relación festiva o documento sobre la exaltación al trono de Fernando VII es tan completo y detallado. Pero además, tampoco ningún otro documento festivo cuenta con un repertorio iconográfico tan completo y unos grabados realizados en el continente americano de tan excepcional calidad, que en opinión de Ninel Valderrama servirían como un llamamiento a la imperiosa necesidad de crear una academia de arte, dentro del espíritu ilustrado que ya se manifestaba en la nueva ciudad de Guatemala.

[39] *Guatemala por Fernando VII*, pág. 46.

Volver al sumario

Cuando el corazón es lienzo: retóricas del recuerdo y cultura visual en el barroco hispano

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez
Universitat de València. España

1. El corazón alegórico

La retórica visual desempeñó en la cultura barroca un papel de primer orden. Las alegorías o las metáforas, realizadas con ingenio y agudeza formaban parte de un sistema epistémico que desde la Antigüedad fue un paradigma que sirvió para dar sentido al mundo, para transmitir ideas y para satisfacer la función persuasiva de las imágenes en el barroco hispano. Este paradigma epistemológico, además, asentado en textos e imágenes de variado signo religioso o político, compartió espacio con las incipientes formaciones discursivas de carácter experimental y científico que trataban de dar un sentido al mundo desmarcándose del peso de la tradición y el lenguaje alegórico, apreciándose una tensión o dicotomía entre ambas que, para el período que nos ocupa, se decantó del lado de los discursos espirituales y moralizantes. Conocer a través de metáforas fue el modo barroco de aproximarse al mundo, un sistema que no tardaría en entrar en el ocaso de su validez con la llegada de la ilustración[1].

De este modo, a la hora de conocer el espacio de la interioridad humana, es decir, la comprensión y funcionamiento del alma y del corazón así como la localización y forma de las funciones mentales, las visiones alegóricas fueron las que se impusieron[2]. El presente texto estudia una parte de estas visiones alegóricas, concretamente, cómo el espacio de la memoria se configura como un corazón a partir de los discursos espirituales, místicos y moralizantes del barroco hispano. A pesar de que las metáforas de las que se sirve la cultura barroca para representar el espacio anímico son infinitas, las que gozaron de más éxito fueron aquellas que concibieron ese ámbito como un edificio, como una arquitectura con estancias en las que se alojaban las funciones del alma: el teatro de la memoria, con sus *loci* y sus *imagines* conformó una feliz metáfora y una técnica mnemotécnica que iba a gozar de una larga trayectoria en la cultura occidental[3].

Es en este contexto cultural en el que cabe entender un lienzo anónimo cuzqueño[4] que representa a *Cristo niño pintando las postrimerías en el cora-*

[1] Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 2002; Méndez, Sigmund. «Del barroco como ocaso de la concepción alegórica del mundo». *Andamios. Revista de investigación social*, 2/4 (2006), págs. 147-180.

[2] Una síntesis de esta dicotomía en «Las sedes del alma. La figuración del espacio interior en la literatura y el arte». En R. De La Flor, Fernando. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, págs. 201-231.

[3] La influencia de las artes de la memoria a la hora de configurar este espacio es clave. Sobre el tema, véase Yates, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2005 y R. De La Flor, Fernando. *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotécnica española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1996.

[4] Stratton-Pruitt, Suzanne L. (ed.). *The Virgin, saints and angels: South American paintings 1600-1825*. Milán: Skira, 2006, págs. 130-131; Kasl, Ronda (ed.). *Sacred Spain. Art and belief in the Spanish world*. New Haven and London: Yale University Press, 2009, pág. 152.

1.—Anónimo. Cristo pintando las postrimerías en el corazón. Finales siglo XVII. Carl and MariynnThomas Collection.

zón del ser humano (fig. 1), una imagen que ayuda a perfilar el significado del corazón como lugar para la memoria en la cultura barroca hispana, además de hablar del papel de la pintura en el discurso de la *vanitas* y el desengaño. El anónimo lienzo, aunque estilísticamente se ha atribuido al pintor Leonardo Flores, toma como fuente un grabado de Anton Wierix (al que se le ampliaron el número de figuras que rodean al corazón) que realizó hacia 1585 por encargo de los jesuitas para que formase parte de la edición de *Cor Iesu Amanti Sacrum*, un texto de tipo emblemático en el que el corazón es un espacio para distintas actividades de Cristo. Los emblemas muestran cómo Cristo entra en el corazón, lo otea, lo limpia con una escoba, lo lava con su sangre y, tras colocar los instrumentos de la Pasión y tocar el arpa, pinta en su superficie las cuatro postrimerías. Se trata de unos grabados que se vinculan con el progreso de la vida mística pues los primeros aluden al examen interior y la confesión, siendo los últimos una representación de la etapa iluminativa[5]. El corazón fue una fértil metáfora para el misticismo que se empleó en textos como la *Schola cordis* de Benedictus van Haeften, la *Emblemata sacra* de Cramer (Frankfurt, 1624) o el *Cardiomorphoseos* de Francesco Pona además de ser uno de los temas favoritos de la emblemática del siglo XVII, especialmente debido a que el culto al corazón de Jesús fue resucitado por Jean Eude y Marguerite Alacoque[6].

[5] PRAZ, Mario. *Imágenes del barroco (estudios de emblemática)*. Madrid: Siruela, 1989, págs. 165-168.

[6] MORGAN, David. *El Sagrado Corazón de Jesús. La evolución visual de una devoción*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013. Para el tema del corazón, véase HOYSTAD, Ole Martin. *Historia del corazón. Desde la antigüedad hasta hoy*. Madrid: Lengua de Trapo, 2007.

2. El lugar de la memoria

Precisamente, que sea el corazón el que haga el papel del lienzo en esta pintura guarda relación con la localización de la facultad de la memoria en el cuerpo humano y la función mnemotécnica que la pintura o la imagen desempeñaban en la cultura barroca hispana. El papel de la memoria ha sido puesto de relieve en infinidad de estudios que la han tratado desde el punto de vista, cultural, biológico o filosófico, destacando el campo de la mnemotécnica y las artes de la memoria. El corazón es el lugar de la memoria, por lo que pintar la muerte, el juicio, el infierno o la gloria en el corazón del ser humano cumple una función mnemotécnica: ser una *memento mori*, un recuerdo permanente de la fugacidad de la vida y el trance del juicio del alma que determina, para el cristiano, el cielo o el infierno. La imagen es, por lo tanto, un sermón visual de uno de los versículos del Eclesiastés: «acuérdate de tus postrimerías y no pecarás jamás»[7]. Además de metáfora del misticismo y lugar de la memoria, el corazón pintado con las postrimerías habla también de la introspección pues uno de los sermones de san Agustín identifica el corazón con una cámara en la que el cristiano se recoge para encontrarse con Dios[8].

El recuerdo es una facultad que está estrechamente vinculada con el corazón ya que, para algunas tradiciones filosóficas y fisiológicas, era el lugar en el que la memoria se almacenaba. No en vano, la etimología de la palabra «recordar» explica que significa «tener recuerdo de algo» y que proviene del latín *ricordari* que, a su vez, deriva del sustantivo *cor*, que significa corazón[9]. En la misma línea se sitúa el verbo «acordar», que significa poner de acuerdo a personas y cuyo origen también se sitúa en el latín *cor, cordis* en alusión a la sintonía que se produce entre los dos corazones de aquellos que se ponen de acuerdo[10]. De este modo, el recordar alude a que las cosas deben volver a pasar por el corazón. Conviene recordar, nunca mejor dicho, que la facultad de la memoria realiza dos funciones principales: por un lado, almacenar y conservar los recuerdos y, por otro lado, hacer que esos recuerdos vuelvan a estar presentes. Recordar es, pues, activar el corazón. El recuerdo se conserva y se activa en forma de una imagen mental en un proceso que Aristóteles definió en su tratado *De memoria et reminiscentia* y que se mantuvo vigente en la medicina y la filosofía, con aportaciones de la filosofía y fisiología árabes, hasta el siglo XVIII[11]. Para Aristóteles, los recuerdos se almacenan en la memoria por medio de un proceso que empieza por la percepción sensorial. Lo que vemos, oímos, olemos o escuchamos, se registra en la memoria como si fuese una huella, como un negativo que se inscribe en una plancha de cera, en una *tabula rasa*. Ese elemento que se conserva y almacena en la memoria se activa cuando se es recordado en forma de una imagen mental, de un *phantasmata*. Para Aristóteles, el recuerdo se asocia a la imagen, sea del tipo que sea. La idea del alma como una superficie en blanco sobre la que le se puede intervenir, ya sea escribir, hablar o pintar no se puede dejar de lado a la hora de entender el anónimo lienzo cuzqueño.

Diego Saavedra Fajardo poetizó la imagen de la *tabula rasa* en su tratado de empresas políticas destinado a educar al joven Baltasar Carlos. La empresa segunda, con mote *Ad omnia*, representa un lienzo en blanco junto a una mano con pinceles y tabla, en alusión a la metáfora del alma como una superficie sobre la que se puede intervenir, en este caso, pintar (fig. 2). Así, en el tratado de Saavedra Fajardo, el lienzo es el alma en blanco del joven y malogrado príncipe Baltasar Carlos que va a recibir, en forma de pinceladas, su educación. Dice Saavedra que «*por eso nació desnudo el hombre, sin idioma particular, rasas las tablas del entendimiento, de la memoria y la fantasía, para que en ellas pintase la doctrina las imágenes de las artes y ciencias, y escribiese la educación sus documentos*»[12].

3. El corazón como lienzo

Pintar la doctrina de la *vanitas* y el desengaño es lo que hace el joven Cristo del cuadro cuzque-

[7] Qo 7, 40.

[8] Kasl, Ronda, *Sacred*… Op. cit., pág. 152.

[9] Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Volumen IV*. Madrid: Gredos, 1981, pág. 826.

[10] Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Volumen I*, Madrid: Gredos, 1981, pág. 41.

[11] Carruthers, Mary. *The book of memory. A study of memory in medieval culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

[12] Saavedra Fajardo, Diego. *Empresas políticas*. Barcelona: Planeta, 1988, pág. 23.

2.—Diego Saavedra Fajardo. Ad omnia. 1640

3.—Marten van Heemskerck, El demonio pintando la vanidad en el corazón. Grabado. 1550. British Museum. Londres. Inglaterra.

ño al representar las postrimerías sobre el lienzo del corazón. El corazón se torna en lienzo sobre el que representar ideas o temas con un propósito mnemotécnico pues pretende que el cristiano recuerde el tránsito de la muerte para preparar así su alma. El ejemplo cuzqueño no es un caso aislado sino que el barroco proporciona otros ejemplos similares en los que el corazón es un lienzo sobre el que pintar o un espacio en el que escribir o representar algo con esa intención mnemotécnica y persuasiva que define a la retórica visual barroca. En primer lugar, es interesante contrastar el lienzo cuzqueño con un grabado de Marten van Heemskerck[13] que representa a Satanás como pintor de la vanidad en el corazón del ser humano (fig. 3). En el grabado se puede ver a Satanás con los instrumentos del pintor mientras representa en un gran corazón una serie de elementos que aluden a la *vanitas*: por un lado, se aprecian coronas y cetros en alusión a la vanidad del poder, mientras el demonio se afana en terminar de pintar un capelo cardenalicio, así como una gran saco con monedas en alusión a la vanidad del dinero y una figura femenina desnuda, probable personificación de la idea de *vanitas*[14]. Tanto Satanás como Cristo tratan de representar en el corazón del ser humano aquellas cosas que, los respectivos pintores, quieren que sean recordadas. Es decir, que el corazón recibe la representación de lo que debe ser recordado u olvidado. Cristo intenta que recordemos las postrimerías para preparar el alma para la salvación mientras que el demonio intenta que tengamos presentes, que recordemos, la vanidad, la riqueza y el poder con el propósito de olvidarnos de la salvación.

[13] http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1534963&partId=1&searchText=heart&from=ad&fromDate=1500&to=ad&toDate=1800&page=17 (Consulta: 25 de julio de 2014).

[14] Para esta última figura, véase VIVES-FERRÁNDIZ, Luis. *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2011, págs. 365-366.

El joven Cristo como pintor también protagoniza uno de los emblemas del *Cardiomorphoseos* de Francesco Pona en el que, de nuevo, el corazón es el lienzo sobre que el que hacer una representación[15]. En este caso, el divino pintor representa en el alma (de nuevo la metáfora de la *tabula rasa*) el nombre de Jesucristo con la intención de que en la memoria del cristiano permanezca el amor a Dios (fig. 4).

También merecen ser destacados otros ejemplos en los que el corazón es un espacio de representación con función memorística. Por un lado, en la *Schola cordis* el corazón es la tabla sobre la que Dios escribirá las tablas de la Ley[16], una imagen inspirada en un pasaje del libro de Jeremías que dice «*pondré mi ley en su interior y sobre sus corazones la escribiré*»[17]. Otra imagen del mismo libro emplea el corazón como espacio sobre el que representar el lienzo de la Verónica en alusión al salmo 4 y la alegría que siente el cristiano al ver la luz del rostro de Dios[18].

4.—Francesco Pona. Si rasa sit tabula. 1645.

4. Recuerdo, corazón y vanitas

Pintar en el corazón es una operación o actividad que tiene un fin meramente recordatorio en virtud de esa relación entre el corazón y el recuerdo. En este sentido, el discurso moralizante del desengaño barroco insistió en el tópico del *memento mori* y en el continuo recuerdo de la muerte como estrategia para alcanzar la vida eterna. Un texto capital en este sentido es *Memoria, entendimiento y voluntad* del jesuita Lorenzo Ortiz destinado a explicar la importancia de las tres potencias del alma. Para Ortiz, la memoria es la primera de ellas pues es depositaria de valiosos tesoros, recomendando al ser humano la tarea de «*enriquecer y adornar su Memoria de aquellas cosas que según su estado […] le sean proporcionadas*»[19]. Uno de los recuerdos más valiosos que puede atesorar el cristiano es, para Ortiz, «la memoria de los difuntos» pues «*un muerto en la memoria es un vivo despertador de nuestro olvido y debe ser un continuo estímulo de nuestra misericordia*»[20], recomendando que «*si la memoria de muerte agena es saludable, que será la memoria de nuestra buena muerte? Acuérdate de tus postrimerías y no pecarás*»[21]. Además, añade que «*la memoria del infierno es tan provechosa que la mayor recomendación della es el darla a conocer. […] Desciendan los vivos al infierno […] para que no desciendan muertos*»[22]. Es esta operación la que Cristo como pintor representa en el corazón del cristiano.

Otro de los moralistas hispanos del barroco, José Barcia y Zambrana insistía en su *Despertador*

[15] Pona, Francesco. *Cardiomorphoseos*. Verona, 1645, págs. 27-28.

[16] Haeften, Benedictus. *Schola cordis*, Antverpiae, Ioannem Meursium, 1635, pág. 326v.

[17] Jr 31, 33.

[18] Haeften, Benedictus. *Schola*… Op. cit., pág. 544.

[19] Ortiz, Lorenzo. *Memoria, entendimiento y voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y lo político*. Sevilla: Juan Francisco de Blas, 1677, pág. 2v.

[20] Ortiz, Lorenzo. *Memoria*… Op. cit., págs. 19r-19v.

[21] Ibidem, pág. 20r.

[22] Ibid., pág. 20v.

christiano de sermones doctrinales en imprimir en el corazón del cristiano el recuerdo de las postrimerías:

> «Oye el cristiano la grande, y verdadera voz de la Fe que le dice: ETERNIDAD AD. MUERTE. IVYZIO. ETERNA GLORIA. ETERNO INFIERNO […] Deseo mostrarte en los ríos de Babilonia, la inconstancia, y fragilidad de las cosas temporales, para que conociendo que no merecen tu amor, lo emplees es aspirar a lo eterno para lo que Dios te crió, y te conserva. Todo corre, todo pasa, todo huye como los ríos de Babilonia. Quiera Dios se imprima en tu corazón este desengaño, y a mi darme gracia para que lo proponga como debo»[23].

La memoria de la muerte es, pues, un tema recurrente en el discurso barroco del desengaño y la *vanitas*. Diego de Estella, en su tratado de la vanidad del mundo, escribía que

> «suma locura es no se acordar el hombre mortal de la muerte, y suma prudencia traerla siempre en la memoria. Los mundanos, la vida tienen en la memoria, y la muerte en olvido. Ninguna cosa revoca tanto el pecado como la continua memoria de la muerte. Bienaventurado el que siempre trae la memoria de la muerte delante de sus ojos, y se dispone cada día a recibirla. […] No lances de ti la memoria de la muerte, que te puede aprovechar, reteniendo y guardando en tu memoria las injurias para vengarlas, o los deleites y vanidades del mundo. Mas antes como siervo de Christo olvidando semejantes vanidades, ten fija en tu memoria la hora de la muerte, porque alcances aquella eterna y verdadera vida, donde para siempre vivas»[24].

El mismo Estella recomienda al cristiano una suerte de *cardiopraxis* en la que el corazón debe aspirar al encuentro con Dios despreciando todo lo mundano. El lienzo del alma, en definitiva, no puede tener pintados al mismo tiempo la vanidad ni las postrimerías:

> «un corazón no puede recibir dos amores contrarios, por lo cual, el que quiere servir a Dios, conviene que desprecie y aborrezca las obras del demonio, y el amor de este mundo. […] Si mora en ti el amor del mundo, no ay lugar donde pueda caber el amor de Dios. Si limpiares tu corazón del amor del mundo, entrara en el amor divino. […] En vano recibiste el anima, sino haces con ella los oficios para que fue criada. Crio Dios la memoria, para que te acordases del, el entendimiento, para que le conocieses, y la voluntad para que le amases. Justo es que pues te hizo Dios para le amar y servir, que en este ejercicio gastes estos breves días, por alcanzar el glorioso fin para que fuiste criado»[25].

5. Pintura y vanitas

El hecho de que el joven Cristo como pintor se haya representado pintando las postrimerías y que el demonio sea el pintor de la vanidad en el corazón del ser humano también habla del papel de la pintura en el discurso de la *vanitas* y el desengaño. No se trata de analizar las pinturas que representan el tema de la *vanitas* sino de profundizar en cómo el discurso barroco de la misma apoyó su lectura pesimista del mundo en ingeniosas metáforas sobre la pintura. La retórica visual da aquí una interesante vuelta de tuerca ya que no se tratan tanto de estudiar las metáforas de la fugacidad del tiempo o el desengaño (puestas al servicio de esa retórica visual con fines persuasivos) como de perfilar que la imagen fue una herramienta al servicio de la filosofía del desengaño: el mundo es una imagen, una gran pintura ejecutada por Dios, a la que se debe saber mirar para descifrar su estructura ilusoria[26]. El propio Quevedo habla de la *vista desengañada* para referirse a un modo de ver el mundo. Dice Quevedo que «*la cuna y la sepultura […], la vista desengañada no sólo las ve confines sino juntas […], siendo verdad que la cuna empieza a ser sepultura, y la sepultura cuna a la postrera vida*»[27]. El desengañado comprime el tiempo con la mirada al juntar el momento del nacer con el del morir, reduciendo la vida a un breve lapso de tiempo. El mundo hay que mirarlo con los ojos del desengaño para desvelar la estructura ilusoria que encierra todo lo que a él remite. Así, coronas, cetros, poder, riquezas, belleza, todo son ilusiones que con la muerte se desvanecen. La metáfora de la vista desengañada nos habla de una cultura visual barroca en la que la *vanitas* y el desengaño son piezas clave que contribuyen a crear una epistemología del mundo basada

[23] Barcia y Zambrana, José. *Despertador christiano de sermones doctrinales, sobre particulares assumptos, Dispuesto para que buelva en su acuerdo el pecador, y vença el peligroso letargo de sus culpas, animandofe a la penitencia*. Madrid: Juan García Infanzón, 1687, tomo I, pág. 199. Es muy sugerente añadir que «recordar» también significa «despertar» en el barroco hispano.

[24] Estella, Diego de. *Segunda parte del libro de la vanidad del mundo*. Salamanca: Juan Fernández, 1581, págs. 221v-222r.

[25] Estella, Diego de. *Tercera parte del libro de la vanidad del mundo*. Salamanca: Mathias Gast, 1575, pág. 203v y pág. 262v.

[26] Vives-Ferrándiz, Luis. *Vanitas*… Op. cit. y Vives-Ferrándiz, Luis. «Es el mundo un lienzo de pintura. Mirada, sombras y desengaño en el barroco hispano». En: Azanza, Javier y Zafra, Rafael (eds.). *Emblemática trascendente*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2011, págs. 773-783.

[27] Quevedo, Francisco de. *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas agenas*. Madrid: Real Academia Española, 1969, pág. 16.

en una hermenéutica de la imagen. La comprensión del mundo se asienta en una interpretación del mundo como si éste fuese una imagen. Así, junto a la metáfora de la vista desengañada, conviene situar la metáfora del mundo como un lienzo.

El mundo requiere un punto de vista y una mirada que sea capaz de traducir su condición engañosa: el conocimiento del mundo se obtiene interpretando la visión que se tiene del mismo. José de Barcia y Zambrana, obispo de Cádiz, se sirve de estas ideas para enseñar a *saber mirar* el mundo y obtener el consiguiente desengaño. Para ello emplea la metáfora del mundo como un lienzo de pintura, del mundo como una imagen. La comparación es utilizada con un propósito moral ya que el autor trata de advertir a su auditorio de los engaños del mundo. Comparando el mundo con una pintura Barcia trata de promover la práctica del desengaño entre sus oyentes ya que los engaños y trucos visuales que se encuentran en el lienzo se aplican, en consecuencia, al mundo. Si el mundo es comparado con una pintura el hombre se convierte en observador de ese gran lienzo pintado por Dios. El tema de Dios como pintor es un tópico antiguo que apareció por vez primera en Empédocles y Píndaro y que se transmitió a la Edad Media a través de Orígenes, Gregorio de Nisa, Clemente de Alejandría, Hildeberto de Lavardin o Nicolás de Cusa, continuando y manteniéndose en la literatura artística y devocional de la Contrarreforma.

Barcia comienza alabando la pintura por su capacidad para contener un engaño ya que los efectos de perspectiva, con el empleo de luces y sombras, hacen ver lejos lo que en realidad está cerca. Lo que realmente engaña al observador son las sombras:

> «el primor mayor de una pintura es su mayor engaño; pero consiste en las sombras del engaño, y el primor. Llégate a ver un país pintado en un lienzo. Allí verás una ciudad populosa; después un campo muy dilatado, muchas arboledas, ríos, caserías; y allá, allá muy lejos un mar, y en él una nave, que apenas se divisa. Pregunto: ¿cuanto habrá de ti a la nave? Dirás que muchas leguas. Esto es según perspectiva; pero llega y toca. Tan cerca está en la verdad, como lo demás de la pintura. ¿No es así? ¿Pues quien causó aquel engaño? ¿La pintura? No, que bien se ve que es pintado; sino las sombras de la pintura, que hacen parecer lejos, lo que está tan cerca que se toca»[28].

A continuación compara el mundo con un lienzo pintado que, en consecuencia, va a estar sujeto a la misma condición de engaño. Las sombras que crean la perspectiva son vistas con un valor moral ya que son una velada alusión al engaño y a la muerte. De este modo, la perspectiva del gran lienzo del mundo se entiende en términos panofskyanos como «forma simbólica»[29] ya que un contenido espiritual, el desengaño, se une a un signo sensible concreto:

> «pues ahora es el mundo un lienzo de pintura, en que se ven varias cosas, unas lejos, otras cerca. Así le llamó el Apóstol: Praeterit figura huius mundi. Sabe de cierto que todo pasa. Sábese que la hermosura es engaño, que las honras son viento, que la riqueza es lodo: sábese que todo es vanidad, que todo es riesgo de perderse. Sábese que no hay hora segura para morir. […] Pone el enemigo unas sombras, con que parece lejos la muerte; que no llegará tan presto, que habrá tiempo para hacer penitencia. […] Mas lo que hace es poner sombras para que entienda el hombre que le queda mucha vida. Pone sombras en la mocedad, en la salud, en las fuerzas, en la complexión, en cuidado de vivir, y aun en la ancianidad pone sombras, y hace creer que no morirá tan presto»[30].

Nieremberg también comenta la semejanza entre una pintura y el mundo y solicita que las mismas valoraciones que se aplican a un lienzo se realicen sobre todo lo mundano porque ambos son un engaño: «*la pintura es sombra, y no verdad, este mismo juicio debemos hacer de las cosas mismas, porque, poco más o menos, todo es nada*»[31]. De este modo, el capital cultural que un observador poseyera para entender y apreciar una pintura se destina a la comprensión e interpretación del mundo. Aquí entra en juego la diferencia entre ver y mirar ya que un observador erudito sabe *mirar* un lienzo[32]. El ver se asocia con el proceso físico por el que se produce una imagen en el ojo, mientras que la mirada funciona pensando esa imagen. La mirada se diferencia del vistazo en que la primera es más prolongada e implica una atención hacia lo que se mira. Por el contrario, el vistazo se sitúa en un ámbito intermitente y breve en el que apenas se presta atención a

[28] BARCIA Y ZAMBRANA, *Despertador*… Op. cit., pág. 212.

[29] Evidentemente, en PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: TusQuets, 2008.

[30] BARCIA Y ZAMBRANA, *Despertador*… Op. cit., págs. 212-213.

[31] NIEREMBERG, Juan Eusebio. *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*. Madrid: Atlas, 1957, pág. 135.

[32] Para las diferencias entre ver y mirar en la cultura barroca hispana ver MORÁN TURINA, Miguel, PORTÚS PÉREZ, Javier. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997, págs. 83-92.

5.—Hendrick Hondius, Finiscoronat opus. Grabado sobre cobre. 1626.

lo que se mira[33]. Gracián explicaba que «*va grande diferencia del ver al mirar, que quien no entiende no atiende: poco importa ver mucho con los ojos si con el entendimiento nada, ni vale el ver sin el notar*»[34]. Así, el mundo se interpreta mirándolo con la vista desengañada que reclamara Quevedo.

El mundo como imagen, como pintura, comporta una mirada que debe saber interpretar el efecto de perspectiva que se le muestra ante los ojos para advertir el engaño y obtener el consiguiente desengaño. El conocimiento verdadero acerca del mundo se consigue superando con la mirada las sombras de la gran pintura del mundo. La metáfora del mundo como pintura plantea, de este modo, la tarea filosófica del mundo como problema hermenéutico y propone el paradigma de su *visibilidad* como hilo conductor de una estrategia que busca, precisamente, dar sentido a la realidad. Si Blumenberg se ha servido de la metáfora del libro como paradigma de la legibilidad del mundo[35], ahora podemos proponer la alternativa paralela de la *metáfora del lienzo* como paradigma de su visibilidad.

En el discurso de la vanitas y el desengaño plantean, de este modo, la práctica de la pintura como un *memento mori*, como una cifra de la brevedad de la vida. Cherry ya puso de relieve el carácter de *vanitas* que la propia práctica de la pintura recibe ya que esta es un puro engaño e ilusión, de manera que la pintura es empleada como metáfora para hacer referencia a la naturaleza ilusoria de la vida[36]. Las pinturas entraban dentro del género de las vanidades ya que, por un lado, encarnaban las ambiciones de los artistas que las pintaban y, por otro lado, se habían convertido en caros artículos de lujo ambicionados por prósperos clientes que disfrutaban de su belleza y condición. Vanidad de los pintores pero sobre todo vanidad de la pintura como parangón con el mundo, pues se trata de dos campos, lienzo y mundo, en los que la ilusión, el engaño, la trampa, el fraude son los términos empleados para hacer referencia a su condición. Esta condición de la práctica de la pintura queda reflejada en el grabado de Hendrick Hondius titulado *Finis coronat opus* (fig. 5) al mostrar los instrumentos del pintor en una típica composición de *vanitas*. También se refleja en la *Vanitas* del Museo de los Uffizi de Antonio de Pereda ya que incluye una ironía sobre la vanidad de la creación artística al incluir un pequeño dibujo de un pintor joven con su paleta y un pincel. Junto a este ejemplo hay constancia en un inventario de 1638 de un cuadro de *vanitas* pintado por el propio Pereda en el que se encuentran representados los instrumentos del pintor junto a una calavera y un reloj[37].

[33] BRYSON, Norman. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza, 1991, págs. 105-107.

[34] GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Madrid: Cátedra, 2004, pág. 611.

[35] BLUMENBERG, Hans. *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós, 2000.

[36] CHERRY, Peter. *Arte y naturaleza: el bodegón español en el siglo de oro*. Aranjuez: Doce Calles, 1999, pág. 46.

[37] CHERRY, Peter. *Arte*… Op. cit., págs. 221-223. Comenta este autor como el dibujo de los Uffizi podía contener una referencia al propio Pereda ya que tendría más motivos que otros artistas para decantarse por el tema de la *vanitas*, pues su prometedora carrera en la corte se vio truncada por la muerte de su protector Giovanni Battista Crescenzi.

No se puede pasar por alto que el nacimiento del cuadro, tal como ha analizado Stoichita[38], coincide con el nacimiento de la *vanitas* y de las naturalezas muertas como tema pictórico en el siglo XVI, una coincidencia que no ha sido estudiada con la atención que merece y que está en la base de todas las metaimágenes que han transitado por estas líneas. Las imágenes de *vanitas* que hemos comentado son, por lo tanto, metaimágenes en tanto en cuanto contienen una imagen dentro de otra imagen. Cuando Cristo o el demonio se esmeran en pintar la muerte o la vanidad en el lienzo del corazón, lo que hacen es reflejar valores sobre las propias imágenes y la práctica del pintar en el barroco hispano. La imagen se abre a otra imagen en un proceso que recuerda a Deleuze y a su idea del pliegue como función operativa que define el barroco[39]. Así, entre los pliegues de las imágenes y entre pinturas que contienen pinturas se dibuja el recuerdo del barroco.

[38] STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

[39] DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.

Volver al sumario

3
Identidad y cultura visual

El Instituto de Cine Nicaragüense, un intento de rescatar y desarrollar la identidad nacional

Belén Amador Rodríguez
Periodista. Granada. España

El Instituto de Cine Nicaragüense (Incine) nace en 1979 por iniciativa del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Se funda el mismo día de la victoria de la Revolución sandinista, aun cuando fue oficializado después por la Junta del Gobierno, y surge como respuesta al compromiso de rescatar y desarrollar la identidad nacional. De hecho, así aparece, en la Declaración de Principios y Fines de la entidad: «*El nuestro será un cine nicaragüense, lanzado a la búsqueda de un lenguaje cinematográfico que ha de surgir de nuestra realidad concreta y de las experiencias particulares de nuestra cultura*»[1]. A través de esta entidad los sandinistas se propusieron desarrollar un cine nacional en el que se reflejara la población nicaragüense. Apostaron por una producción audiovisual propia, al margen de la exportada por Estados Unidos, que nada tenía que ver con la realidad del país centroamericano.

Independientemente de que esta producción audiovisual fuese utilizada políticamente por el FSLN, lo innegable es que hasta la creación del Incine no existió prácticamente ninguna experiencia cinematográfica en el país. No debemos olvidar que la narración de la Historia, y como consecuencia, la de la identidad nacional, siempre estará mediada por el contexto sociopolítico y enmarcada en una lucha por el poder. Pierre Bordieu sostiene al respecto que todo acto creativo está directamente afectado por un sistema de «relaciones sociales»[2] asociado a su posición en el campo intelectual, a las condiciones históricas en que el hecho artístico es elaborado, y el sentido que es otorgado a la obra en la esfera pública y colectiva. Es normal, por lo tanto, que las artes narrativas, y entre ellas el cine, hayan sido utilizadas como instrumentos de construcción de nacionalidad y que los films que forman parte de nuestro corpus estén estrechamente vinculados a la formulación de una Historia de características audiovisuales. A causa de las transformaciones generadas por el devenir histórico «la nacionalidad» está, a su vez, despojada de estatismo, siendo así una concepción siempre modificable[3].

Si la Historia puede ser considerada como un relato, es comprensible que el arte cinematográfico, como vehículo para narrar y divulgar anécdotas a un grupo o colectivo de individuos, sea empleado como elemento político para la transmisión de identidades. Las películas, como medios de comunicación audiovisual, se han caracterizado por su poder superior de elaboración de representaciones colectivas, en virtud a sus múltiples estrategias estilísticas para la elaboración de discursos. La imagen cinemato-

[1] Cortés, Mª Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica.* La Habana: Grupo Editorial Casa de las Américas, 2007, pág. 319.

[2] Bordieu, Pierre. *Campo intelectual y proyecto creativo*. Colección Pedagógica Universitaria 37-38, enero-junio-julio-diciembre 2002, pág.135. http://existenciaintempestiva.files. wordpress.com/2014/03/bourdieu-compilado-de-ensayos-varios.pdf. (Consulta: de 24 de julio de 2013).

[3] Flores, Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica.* Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 2013, pág. 32.

gráfica adquiere, entonces, una dimensión de documento sobre un aspecto de la realidad social. Esta estrategia de fusión entre la dimensión de lo real y la de lo representado fue un recurso muchas veces repetido en los nuevos cines de América Latina para discutir los conceptos de historia, nación e identidad. El film se convertiría entonces en una forma de narración comparable a la de los libros académicos, ya que al fin y al cabo ambos efectuarían construcciones sobre los acontecimientos evocados, aunque por medio de soportes y lenguajes diferentes[4].

La producción audiovisual en Nicaragua tuvo un importante desarrollo entre 1979 y 1985, pero en los últimos cinco años y hasta la derrota sandinista en las elecciones de 1990, bajó considerablemente y las coproducciones internacionales dejaron grandes pérdidas para el país. El presupuesto del Estado atribuido a Incine, de alrededor de un millón de dólares, se redujo a unos cien mil, los cuales sirvieron solo para cubrir los costes de funcionamiento.

1. Surgimiento de un cine nicaragüense

Si bien la imagen más vieja que registra el cine nicaragüense es la de Sandino —su rostro y la acción de quitarse un sombrero—, no existía prácticamente ninguna experiencia cinematográfica antes del triunfo de la Revolución. Fueron los sandinistas quienes apostaron por un cine nacional, el cual, nació en la acción, con los objetivos y la visión de la cinematografía «*que el país necesitaba*», así aparece en la revista 'Cine Cubano', publicada en 1980:

> «Incine surgió como una respuesta al compromiso de rescatar y desarrollar nuestra identidad nacional. Es igualmente instrumento de defensa de nuestra revolución en el campo de la lucha ideológica y nuevo medio de expresión de nuestro pueblo en su sagrado derecho a la autodeterminación y a su plena independencia»[5].

En el Frente Sur Benjamín Zeledón fue donde surgió en 1978 lo que posteriormente sería el Instituto Nicaragüense de Cine (Incine). Aquí se filmaron ochenta mil pies de material cinematográfico de la revolución, es decir, treinta y seis horas de grabación. Inmediatamente después del triunfo fue creado el Instituto Sandinista de Cine Nicaragüense (ISCN) a partir de la compañía que tenía Somoza, Producine. Pasó luego a llamarse Incine y produjo un total de cincuenta documentales, cortos, dieciséis mediometrajes y cuatro más de ficción, taller de dibujos animados y dos largometrajes en coproducción. También consiguió veinte premios a nivel internacional, quince distinciones especiales, y una nominación al Óscar, con 'Alsino y el Cóndor' (1981), como mejor película extranjera.

La producción audiovisual nicaragüense formaría parte del movimiento del 'Nuevo Cine Latinoamericano', que se dio a conocer a partir del Festival de Viña del Mar, Chile, en 1967. Este cine pretendía revalorizar las culturas nacionales en un intento de retornar a las raíces. Por ello, abordó temáticas vinculadas a la vida de sectores sociales que generalmente no habían tenido voz propia en el cine realizado previamente como los indígenas, los campesinos y los obreros, quienes comenzaron a inscribirse en las pantallas afirmando sus propias reivindicaciones[6].

Al igual que en Cuba, la existencia de una población mayoritariamente analfabeta, no sólo pobre sino también conformada por vastos sectores marginales, (como el campesinado, cuyas pautas de vida y valores se perciben como un obstáculo para su incorporación al proceso de cambio en curso), y la inexistencia de antecedentes industriales en el cine producido de manera aleatoria antes de la Revolución, —contrariamente a los países de la región que habían desarrollado tempranamente sus cinematografías como Argentina, Brasil y México— son factores determinantes en la construcción de una industria del cine que pasa a ser concebida como una herramienta política fundamental. Dar presencia y visibilidad al proceso revolucionario en América y el resto del mundo, fue uno de los principales objetivos de la política cinematográfica puesta en marcha por los institutos de cine nacional desde su fundación, inmediatamente después de haber triunfado la revolución[7].

[4] Ibídem, pág. 34.

[5] Cortés, Mª Lourdes. *La pantalla rota. Cien años…* Op. cit., pág. 319.

[6] Flores, Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano…* Op. cit., pág. 5.

[7] Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano.* Buenos Aires: Editorial Altamira, 2009, pág. 225.

Incine desarrolló tres vertientes de trabajo: la producción —de la que se encargaría fundamentalmente Ramiro Lacayo— la distribución —en manos de Ibarra— y el resguardo de la memoria histórica, en la cinemateca, a cargo de Rafael Rodríguez Vargas[8]. Este instituto inició sus actividades en diciembre de 1979, fecha en la cual se presentó el primer noticiario, 'Nacionalización de las minas'. En los primeros años, se logró crear infraestructura cinematográfica para realizar desde la filmación hasta la edición. Solo los procesos de mezcla y laboratorio se realizaban en el extranjero, casi siempre en Cuba.

2. Contra la hegemonía de Estados Unidos

Entre los fines de Incine estaba eliminar la hegemonía del cine estadounidense de las pantallas, para lo cual fueron expropiadas veintidós salas comerciales que pertenecían a la familia Somoza. Los noticiarios, por ejemplo, se exhibían en las salas de cine que pertenecían al Estado. Entonces, había un verdadero entusiasmo por ver en pantalla los acontecimientos registrados y por sentirse protagonistas de su propia historia, como recuerda María José Álvarez:

> «Yo me fui a asomar a montones de cines a ver las reacciones y a la gente le fascinaba. Yo creo que era un público que estaba en ese momento totalmente emocionado. Todavía es increíble que vos ponés los noticiarios sobre la alfabetización y a toda la gente que vivió ese momento le causa una emoción infinita»[9].

De igual modo y siguiendo el modelo cubano, se pusieron en marcha veinte unidades de cine móvil, las cuales llevaban gratuitamente los filmes a los lugares más recónditos del país. Esta cadena de distribución alternativa fue creciendo y hacia 1984 había cincuenta y dos proyeccionistas distribuidos en las seis regiones y en las tres zonas especiales en que se divide el país, los cuales habían realizado, tal y como se afirma en la publicación 'Hojas de Cine' (1980):

> «(…) Con el Cine Móvil, a través de la introducción de ciclos, semanas de cine, no sólo hemos llevado cine a regiones donde éste no se conocía, sino que hemos ido creando un nuevo espectador cinematográfico más consciente y más interesado por un cine que lo ponga en contacto con la realidad».

3. La identidad nacional protagonista

Incine no solo fue una voz de apoyo para el gobierno sandinista, sino que se convirtió en una escuela cinematográfica en la práctica cotidiana. Asimismo, consolidó un registro de la memoria histórica de las luchas —grandes y pequeñas— del pueblo en su día a día:

> «Posiblemente la creación de INCINE en medio de la guerra responde a planteamientos ideológicos de esa época. Pero a diferencia del cine oficialista que hacían unos mexicanos (se refiere a Felipe Hernández, de la empresa Producine) en la época de Somoza, en Incine se hizo un registro de toda la actividad popular que se realizaba para poder derrocar a la dictadura. Nunca en los noticiarios de Somoza se mostraron las gestas realizadas por el pueblo»[10].

No podríamos comprobar la existencia de un movimiento regionalista en el cine latinoamericano sin tener en cuenta qué se entiende por «nación» y su relevancia en las manifestaciones culturales. Estamos frente a un término que conlleva una gran complejidad y una dificultad de demarcación dependiendo donde se emplee. Bajo este concepto suelen agruparse a los pueblos que, junto a una serie de características comunes, comparten un mismo territorio. En estos casos, es común que se le identifique con la idea jurídica de Estado. Si partimos del término «nación» como una categoría «demarcadora» de fronteras, que delimita personas y espacios, es inseparable de «identidad», definida por el antropólogo Oliven (1999) como una construcción social que se forma a partir de las diferencias, tanto reales como imaginarias. Las identidades serían entidades abstractas, edificadas a partir de vivencias cotidianas que servirían de referencia para la distinción de los diferentes grupos sociales[11].

Si analizamos la cinematografía nicaragüense de 1977 a 1979 llegamos a la conclusión de que aboga por una determinada representación de la nacionalidad y de la identidad, considerando el carácter simbólico de este tipo de nociones. Propone la eliminación de los paradigmas industriales extranjeros en la

[8] Rafael Vargas Ruiz había realizado un corto experimental en 1976, *Señorita*. Por aquel entonces, el realizador firmaba «Vargas Ruiz».

[9] Cortés, Mª Lourdes. *La pantalla rota. Cien años…* Op. cit., pág. 316.

[10] Ibídem, pág. 318.

[11] Flores, Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano…* Op. cit., pág. 29.

elaboración de sus argumentos y en sus novedades estéticas.

Estas nuevas manifestaciones cinematográficas implican otra perspectiva, la cual pretende desarticular las relaciones de dominio y subordinación entre culturas. La mirada del cineasta intentaría desligarse de enfoques paternalistas y cargados de exotismo para dar lugar a la expresión de nuevos actores sociales. Estos empezarían a edificar su propia visión sobre la realidad en los textos fílmicos, así como sus reivindicaciones de estos personajes desde la marginalidad del relato hacia el centro, e incluso, en ocasiones, instalándolos como enunciadores de la narración.

Un enfoque innovador que se aprecia perfectamente en los documentales 'Patria Libre o Morir' (1979) y 'La Ofensiva Final' (1979). En ambas producciones aparecen testimonios de mujeres, jóvenes y niños, quienes dejan claro como protagonistas de la historia que vale la pena «*dar la vida por construir una nueva Nicaragua*»[12]. Concretamente 'La Ofensiva Final' pretendió documentar el proceso de liberación. Considerada una movilización sin precedentes en la historia de Nicaragua desde la resistencia de Augusto César Sandino ante Estados Unidos a finales de los veinte y principios de los treinta, difundirla llegó a ser una prioridad[13].

Muy importante también fue la contribución de muchos cineastas extranjeros que participaron en ello, como el norteamericano John Sayles con 'Hombres armados' (1977); el holandés Frank Diamond con 'Nicaragua, septiembre 1978'; los mexicanos Adrián Carrasco y Leo Gabriel con 'Nicaragua ¿Cuál es la consigna?' (1978/79) y Bertha Navarro con 'Nicaragua, los que harán la libertad' (1978). Cuatro meses antes de la victoria, el FSLN organizó una red de producción y distribución que debía filmar los combates, seleccionar las imágenes y distribuirlas fuera del país.

El anclaje nacional y/o regional de las temáticas desarrolladas en las películas del Nuevo Cine Latinoamericano, dio lugar, por lo tanto, a la configuración de un nuevo discurso ideológico, propenso a remover el tradicional eje eurocentrista y a reemplazarlo por núcleos localistas y latinoamericanistas[14]. Incluyó no solamente el tratamiento de temáticas propias, sino también un intento de despojarlas de pintoresquismo, exotismo o complacencia con los programas políticos de las autoridades gubernamentales. Hubo un énfasis en la recomposición de la imagen cinematográfica de cada nación y del continente en su totalidad, con el fin de romper con los estereotipos originados por los modelos procedentes del exterior.

4. ¿Dónde quedan los misquitos?

Según el realizador Ramiro Lacayo, no hubo temas tabú en la cinematografía nicaragüense del momento. Considera que si no hay películas y documentales sobre la Iglesia es porque a nadie le interesaba; en cambio, para su colega Fernando Somarriba había cuestiones que no debían tratarse, como la de la difícil relación entre los pobladores de la Costa Atlántica —los grupos étnicos misquitos, principalmente— y el gobierno sandinista. Esta zona podía abordarse en su aspecto «exótico» pero nunca como el punto de escisión que representaba en la acción nicaragüense. Y es que las comunidades misquitas de la Costa Atlántica habían perdido su autonomía con la Revolución, por lo que se enfrentaron de forma directa con el gobierno sandinista e incluso algunas organizaciones indígenas existentes —Yatama, Misura, Misutra— se incorporaron a los grupos existentes de la contra[15].

Lacayo reconoce que era un tema candente, y asegura haberse negado a hacer una versión «oficial» de la situación:

> «(…) Para que veas la libertad que había: hubo un momento en la Revolución en que agarraron a los misquitos que vivían en toda la zona del río Coco y los metieron en unos refugios contra su voluntad. Fue el momento cuando quemaron las iglesias e hicieron una serie de barbaridades. A mí me llevaron a los lugares, a lo profundo de esa gente, para que yo hiciera los noticiarios o documentales de propaganda. Me

[12] Talavera, Pedro y Hernández, Edgar. Documental 'La Ofensiva final' (1979). Recogido en https://www.youtube.com/watch?v=vu_-HiF9Rtg. (Consulta: 15 de agosto de 2014).

[13] Mattelart, Armand. *Communicating in Popular Nicaragua.* Bristol: SMC Typesseting, 1986, pág.98.

[14] Flores, Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano…* Op. cit., pág. 12.

[15] Pérez, Héctor. «De la posguerra a la crisis (1945-1979)». En: *Historia General de Centroamérica*. Madrid: T.v. Siruela, 1993, págs. 70-90.

explicaron la idea, bien racionalizada, diciendo que les había gustado el río, que no sé qué, es decir, con toda la racionalización que justifica la acción para que yo hiciera una versión oficial justificada de eso. Sin embargo, yo me negué diciendo que no me parecía, creía que iba a tener más bien un problema y nadie me obligó»[16].

Finalmente, fue Somarriba quien realizó 'Wanki Lupia Nani' o 'Los hijos del río', el primer documental crítico sobre lo que sucedía con los misquitos en Nicaragua. Para ello el cineasta se independizó parcialmente del Incine, recibió recursos del gobierno regional y los manejó independientemente desde el Atlántico, saltándose los procedimientos administrativos. Aún así, fue el comandante Tomás Borge, ministro del Interior quien financió la mayor parte de esta producción.

El realizador se fue a la zona «camuflado» de venezolano, ya que estaba en estado de guerra y después de trece meses de rodaje y de largas sesiones de edición, presentó a Borge una versión de tres horas. El comandante pidió que eliminara las partes que abordaban el tema de la Iglesia y de ciertos crímenes*, «los comandantes decían que parecía un trabajo de la CIA, un trabajo del enemigo. La prohibieron aquí. Esa película solo la pude pasar tres días en la Cinemateca y nunca más. Cuando volvió a pasar, ya era tiempo de doña Violeta y la película era sandinista, por lo que había perdido ese espíritu contestatario desde adentro», a*firmó posteriormente el realizador[17]. No obstante, el documental se dobló en cuatro idiomas y tuvo una importante difusión en la televisión europea —Francia, Inglaterra, Italia—, así como en los Estados Unidos, Brasil y otros países de América. Además, ganó la Paloma de Oro en el XXX Festival de Leipzig, en 1987.

'Los hijos del río' relata los problemas entre el gobierno sandinista, la contrarrevolución y los dirigentes indígenas, entre 1982 y 1986, en la Costa Atlántica. Mediante un recuento histórico y entrevistas tanto a dirigentes como a pobladores, se exponen los abusos y enfrentamientos a los que se ven expuestos los indígenas, así como la importancia del río en la identidad y la vida en estas comunidades. Para este colectivo la tierra se concibe como una aliada del bien:

«Como una madre que nos da de comer y nos chinea, porque estamos chineados sobre ella. La tierra es la que nos alimenta, tenemos fe en que al sembrar una planta va a producir: frijoles, maíz, tomates, chilmotas, verduras, pipianes, ayotes. «Todo con gran fe». Esta alianza procede de su vinculación con Dios porque «él es quien la mueve con su poder divino y sólo él la puede mover, nosotros no podemos mover ni ese árbol si Dios no nos ayuda»[18].

Según los misquitos a partir del movimiento de la tierra se originan los ríos con sus cauces. El agua se considera un elemento asociado a la tierra y por lo tanto a la vida. Al mismo tiempo, tierra y agua son dos deben interaccionar «*porque la tierra es caliente y el agua fría y para mantener el equilibrio el agua debe acompañar a la tierra lo mismo que los árboles*»[19].

El documental, nos introduce de lleno a la destrucción y al abandono. De hecho, Tomás Borge aparece reconociendo los errores del gobierno y relatando cómo los mismos sandinistas quemaron las casas de los pobladores cuando estos apenas estaban siendo desalojados. Borge acepta no haber comprendido la importancia de las lenguas y las costumbres de esta población, y confiesa que ejerció la represión.

Esta cinta va más allá de la coyuntura específica y se convierte en un canto a la identidad de un pueblo, a sus raíces, asentadas en torno al río. De gran emotividad son las imágenes en las que se ven a sandinistas y contras colaborando juntos para ayudar a la población a regresar a sus tierras. El relato explica el viaje: los objetos de la nostalgia, el olor del agua, los niños. La meta es única: el río. Porque el río, según esta narración audiovisual, es la identidad y también, la vida. Y la vida sigue, por lo que la película concluye con la cotidianidad, que arranca de nuevo, con el fuego casero, con los trabajos, las viejas técnicas. No obstante, la guerra no ha terminado.

5. Una forma de plantear problemas y necesidades

El esquema de producción cinematográfica de Incine comprendía desde la investigación hasta el

[16] Cortés, Mª Lourdes. *La pantalla rota. Cien años…* Op. cit., pág. 349.

[17] Ibídem, pág. 351.

[18] García, Javier. *Identidad y cultura en Nicaragua. Estudio Antropológico de Monimbó.* Murcia: Servicio de Publicaciones Universidad Castilla La Mancha, 1992, pág. 8.

[19] Ibídem.

laboratorio y la posproducción, esta última se realizaba en La Habana. Los equipos de filmación incluían hasta seis personas: un investigador, un productor, un realizador, un camarógrafo, un técnico de sonido y un editor. Si bien se trataban temas de actualidad, siempre había un proceso de investigación y una reflexión de cómo abordarlos.

Las primeras producciones fueron los llamados noticiarios. Estos documentales breves abordaban un solo tema y se proyectaban en las salas de cine una vez al mes. Se realizaron un total de cincuenta y los realizadores de entonces coinciden en que fueron el pilar de la cinematografía nicaragüense, ya que constituyeron una verdadera escuela. Para Frank Pineda, camarógrafo fundador de Incine, estos fueron la base del cine de entonces: «*Este departamento fue el más importante y clave para el desarrollo del cine nacional. Los noticiarios desempeñaron un papel educativo y formativo para nosotros y fueron una verdadera escuela gracias a la cual aprendimos a realizar etapa por etapa todo el proceso de la producción cinematográfica*»[20]. Prueba de ello es que la campaña de alfabetización, llevada a cabo en 1980, fue registrada por María José Álvarez. La idea central era no solo que la educación es la base del futuro, sino que en la aventura aprenden tanto los que van a instruir como los estudiantes, pues los campesinos enseñan otras experiencias a los jóvenes brigadistas. Se destaca el contexto de este programa, desde la agresión del imperialismo gringo hasta la figura de Sandino, símbolo de una nueva lucha.

La reforma del sistema carcelario es otra de las reivindicaciones que se canaliza a través del cine, concretamente a través de 'Generosos en la victoria' (1983), de Mariano Martín. Se plantea que la cárcel es una parte de la sociedad que debe integrarse en su totalidad para un mejor desarrollo. Una cámara al hombro con mucho movimiento, una edición rápida, un lenguaje directo pero positivo, prioridad a las escenas de exteriores, la música de Antonio Vivaldi y los cantos de los Mejía Godoy son algunos de los elementos que se utilizan para la creación de una atmósfera optimista en la prisión. De esta forma, con imágenes y sonido, se traduce el resultado de la Revolución y de las ideas del comandante y fundador del FSLN Carlos Fonseca Amador, de ser «*generosos en la victoria*».

Otro de los temas indispensables para el desarrollo y del cual el cine dejó testimonio fue, al igual que Panamá y Costa Rica, la comunicación con las zonas más remotas del país. El noticiario 46, 'Rompiendo el silencio (1984), de Iván Argüello, registró los proyectos de telecomunicaciones entre la Costa Atlántica y el resto del país, labor que durante cuarenta y cinco años no había realizado la dinastía de los Somoza.

6. Más que producción audiovisual

Con la contrarrevolución y la crisis económica, el cine nicaragüense se debilitó. Al principio del gobierno sandinista hubo muchos recursos y equipos, pero paulatinamente el apoyo económico fue disminuyendo. Ante esta coyuntura Lacayo intentó darle a la institución lo que él llama carisma empresarial:

> «(…) Cuando yo quedé solo en Incine comencé a hacer una estructura que integrara la exhibición de los cines y darles un carisma más empresarial a la cosa. Se redujo de alguna forma la producción de documentales y de noticiarios. Es decir, nosotros dejamos de ser subvencionados en gran parte, nos mantuvimos con un mínimo de subvención, tal vez para pagar unas cuantas cosas y el resto de nuestra fuente tenía que venir de las utilidades que nos producían los cines, las exhibiciones del cine o las películas, más los servicios que vendíamos a la gente de afuera.. Pero esos dólares los tenía que usar para comprar películas, películas de cine, película comercial para exhibir, para poderle exhibir a la gente. A mí no me daban dólares porque no había dólares»[21].

Lacayo comprendió que debía hacer un cine que pudiera tener ganancias, por lo que Incine empezó a realizar películas de ficción. No obstante, debido a la poca experiencia en el género hubo fracasos y descontentos.

La producción del Instituto de Cine Nicaragüense baja notablemente desde 1985 a 1990, y a partir de entonces, cuando gana las elecciones Violeta Chamorro, se puede decir que prácticamente desaparece. A partir de la mitad de los ochenta las coproducciones internacionales dejan grandes pérdidas. Por ello, esta entidad recolectó fondos en instituciones y organismos internacionales; sin embar-

[20] Cortés, Mª Lourdes. *La pantalla rota. Cien años…* Op. cit., pág. 323.

[21] Ibídem, pág. 319.

go, los cineastas se disgregaron. Algunos se fueron del país en búsqueda de oportunidades y otros se quedaron trabajando en áreas afines.

En el interior del Incine también surgieron contradicciones y conflictos, lo que motivó que un grupo de cineastas (entre ellos, Somarriba), formara en 1987 la Asociación Nicaragüense de Cinematografía (ANCI). En un documento firmado por esta asociación en 1990, y enviado a las nuevas autoridades gubernamentales, se hablaba del paulatino desmantelamiento:

> «Vemos con suma preocupación cómo toda esta situación está permitiendo que se esté dando un saqueo de todos los recursos financieros y materiales de Incine, lo cual va a representar un duro golpe a la hora de tratar de levantar nuevamente a la producción cinematográfica del país» [22].

La propuesta de ANCI era mantener Incine, los cines Rap y la empresa de distribución, Enidiec, que eran los que generaban recursos para sostener la estructura de manera eficaz y rentable. No obstante, ninguna iniciativa prosperó y como señalaba Pineda: «*ANCI no logra tomar un papel beligerante en esa etapa y frente a sus ojos, los cineastas agrupados en ella dejan perder los equipos cinematográficos, los cuales se dispersaron y se perdieron al ritmo de los cambios de gobierno*»[23].

Con Incine se termina la etapa más prolífica y reconocida del cine nicaragüense y, quizá, de toda la región centroamericana.

[22] Ibíd., pág. 355.

[23] Ibíd.

Volver al sumario

La segunda generación pictórica del exilio republicano español: el caso de Regina Raull

María Bueno Martínez
Universidad de Granada. España

El exilio republicano que se inicia con la Guerra Civil de 1936 no ha sido un episodio aislado en nuestra historia. José Luis Abellán, en este sentido, ha afirmado que «*la reiteración de exilios es una constante de la historia de España desde el momento mismo en que se constituye el Estado Moderno*»[1].

A lo largo de nuestra historia cultural, nos encontramos con artistas que han decidido desplazarse hacia otras culturas, ya sea con propósitos formativos, ya sea por motivos económicos. En la época contemporánea, como subraya Javier Sánchez Zapatero: «*Por primera vez en la historia de España, intelectuales y artistas se convirtieron en víctimas habituales*»[2], lo que diferenciaría a estos exilios de los anteriores y que constituye un nuevo motivo de desplazamiento: por razones políticas. Así, figuras como Francisco de Goya, que nunca ocultó su simpatía por las ideas liberales, decidió exiliarse a Burdeos, en 1824, debido a la represión absolutista de Fernando VII.

El exilio republicano es el último eslabón de una cadena que se inicia con la expulsión masiva de judíos y moriscos, según Alicia Alted[3]. Lo que hace característico al último de nuestros exilios, siguiendo, de nuevo, a Alicia Alted, es el ser «*un exilio plural y su pluralidad deriva de la distinta procedencia geográfica, composición demográfica y social y diversificación profesional y de militancia política de sus integrantes; a lo que se une la diferenciación provocada por el asentamiento en distintos países de Europa y América*»[4].

Dentro de esta diversidad nos encontramos con un gran número de artistas. No conocemos la cifra exacta, pero según Miguel Cabañas Bravo habría que referirse a unos 300 creadores, solo en México, país que recibe un mayor número de exiliados; aunque especifica que pertenecen a «*diferentes generaciones y grado de formación y dedicación al arte*»[5].

---

[1] Citado por Jordi Canal. Canal, Jordi. «Los exilios en la historia de España». Canal, Jordi (Coord.). *Exilios. Los éxodos políticos en la historia de España. Siglos XV-XX*. Madrid: Silex, 2007, pág. 12.

[2] Sánchez Zapatero, Javier. «Implicaciones históricas, literarias y léxicas del exilio en España: 1700-1833». *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 15 (junio 2008) (Consulta: 27 de agosto de 2014).

[3] «En otro nivel, este exilio no se puede contemplar desvinculado de otros exilios que han jalonado la historia de España desde los albores de la Edad Moderna, pues aquél es el último eslabón de una larga cadena que se inició cuando la monarquía unificada de los Reyes Católicos decretó, a fines del siglo XV, la expulsión de los judíos reacios a convertirse a la fe católica. Después, en la segunda mitad del siglo XVI, fueron expulsados los protestantes de los Países Bajos y, en 1609, los moriscos». Alted, Alicia. *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Madrid: Aguilar, 2005, pág. 26.

[4] Ibídem, pág. 21.

[5] «Sin embargo, México no sólo terminaría acogiendo y aclimatando al mayor número de artistas permanentes procedentes de este destierro (solamente en los que yo he registrado en mis investigaciones estaríamos hablando de cerca de 300 creadores *transterrados*, bien que de diferentes generaciones y grado de formación y dedicación al arte), sino que también era, dentro de los países receptores, el que a la sazón poseía tanto una revolución social más profunda y presente en la vida diaria como una de las mayores personalidades artísticas, hechos que contribuyeron a dotar a estos refugiados y a su arte de unas especiales características configuradoras, que nos permiten hablar de la existencia en Mé-

Hasta hace poco el exilio se estudiaba como un bloque compacto y sin tener en cuenta las diferentes edades con las que llegaron a los países de acogida los exiliados.

Regina Raull Martín (Bilbao, 12 de febrero de 1931) pertenece a la segunda generación del exilio o hispanomexicana; término este último que se aplicó, sobre todo a los poetas que llegaron siendo unos niños o jóvenes, pero que se podría extender a todos los campos culturales. Otros términos que se han utilizado para denominar a este generación han sido: *nepantla* (palabra *nahuatl* que significa «a la mitad», «entre lo uno y lo otro»), generación fronteriza o los cachorros.

El gran número de niños y jóvenes que acompañaron a sus padres contribuyó a la creación de colegios en los que pudieran continuar su escolaridad, hasta que llegara el momento de la vuelta. A lo que habría que unir un gran porcentaje de maestros y profesores que componían el exilio, y con la creación de estos colegios se les ofrecía una salida laboral.

Años después algunos antiguos alumnos han sido críticos con esta educación, como recoge José Ignacio Cruz Orozco en su artículo sobre «Los colegios del exilio»:

> «Algunos antiguos alumnos se muestran en sus rememoraciones críticos con la formación recibida. Su experiencia les confirma que abandonaron las aulas de esos colegios bien formados, lo que les abrió las puertas de la enseñanza superior y del éxito profesional, pero, en cambio, no se encontraron bien preparados para convivir, sin los múltiples apoyos proporcionados por el colectivo de exiliados, en un ambiente mayoritariamente mexicano, donde no resultaba perceptible la cosmovisión cultural e ideológica de la República española, como gráficamente señaló años después alguno de estos jóvenes, tomando como referencia las diferencias en la grafía y en la pronunciación que se dan en México y España: "me han educado en 'Méjico' y no en 'México' "»[6].

En cambio Regina Raull los valora de una manera positiva. Así en una entrevista declaraba:

> «Una cosa positiva que hicieron [los exiliados] en seguida, hicieron centros de cultura para que estudiáramos, para que no perdiéramos, para que pudiésemos llegar a ser algo positivo en la vida. Y yo empecé a estudiar en el Colegio Madrid; es más, allí incluso nos daban de comer, porque al principio pues no andábamos bien de nada, ¿no? Y ya, cuando acabamos en el Colegio Madrid, entré en el Instituto Luis Vives, allá, allí estudié el Bachillerato; posteriormente ya pasé a la Universidad a estudiar la carrera, la maestría en Artes Plásticas, como pintora».

La primera vez que me acerqué a la vida y a la obra de Regina Raull fue el año pasado, 2013, para el Congreso «Arte y Exilio. 1936-1960», organizado por la Asociación *Hamaika Bide*, del 6 al 8 de noviembre de 2013, donde intenté organizar y verificar los pocos datos que estaban publicados sobre la pintora vizcaína. Los escasos datos procedían de uno de los libros de referencia del exilio republicano, *El exilio español en México. 1939-1982*, editado por Salvat y el Fondo de Cultura Económica, en 1982; la Enciclopedia Auñamendi o el libro *Exilio y creación. Los artistas y los críticos españoles en México (1939-1960)*, editado en 2005 por la Universidad de Granada.

La falta de datos me llevó a proponerle a la pintora, a través de su representante, Juan A. Williams, el realizarle una entrevista. Documental que realizó «Pro Arte y Letras de Hoy»; la entrevista la realizaron Mireya Vega Nava y Edgar Muñiz, el 7 de junio de 2013 en casa de la pintora[7].

En esta entrevista Raull nos relata su salida hacia el exilio:

> «El recorrido pues fue, fue muy terrible, aunque yo era una niña y no me daba cuenta de muchas cosas; es más, mis papás trataban de que no me enterara de muchas cosas, para que no sufriéramos los hijos, éramos tres hermanos. Primero pasamos por los Pirineos caminando, fuimos a Francia. En Francia estuvimos un año, y ya vino la guerra mundial, ¿no? Entonces mi papá no quiso quedarse allá, venía la guerra fuerte, ¿no? De allí nos fuimos a la República Dominicana y allí estuvimos dos años, pero en vistas de que no había desarrollo

xico de un *arte español transterrado* —o trasplantado, en término menos afortunado». Cabañas Bravo, Miguel. «El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano en México». En: Cabañas Bravo, Miguel (Coord.). *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid: CSIC, 2001, pág. 292.

[6] Cruz Orozco, José Ignacio. «Los colegios del exilio». VV.AA. *Los colegios del exilio en México*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005, pág. 64.

[7] La entrevista, que está dividida en dos partes, se puede consultar en las siguientes direcciones: «Regina Raull, pintora exiliada. Congreso Arte y Exilio», 1ª parte. Entrevista realizada el 7 de junio de 2013. www.youtube/watch?c8RVFMQEsmM. «Regina Raull, pintora exiliada. Congreso Arte y Exilio», 2ª parte. Entrevista realizada el 7 de junio de 2013. www.youtube.com/watch?v=dw7DvNqsaeg. Cuando se recojan declaraciones de la pintora, si no se especifica, harán referencia a esta entrevista.

económico importante, ¿no? mis padres decidieron venirse a México y de allí pasamos a Cuba, un mes, y ya, después, nos vinimos a vivir a México, a la capital».

Según las investigaciones de Natalia González Tejera sobre la «Nómina de republicanos españoles refugiados en República Dominicana (1940-1941)»[8], José Raull Bellido, padre de la pintora, llegó a Santo Domingo en el barco *De la Salle*, el 19 de diciembre de 1939, junto a sus tres hijos y esposa.

Por otra parte, a través del Portal de Archivos Españoles, en el Portal de Movimientos Migratorios Iberoamericanos se puede consultar la ficha de José Raull Bellido, que se encuentra en el Archivo General de la Nación de México. Entre los datos que podemos consultar se encuentra el de su llegada a México, a través del Puerto de Veracruz, el 17 de noviembre de 1941, en el buque Monterrey.

Y es que uno de los datos que siempre aparecía equivocado en las biografías de Regina Raull, era el de su llegada a México.

También en la entrevista, Regina Raull recordaba los primeros años mexicanos: la búsqueda de trabajo, la solidaridad entre los exiliados, la colaboración de todos en lo que podían, aunque como destacaba: «*ya lo que nos sirvió después fue la carrera, fue ya cuando arrancamos*». Y es que la Universidad será su entrada de lleno en la realidad mexicana. Así Regina Raull inicia sus estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Y como reconoce la pintora, fue allí donde «*influyó el medio ya de México y los artistas mexicanos*».

La escena pictórica mexicana a la llegada de los exiliados estaba dominada por el realismo social del muralismo que resurge tras la Revolución Mexicana de 1910 y que llegó a constituirse en la Escuela Mexicana de Pintura, representada por los tres grandes nombres del muralismo: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Y es que México, al igual que España, durante esta época, vive la recuperación de la cultura popular, como bien destaca Teresa Férriz Roure, en su estudio sobre la revista *España Peregrina* [9]:

«Aunque el acercamiento al 'pueblo' se había iniciado desde principios del siglo […] fue durante los años treinta cuando los intelectuales se apropiaron de lo popular, interesándose por las manifestaciones artísticas de este corte y, sobre todo, proponiendo una práctica revolucionaria con el fin de cambiar las condiciones de la vida de los menos favorecidos».

Frente a esta manera de entender la pintura surge la propuesta de Rufino Tamayo, cuya obra está concebida desde un espíritu de libertad que el propio artista definió como «realismo poético». En esta tendencia habría que situar la obra de Regina Raull. Aunque Rufino Tamayo recibirá duras críticas de la pintora más que por sus propuestas estéticas, por su afán lucrativo, como se recoge en un artículo de prensa que transcribe las opiniones de la creadora vasca en una conferencia dictada en Tribuna de México, en 1966: «*De Tamayo dijo que una vez fue pintor, pero lo que realiza ahora en la actualidad lo hace sin ideales, con un afán completo de lucro. Su obra «es una vil copia de la escuela francesa de principios de siglo a la que ha agregado un poquito de color rosa» expresó*». Si bien es mucho más dura con José Luis Cuevas: *Al hablar de José Luis Cuevas señaló que es un hombre, «que sin ironía es lo que su obra: Dibujo pobre, no pintura, aunque él permite que le llamen pintor»* [10].

En esta etapa formativa, no falta la influencia de la escuela española de la mano de pintor montoreño, Antonio Rodríguez Luna, y su defensa del dominio total del arte de pintar. Sobre este tema, en uno de sus escritos, el artista andaluz manifestó que:

«El dominio del oficio es lo que lleva al estilo. En la medida en que ese oficio se domine podrá el pintor expresarse en pintura; si el oficio es torpe —como sucede tan frecuentemente—, solo se logra hacer una pintura balbuceante. La prisa es uno de los enemigos del pintor. Pintar sin pasión no es posible; hay que emocionarse con el trabajo, pintar en continua tensión. La importancia de un cuadro radica en la intensidad de la emoción que expresa» [11].

Regina Raull no solo defiende ese dominio de la técnica pictórica del que habla Rodríguez Luna, sino que la obra tendría que expresar, además, el

[8] *Boletín del Archivo General de la Nación*. Año LXXV, Volumen XXXVIII, Nº 135 (Enero-abril 2013). www.bagn.academiahistoria.org.do/boletines/boletin135/BAGN_2013_No135-03.pdf. (Consulta: 27 de agosto de 2014).

[9] Consultar en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

[10] Artículo de prensa que se encuentra en el archivo privado de la pintora, que lleva como título «Tamayo y Cuevas fueron vapuleados por R. Raull», fechado en 1966, pero no aparece el periódico donde se publicó.

[11] Recogido en ZUERAS, Francisco. «Antonio Rodríguez Luna», Introducción al Catálogo, *Antonio Rodríguez Luna*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1986.

medio donde se desarrolla: «*Por lo que en un artista, en todo el sentido de la palabra, si hay una verdadera sinceridad en su obra para que la misma tenga un valor emocional, tiene que reflejar forzosamente el medio que lo rodea*»[12].

Aunque he encontrado algún cuadro suyo abstracto, la mayoría de su obra habría que incluirla dentro de la tendencia figurativa; no obstante no se trataría de un realismo convencional, ya que la labor del artista es «*ver el mundo, cómo uno lo transforma, porque no es tan real como es; el artista tiene ese privilegio: transformar las cosas. Yo amo lo positivo, no me gustan los temas negativos, me gustan los temas poéticos, me gusta el ambiente, no me gustan los interiores, me gusta pintar exteriores*».

Palabras que están muy cerca de las defendidas por su profesor, Antonio Rodríguez Luna, en uno de los pocos textos escritos que publicó, donde expresaba: «*Me manifesté, pues, en el caso de la Bienal, a favor de un arte humanista, en que el creador se apoye en la vida y sepa contemplarla con los ojos y el alma purificados. Sin olvidar, claro está, que, en arte, un niño, un árbol, un objeto cualquiera, será más auténtico en la medida en que sepamos ver en él lo que hay de trascendente, de esencialidad poética*»[13].

Aunque la mayoría de la obra de Regina Raull es una obra de caballete, no escapa a la influencia del muralismo mexicano y realizará unos cuantos. Si bien, el muralismo ha estado representado por grandes figuras masculinas[14], no han faltado a lo largo de todo el siglo XX mujeres muralistas; según Martha Hammer[15], «del centenar de artistas que formaron parte del movimiento muralista mexicano, solo una treintena eran mujeres». La mayoría de los murales diseñados y creados por pintoras se encuentran en el Museo Nacional de Antropología. Cuando éste se estableció en su actual emplazamiento, en los bosques de Chapultepec, en 1964, se encargaron una serie de murales a ocho pintoras destacadas: Leonora Carrington, Rina Lazo, Nadine Prado, María Antonia Castilla, Fanny Rabel, Valetta Swann, Ana Teresa Ordiales Fierro y a nuestra pintora, Regina Raull.

La creación de su inmenso mural[16], «La educación del niño en la época mexica», le llevó a Raull, aproximadamente, unos veinte meses de trabajo. La pintora hispanomexicana recrea con trazos finos un día en la vida de los aztecas: los padres enseñan a sus hijos a pescar, luchar o tallar la roca y las mujeres enseñan a las niñas a cocinar y a tejer en telar de cintura. La escena idílica nos transporta a un día cualquiera en la ribera de un lago.

Otros murales los realizó en el Hospital Psiquiátrico Infantil, en Tlalpan (1967) y en el Hospital de Salubridad y Asistencia.

Tanto los murales como los cuadros de Regina Raull nos transportan a una inocencia natural, pero donde la figura humana, casi siempre niños o mujeres, es el centro del cuadro y donde los colores adquieren una importancia crucial, que nos devuelven a nuestra realidad mágica.

Su actividad creativa se ha extendido a otros campos; así, en 1971, fue la primera mujer en diseñar la iluminación navideña de la capital mexicana. Y aunque no se le ha recocido, fue la primera que habló de realizar unas olimpiadas culturales paralelas a las deportivas que se desarrollaron en México en 1968, como bien lo reflejaba el periódico *La Extra*:

> «La extraordinaria pintora Regina Raull, quien en numerosas ocasiones ha sido culta colaboradora de LA EXTRA, es autora de la idea de realizar, al unísono con la celebración de los Decimonovenos Juegos Olímpicos en la ciudad de México, una "olimpiada cultural" que devuelva al evento el esplendor que tuvieron en la antigüedad griega.
>
> Regina, en un artículo bajo su firma el domingo 27 de junio de 1965, señaló la necesidad de organizar, junto con la Olimpiada, "una justa de valores artísticos", idea que ha adoptado el Comité Olímpico Mexicano para realizarla en 1968, pero sin darle el debido crédito a la artista de fama universal»[17].

[12] RAULL, Regina. «Ideas equívocas de las tendencias pictóricas». *El Sol de México*, 10 de abril de 1966. Lo consulté en el archivo de la pintora.

[13] CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*. Madrid: CSIC, 2005, pág. 290.

[14] Orozco definió a los muralistas en términos bastante machistas, como «hombres de acción, fuertes, saludables y educados; dispuestos a trabajar, como buenos jornaleros, de ocho a diez horas diarias», como nos recuerda Martha Hammer, en HAMMER, Martha. *Mujeres muralistas del Museo Nacional de Antropología*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011, págs. 5-6. La propia pintora recuerda, que aún acabada la carrera en Bellas Artes, no faltaba «la persona que dijera: No, a su hija, no. Sáquele de la pintura, póngala a trabajar en algo que sirva».

[15] HAMMER, Martha. *Mujeres muralistas…* Op. cit., pág. 5.

[16] Óleo sobre planta forrada de tela, 2,53 x 18,20 m., situado en la sala Servicios Educativo.

[17] Como los anteriores artículos de Regina Raull, este también lo consulté en su archivo personal. Está fechado el 27 de junio de 1965, pero si se lee el texto, se comprueba que tiene que ser posterior.

1.—Regina Raull. Niñas con Alcatraces. Óleo. 75 x 60 cm.

Debido a los graves disturbios del 68 mexicano, un grupo de pintores exiliados rechazó participar en esta pionera «Olimpiada cultural», en concreto en la «Exposición Solar», que fue inaugurada el 4 de octubre por el IMBA, como protesta por la política represiva ordenada por el presidente de la República.

Durante las décadas de los 60 y 70, diseñó una serie de carteles para la compañía Mexicana de Aviación en los que aparecían unas figuras que semejaban muñecas vestidas con trajes típicos y que, en la actualidad, son objeto de coleccionistas.

A lo largo de su carrera, ha compaginado su labor creativa con la colaboración en diferentes periódicos, en especial en *La Extra*, cuya temática siempre remite al mundo del arte.

Ángela Muñiz-Huberman publicó un artículo en el *Excélsior,* el 26 de octubre de 1969, con motivo de la exposición «La poesía en el grabado» de María Teresa Toral, sobre la que decía: «*El mundo pictórico de María Teresa Toral, integra en sí, de la poesía la imagen, de la música el tono, y elige al niño como sujeto pleno de la imaginación, abierto a todo ideal y maduro de sueños y fantasías*»[18]. Palabras que bien podrían definir el universo pictórico de Regina Raull donde los niños son el gran elemento de transformación del mundo.

El filósofo y profesor Federico Álvarez, en su artículo «América y España», publicado en el periódico *Excélsior,* el 19 de junio de 2002, y recogido en el

[18] Citado por Antonina Rodrigo. RODRIGO, Antonina: *Una mujer silenciada. Mª Teresa Toral, ciencia, compromiso y exilio*. Barcelona: Ariel, 2012, pág. 168.

libro, *Vaciar una montaña*[19], recordaba la figura del profesor y crítico literario Federico de Onís, sobre el que escribía: «*Decía Onís, en 1942, cuando, al cabo de tres años de terminada la guerra española, se asentaba en diversos países de América un nutrido exilio republicano: «La permanencia de España en América tendremos que buscarla no en lo que España hizo y dejó en América, sino en lo que los americanos crearon por sí mismos diferenciándose de los españoles»*[20].

Aunque también observa que la generación de su padre, es decir, los que llegaron con una edad más avanzada, era una generación que «*no podía asumir fácilmente la recomendación de Onís*»[21]. En cambio, Federico Álvarez, que salió hacia el exilio de niño, reconoce que: «*Cuando leí estas palabras me di, feliz, una palmada en la frente. Esto era justamente lo que, de manera nebulosa, iba yo constituyendo en mi fuero interno como método de comprensión de lo americano*»[22].

Esta segunda generación a la que pertenecen tanto Federico Álvarez como Regina Raull ha aprendido la lección de Federico de Onís, creando nuevos vínculos entre lo americano y lo español.

Apéndice

Regina Raull ha colaborado en diferentes periódicos mexicanos. En este artículo, publicado en *El Sol de México*, el 10 de abril de 1966 —que he podido consultar en el archivo particular de la pintora—, hace una defensa del arte figurativo, que, en el fondo, es una defensa de sus propios ideales pictóricos, por lo que creo es importante transcribirlo.

Ideas equívocas de las tendencias pictóricas

Los pintores de tendencias abstractas o no figurativas, afirman que los artistas de la escuela realista mexicana están fuera de época, quizá, porque desconocen el panorama actual de la pintura en el mundo, cosa que me parece muy absurda, primero porque lo que pinta ese grupo que se autollama de vanguardia (abstraccionismo, monstruismo y otros ismos) que no es nada nuevo aparte de ser estilos de principios de siglo, con estos elementos tardíos (salvo uno o dos excepciones) no han logrado una personalidad con algo nuevo ni original, sino que fascinados por todo lo que venga de fuera, tienen una idea equívoca de que las tendencias pictóricas que existen en México son peores que las extranjeras que practican por un hábito que en este momento no vamos a analizar, pero que ha perjudicado mucho al país. Estas personas han pensado que ser pintores de vanguardia implica solamente el copiar algunos de los estilos de la escuela francesa, italiana, española, etc., y que esto es suficiente para elevar sus obras a la categoría de pintura internacional tratando de evitar en sus cuadros elementos que sugieran una idea lejana de nacionalidad. Pero cuán lejos están de la realidad, un pintor de *vanguardia* es aquel que aporta nuevo, no solo a pintura de su país sino mundial y en su formación influye de manera determinante el medio que lo rodea que en este caso es México. Por lo que en un artista, en todo el sentido de la palabra, si hay una verdadera sinceridad en su obra para que la misma tenga un valor emocional, tiene que reflejar forzosamente el medio que lo rodea.

Pero en la obra de estos señores vanguardistas se refleja una finalidad de algo que no sienten porque es una copia del estilo de otros pintores que sí crearon, aun cuando en muy pocos casos una pintura original, pero que ellos no han podido alcanzar, ya no digamos superar.

Si dentro de la escuela realista analizamos a un Diego Rivera o a un J. C. Orozco vemos en ellos elementos de otras escuelas artísticas del mundo, pero supieron darle un carácter personal a la par que reflejaron una nacionalidad en su estilo lo que por consecuencia hizo que aportasen algo nuevo a los movimientos pictóricos internacionales.

Sabido es que Diego, así como otros pintores realistas mexicanos pasaron algún tiempo en Europa, conociendo y estudiando los diversos movimientos artísticos; pero que después de ensayar algunos estilos *en boga* motivados por la inquietud y la búsqueda latente siempre en cualquier artista, regresaron a México para plasmar a través de sus sentidos con el propio convencimiento de sus ideas y con tal fuerza, que crearon, con expresiones diver-

[19] Álvarez, Federico. *Vaciar una montaña.* México D.F.: Obranegra, 2009, págs. 84-86.
[20] Ibídem, págs. 84-85.
[21] Ibíd., pág. 85.
[22] Ibíd.

sas, pero definidas, la escuela realista de pintura que se ha proyectado en todos los ámbitos.

Como conclusión podríamos señalar, que el impulso que ha tomado esta pintura abstracta (hueca y fría) debido a la facilidad de su ejecución es lo que nos ha llevado a la falsa «Confrontación 66» y las personas que forman el jurado, tras una serie de sucias maniobras, están dando preferencia a esta desastrosa pintura *para negar* la realista o figurativa y al muralismo como principal representante de la misma.

Volver al sumario

Vázquez de Sola: una voz disonante

Angélica Carmenate Portilla
Universidad de Granada. España

1. Breve semblanza biográfica de Vázquez de Sola

Nacido en San Roque, Cádiz, poco antes de la guerra civil, en el seno de una familia conservadora, fue educado según los valores de la época. En esta etapa, por razones de vecindad y seguramente por unas inclinaciones artísticas que comenzaban a despertar, se acerca al quehacer del legendario imaginero gaditano Ortega Bru, cuya mano le guía en sus primeras esculturas modeladas en barro, aunque terminaría decantándose por el dibujo.

Trasladada su familia a Granada, forma parte del grupo jóvenes artistas instruidos por el maestro Gabriel Morcillo y comienza su carrera periodística, en el diario Patria, a finales de la década del 40. Después de atravesar algunas dificultades con las autoridades del momento, sufriendo por ello diversos actos de censura, despidos, etc., abandona el diario Madrid, del cual era colaborador fijo, así como la Televisión española donde presentaba el programa «La Noche del Sábado», marchando a París a pie, en medio de un montaje rocambolesco, logrando despistar a sus perseguidores. Corría el año 1959.

En la capital francesa duerme bajo los puentes del Sena, pasando así una temporada difícil hasta la publicación del dibujo «La Gran Corrida Franquista» en 1960, en Le Canard Enchainé, el semanario satírico más importante de Francia. La recepción fue del todo inesperada y en consecuencia, se realiza una tirada especial de un millón de ejemplares.

A partir de ese momento, su vida profesional se estabiliza, se convierte en un «periodista francés» manteniéndose en la profesión durante más de 30 años. Además de trabajar en Le Canard Enchainé, lo hace en Le Monde, Le Monde Diplomatique, L´Humanité, etc., publica libros, colabora en programas de radio y televisión, realiza decorados para obras teatrales, así como numerosas exposiciones personales y colectivas, sobre todo de cuadros al óleo, en los que poco a poco va perfilando su personal estilo en la caricatura, logrando gran reconocimiento y prestigio internacional.

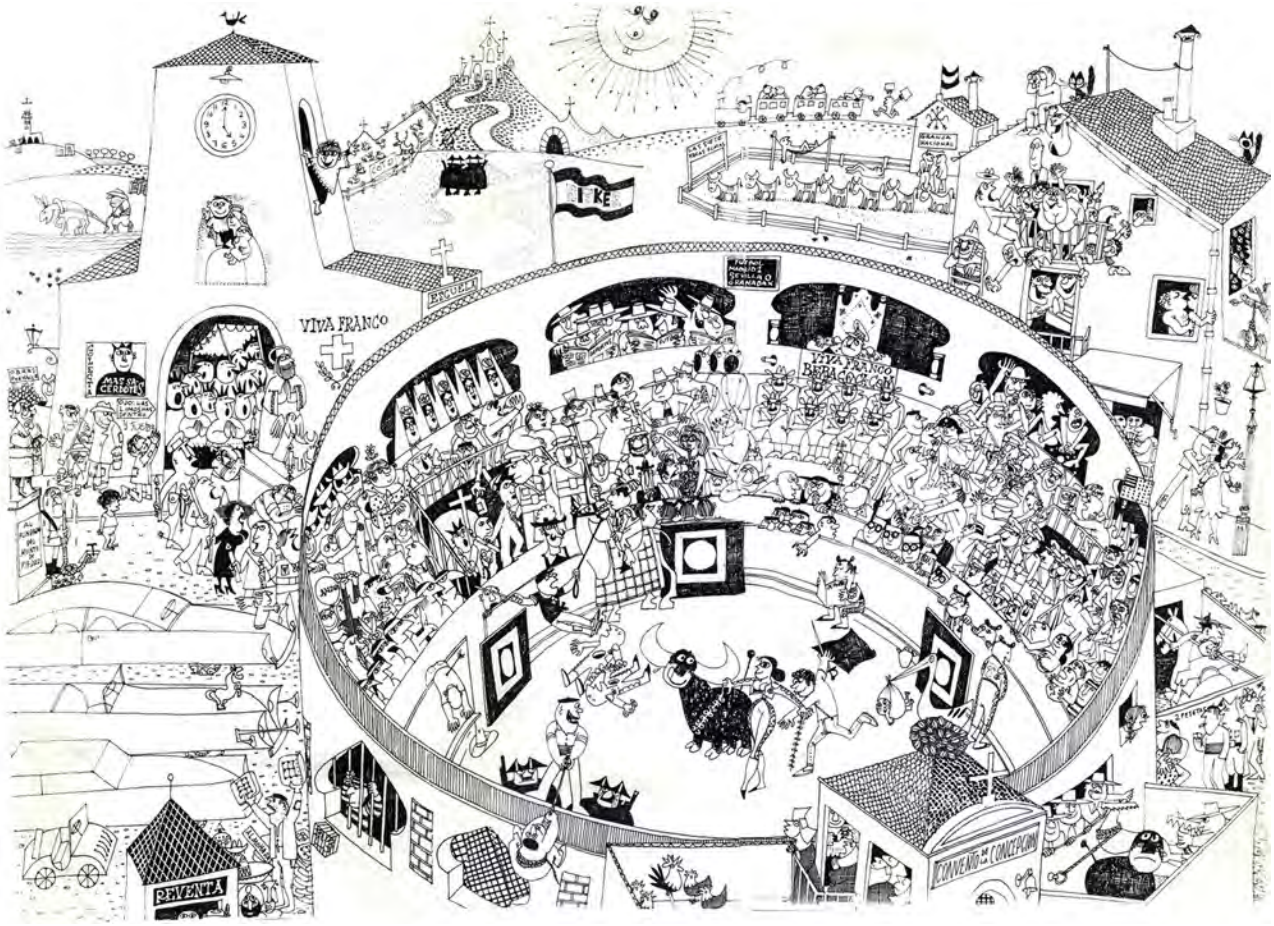
Entre los premios y distinciones recibidos destacan la codiciada Palma d'Oro, en 1972, Bordighera, Italia, y el Nasreddin Hoca, en Turquía, en el año 1974.

En 1985, se retira del trabajo periodístico, instalándose en España. A partir de ese momento, se dedica básicamente a escribir y a pintar, realizando exposiciones monográficas. Entre sus últimas muestras se hallan «Lorca y sus Amigos», «Mujeres de mis Sueños», «La Generación del 27», «Miguel Hernández, con quien tanto quisimos», «Paco de Lucía y los suyos», «Con A de Autoras», «El Cante tiene un misterio».

En febrero de 2014 ha sido condecorado con la Medalla de Andalucía.

2. Una voz disonante

Para abordar el tema propuesto, se han seleccionado dos títulos representativos de la obra de este autor. El primero, originado el marco preparatorio de la conmemoración del Quinto Centenario del



1.—Vázquez de Sola. La Gran Corrida Franquista. Dibujo. 1993. Colección particular.

Descubrimiento de América, cuando Vázquez de Sola propone a Ediciones V.O.S.A. la publicación de un libro que mostrara la otra cara de la moneda, es decir, lo que había significado la colonización para los pueblos de América, así como las consecuencias devenidas de aquel «encontronazo» de culturas. El título expresaría inequívocamente su intención: condenar cualquier colonialismo y solidarizarse con cualquier pueblo colonizado. En consecuencia, para el título se decanta por una variante popular en la emisión de un juicio negativo, una expresión corriente entre hispano hablantes: «1492-1992. Me Cago en el Quinto Centenario».

La primera edición vería la luz en 1988 y a pesar de las maniobras orquestadas para censurarlo, alegando la procacidad del título, su repercusión supuso una segunda tirada en 1989. Fue prologado en la primera edición por Miguel Bilbatúa, entonces director y guionista de TVE y para la segunda se ofreció el pintor y humorista venezolano Pedro León Zapata, aunque este segundo prólogo terminó corriendo de la cuenta de Carlos Contramaestre, por entonces agregado cultural de la embajada de ese país en España. Manuel Vázquez Montalbán, el conocido periodista y escritor, le dedicó un artículo en 1988 y realizó presentaciones del libro en distintas ciudades españolas.

La segunda obra a comentar es «La Madre Negra», editada por La Karraka en 2008, de corte casi intimista, en la que Vázquez de Sola realiza un paralelismo entre una mujer anciana, aquejada de muchos males y Cuba, una isla que despierta sentimientos de toda índole, sin dejar a nadie indiferente. Entre las dos historias, Vázquez de Sola, siempre mordaz, se muestra, no obstante, embargado por una ternura que tiene mucho de idealista.

Son estas dos visiones del autor sobre el continente americano, en dos momentos distintos, con intencionalidades diferentes, acudiendo en ambas al motor de la mayor parte de su producción gráfica y escrita: la sátira.

1492-1992. *Me cago en el Quinto Centenario*

La breve introducción con la que el autor indica la senda por la que transitará el libro, no deja lugar a dudas acerca de su opinión en torno a los fastos que ya, en 1988, se preparaban a ambos lados del Atlántico con vistas a la conmemoración de 1992. Apegado al estilo que durante tres décadas había desarrollado en su trabajo en Le Canard Enchainé, desde el primer párrafo, descarga con fuerza en contra del sentido que se estaba dando al acontecimiento. Según él, se trataba del enmascaramiento de una injusticia cometida durante siglos contra el llamado Nuevo Mundo, de donde había surgido una superpotencia, los Estados Unidos de América, regidores del tratado de naturaleza militar más importante de todos los tiempos, la OTAN. Con este planteamiento genérico estructura todo el libro.

El recurso de la elipsis temporal y espacial que realiza Vázquez de Sola en la sucinta narración, es una de las características siempre presentes en su obra, independientemente de que se trate de un artículo periodístico, un dibujo satírico, o un cuadro al óleo.

En sus inicios en la prensa española, eso ya le supuso algunos contratiempos, a pesar de que es imaginable —y comprobable— que dada la censura existente en la España pre-democrática, su trabajo era mucho menos incisivo y directo. En la prensa francesa, más abierta y respetuosa de la libertad de expresión, los desencuentros no fueron tanto por discrepancias de opinión, sino debidos a la falta de comprensión de su discurso por parte de algunos redactores y editores; por ejemplo, en uno de sus dibujos que, a modo de editorial, realizara para el semanario Le Canard Enchainé, puso en boca de uno de sus personajes la frase «*Franco mató a Hitler con la quijada de un burro llamado Eisenhower*», uniendo milenios de historia a través de la referencia del oportunismo del dictador español, que abrazaba el poder del dólar para librarse de su relación con Hitler; utilizando como puente el episodio sobre los hermanos Caín y Abel, narrado en el pasaje bíblico.

El redactor jefe de la época le acusó de no conocer la historia, explicándole las circunstancias de la muerte de Hitler, la imposibilidad material de que fuese asesinado por Francisco Franco, añadiendo que, por muy «burro» que fuese Eisenhower en opinión de sus detractores, el poder de su mandíbula no era suficientemente mortífero.

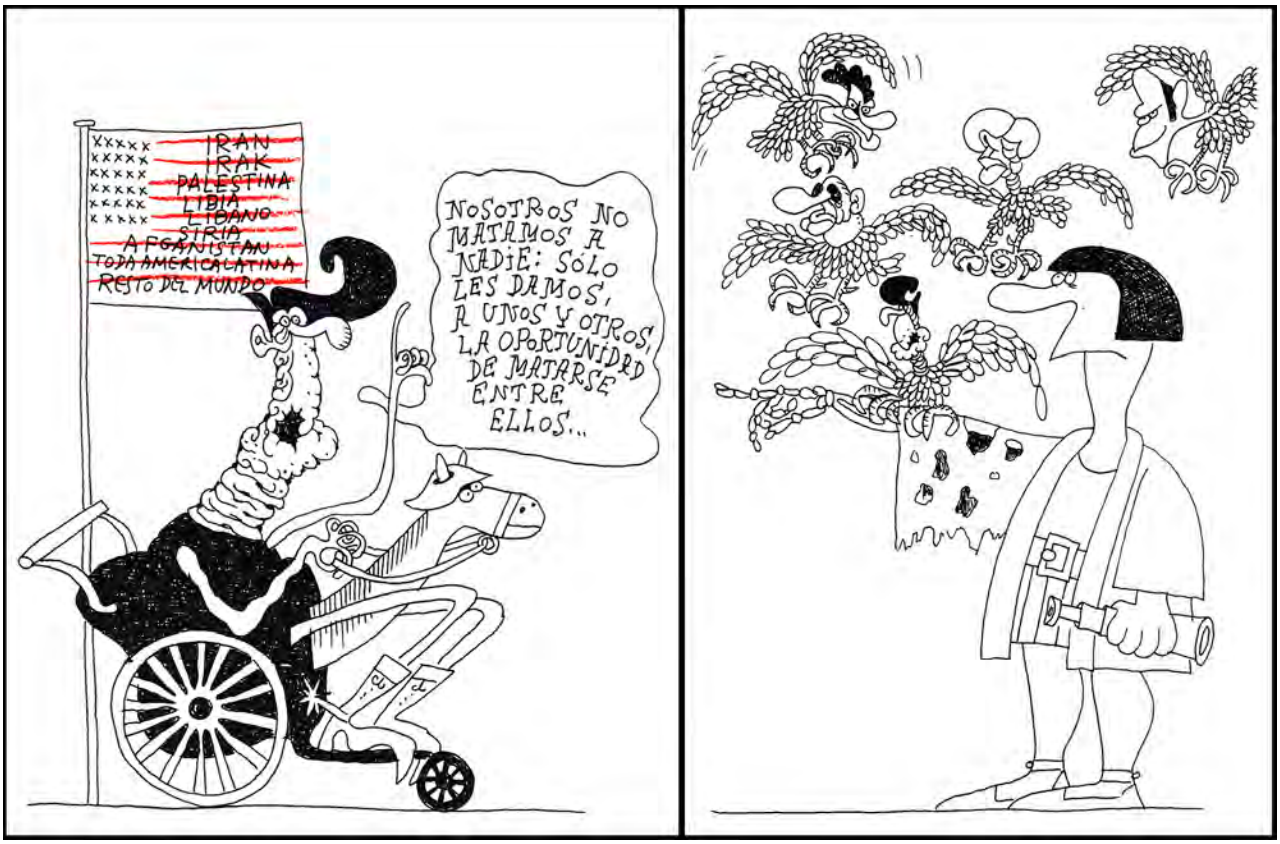
Incidentes como este abundan en el quehacer profesional de Vázquez de Sola, por su vocación de provocar, aunque suponga asumir el riesgo de no ser comprendido, siempre en pos de hacer partícipes a sus lectores de su profundo análisis histórico, social y político, empleando la menor cantidad posible de palabras o trazos.

Aquella fue una de las pocas ocasiones en las que sufrió en carne propia la censura durante su etapa en Francia. No obstante, el ideograma de Franco, Hitler, Eisenhower y la quijada del burro, sería rescatado posteriormente por el autor e incluido en su libro «Vida y muertes del General Franquísimo», editado en 1974 por Ediciones Ebro, en París.

En el corto recorrido de la mencionada introducción, Vázquez de Sola explica mediante elipsis y neologismos, las razones que le animaban a mirar, con ojos distintos a los de la mayoría, la conmemoración del Quinto Centenario, estableciendo relación entre aquellos hechos históricos y la situación de la España de finales del siglo XX, caracterizada por escándalos como el de Rumasa o la pereza de un parlamento que no se apresuraba a poner solución a la cifra, muy escandalosa en aquellas fechas, de tres millones de parados. En resumen, entendía que no había nada de qué congratularse: ni de la conquista y colonización de América, ni de sus resultados históricos para los trabajadores de ambos lados. La única excepción la constituye el enriquecimiento cultural que había propiciado a favor de los pueblos integrantes de la comunidad iberoamericana.

Atendiendo a lo anterior, el libro se divide en nueve capítulos, muy breves todos excepto el último, el cual consiste en una galería de caricaturas en formato dibujo. Son retratos de figuras de las letras hispanas nacidas en América y reconocidas en el mundo entero, en primer lugar en España, país visitado por todos ellos en estancias más o menos largas y más o menos voluntarias. La entradilla de ese capítulo, el número IX, se completa con el dibujo de la página 51, un personaje —caracterizado, a través de su boina, como español— quien sosteniendo entre sus manos un libro, piensa en la excelencia de las plumas de unos «indios», entre los cuales se hallan Garcilaso de la Vega, José Martí, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Mario Benedetti o Gabriel García Márquez, por nombrar solo algunos.

Los capítulos precedentes, del I al VIII, son verdaderamente denunciadores de hechos, actos y



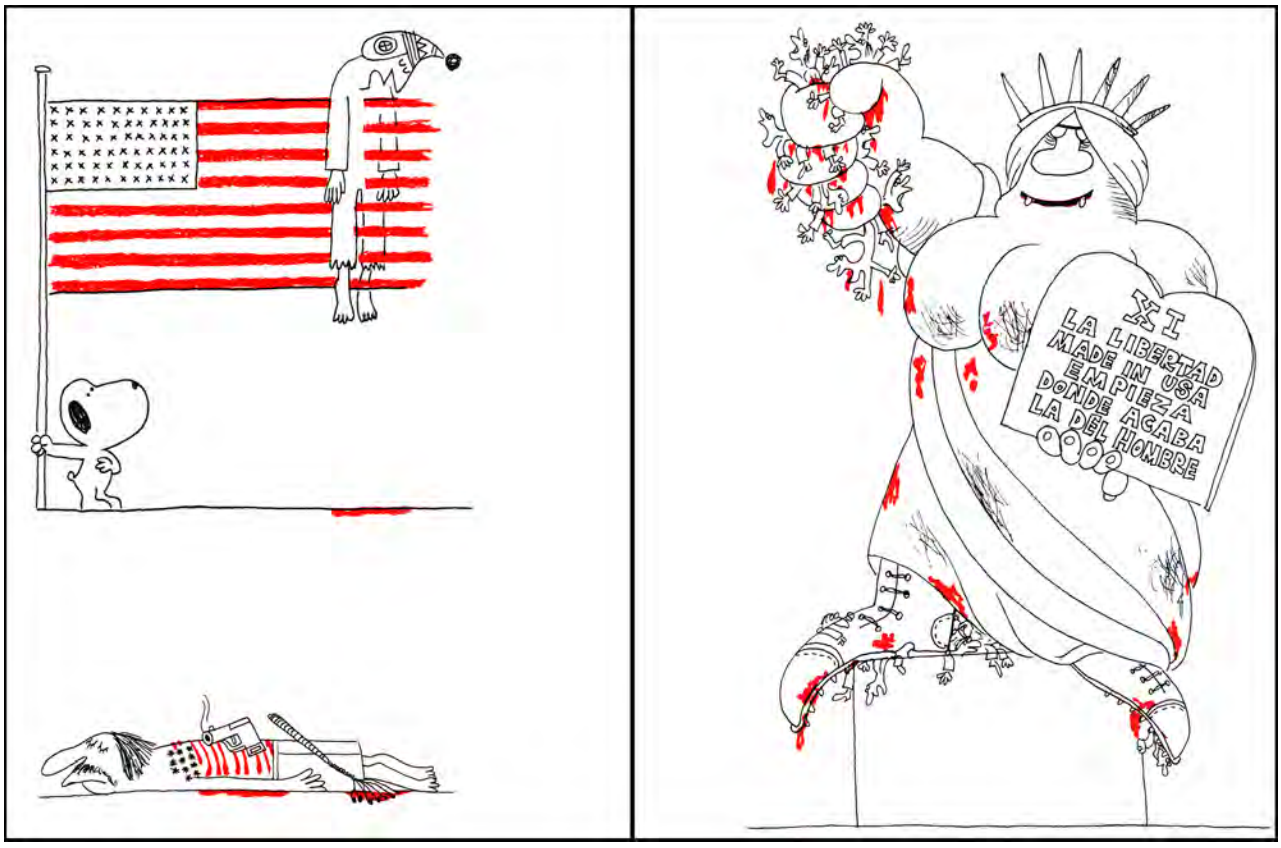
2.—Vázquez de Sola. Dibujos. 1988. Colección particular.

costumbres que para Vázquez de Sola son del todo deleznables. Cada uno consta de un pequeño texto, apenas uno o dos párrafos, acompañados de dibujos a toda página, en los que se pone de manifiesto otra de sus facetas periodísticas, la realización de *Editorials Cartoons* —según la terminología anglosajona— donde condensa todo un artículo de opinión. Sirvan como ejemplo los dibujos tomados de las páginas 42 y 29 respectivamente, donde utiliza el acostumbrado «bocadillo» o «globo de los personajes» para, con figuras literarias como la hipérbole, el oxímoron o la metáfora, siempre en tono de sátira, ironía o sarcasmo, destilar toda la amargura que siente ante tanto dolor hispanoamericano y mundial.

En todos estos dibujos es constante la presencia de personificaciones de presidentes norteamericanos enlazando la historia con la actualidad: la colonización creó nuevos países, entre ellos Estados Unidos de América, adalid de la OTAN, a la que España se había incorporado apenas dos años antes, en 1986, después de un referéndum cuyo ajustado resultado a favor de la adhesión, aún estaba latente en el imaginario de Vázquez de Sola. Así, a lo largo de todo el libro, OTAN, colonización y Quinto Centenario, son atacados por el artista sin ningún tipo de conmiseración.

Llama la atención la actualidad del dibujo de la página 42, (a la izquierda) donde un Ronald Reagan, a la sazón presidente norteamericano, montado en un artilugio que oscila entre carro de guerra, caballo de juguete y cochecito, va pasando ante una bandera en la que se leen los nombres de países que mucho después serían incluidos por otro presidente, Bush, en el denominado «eje del mal», siendo objetos de intervenciones militares aún hoy no resueltas. La mirada incisiva —para algunos, casi premonitoria— del autor, fue capaz de ver, con más de veinte años de anticipación, dónde estarían a día de hoy los principales conflictos.

Hay otra constante en este libro: la sátira política con la que dibuja a los presidentes norteamericanos como aves de rapiña, (a la derecha de la ilustración anterior) en clara alusión a sus intereses imperialistas; son reconocibles por sus rostros y, para despejar du-



3.—Vázquez de Sola. Dibujos. 1988. Colección particular.

das, también por los nombres pseudocientíficos que les asigna: *Nixonitus Watergatius*, *Carteribus Vietnamitan* o *Reaganinus Sanguinarius*, entre otros. De este modo, les relaciona con los hechos de repercusión internacional por los que serán mayormente recordados.

Otra institución cuestionada en esta obra por Vázquez de Sola, es la Libertad. A lo largo de todo el libro hay referencias recurrentes, como la del perrillo, personaje de comics y dibujos animados que sostiene una bandera, cuyas barras color sangre atraviesan el cuerpo inanimado de un indígena americano, símbolo que cómo en su nombre —el de la Libertad— se cometieron y comenten enormes desmanes; o el personaje que yace en el suelo, con marcas de latigazos que dibujan la misma enseña y que ha sido abatido por disparos.

La representación de la conocida Estatua de la Libertad —una réplica del original francés diseñado a finales del siglo XIX por el escultor Bartholdi— habla por sí sola.

Por último, con respecto a este libro, una anécdota curiosa. A finales de los 90, durante una conferencia que dictó en Cádiz el historiador de la ciudad de La Habana, el señor D. Eusebio Leal, le oí contar cómo en el marco de la conmemoración, ya en 1992, en uno de los actos a los que asistiera en la sede de Naciones Unidas, un representante de las tribus originarias del continente, ataviado con su traje y atributos tradicionales —plumas incluidas— se dirigió al solemne auditorio: «*Excelentísimos, Respetables, Señoras, Señores… ¡Me Cago en el Quinto Centenario!*» Y se bajó del estrado.

La exhaustiva presentación, seguida del lacónico discurso, difícilmente se deba a una coincidencia fortuita, ya que esto ocurrió en 1992 y el libro había sido publicado cuatro años antes. Vázquez de Sola había logrado el objetivo que se había propuesto: provocar.

La Madre Negra

Entre la publicación de esta obra, en 2008 y la anterior, han transcurrido dos décadas, pero el lenguaje excesivo, las filias y las fobias presentes en la

obra que antes referíamos, siguen estando presentes. Sin embargo en este libro, que en palabras de su autor, se pretende de humor tierno y en verdad lo es, se pueden comparar y comprender mejor sus esfuerzos para expresarse amando al amor y odiando al odio.

Se trata de la narración de un hipotético viajero a La Habana, que comienza con su llegada al aeropuerto de Barajas para tomar su avión y ya desde el principio, Vázquez de Sola comienza a desgranar su interpretación acerca de tópicos y realidades que se cuentan y existen en torno a Cuba. El hilo conductor de la narración, si bien de manera indirecta, es un personaje —que no narrador— omnisciente, presente en todo el relato, que nunca emite una palabra, pero que lo sabe y lo comprende todo y de quien se dan referencias al final de cada capítulo.

Ese personaje es Dinora, la madre negra de Vázquez de Sola en la ficción, enferma de muchos males, como lo está Cuba a fuerza de carencias de todo tipo, pero con un espíritu emulable al del pueblo cubano, que pone al mal tiempo buena cara y que se muestra más optimista de lo que a veces hacen suponer las circunstancias.

Ya desde el prólogo, que él define como «panfletario», hace una declaración de intenciones en las que abomina de convertir el libro en un instrumento político, a favor de unos u otros, expresando su voluntad de mostrar lo que ha vivido a pie de calle, de persona a persona, queriendo solo trasmitir el amor que siente por aquellas gentes —su gente— y colaborar en la difusión del conocimiento de aquella realidad, muy diferente a la del resto de países del entorno, a pesar de las enormes coincidencias históricas y culturales.

De este modo, en clave de humor, «La Madre Negra» se erige en una especie de relato de un viajero, que cuenta aquello que ha llamado su atención. Es un alarde de hasta qué punto el autor se ha adentrado y comprendido el modo de vivir en Cuba.

No queda tema por tratar, comenzando por el fenómeno de las «jineteras», la dualidad de la moneda de curso legal —los llamados peso cubano y peso convertible— los restaurantes, más o menos clandestinos por entonces, denominados popularmente «paladares», criollismo procedente de un culebrón brasileño, que designaba con ese nombre a un pequeño restaurante, centro de los desvelos de la protagonista.

Estas «paladares» —en femenino— resultaron tan atractivas para él, que se empeñó en recorrer un buen número de ellas, hasta determinar cuáles eran los platos más demandados y por tanto más recurrentes, solo para elaborar el menú que aparece en una de las páginas. Sirva este detalle para ilustrar cuán en serio se ha tomado este relato humorístico.

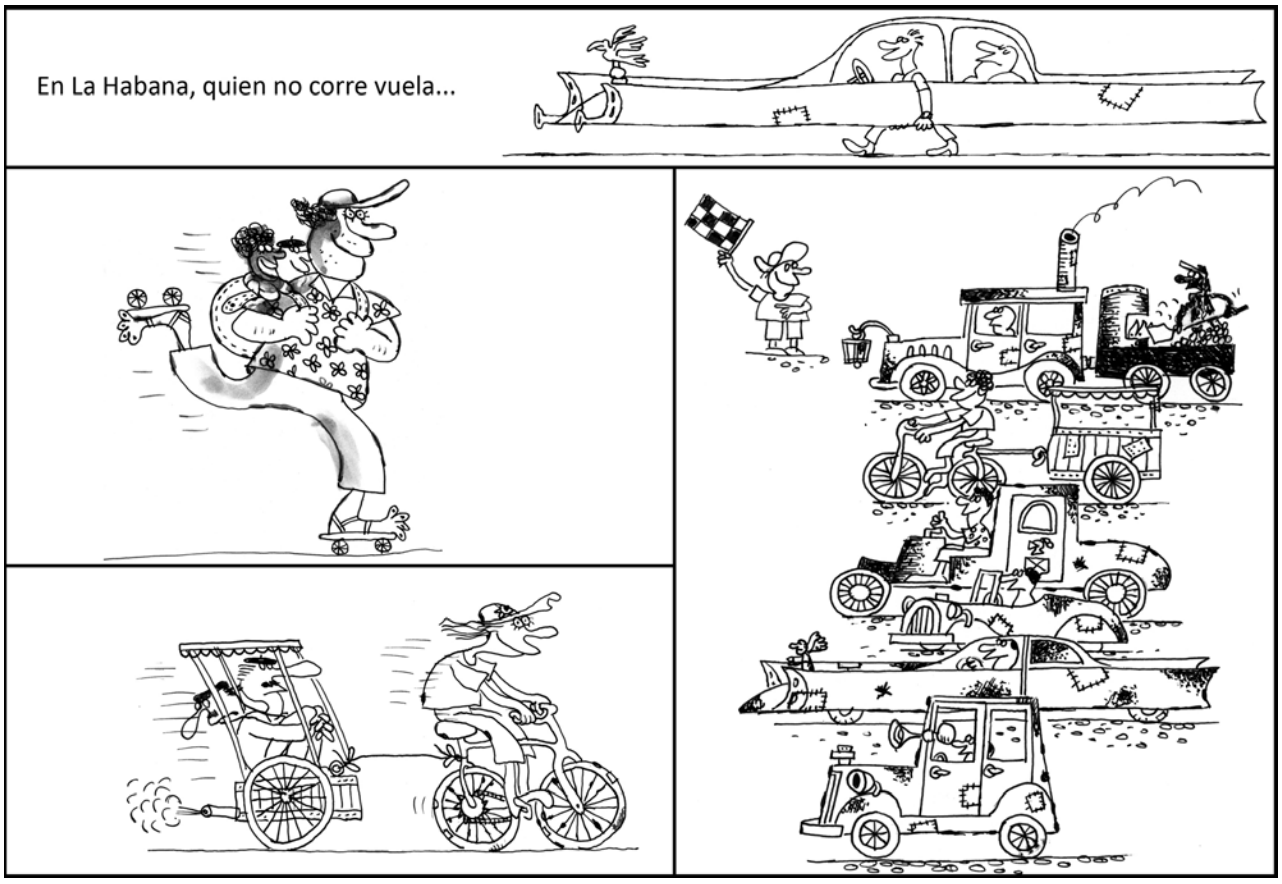
Otro de los temas más interesantes para Vázquez de Sola, es el sincretismo cultural y religioso que existe en el continente americano, exacerbado quizás en el caso de Cuba, por ser confluencia de caminos en su devenir histórico.

Así, a su manera, explica el papel casi benevolente de las deidades africanas travestidas en santas del credo cristiano y, a pesar de su radical anticlericalismo y de su oposición a todas las religiones, el hecho de que todos estos dioses tengan una representación femenina derivada del proceso de transculturación, le inclina a ser algo más indulgente en sus valoraciones, llegando a expresar, a través de la palabra y el dibujo, su idea de que el machismo legendario ha convertido a las religiones en algo peor de lo que podrían haber sido y que si Dios fuese mujer, el mundo sería un lugar más habitable.

La obra de este peculiar artista, es reconocible también por su reivindicación feminista, como lo demuestran algunos de sus libros y artículos de prensa, así como una considerable galería de retratos, cuadros en los que ha representado a más de doscientas mujeres que han hecho historia en todos los órdenes del saber humano y todas las épocas. Estos cuadros han sido reunidos en una exposición que ha sido realizada en numerosas ciudades, bajo el título «Mujeres de mis Sueños».

Otro aspecto conocido por muchos y reflejado por Vázquez de Sola en este volumen, es la obsolescencia física y tecnológica del parque automotor cubano, sin que por ello sus dueños se permitan renunciar a sus servicios, dado lo precario del sistema de transporte en la isla.

También en esto ha invertido no poco tiempo de estudio de campo, subiendo y bajando de vehículos de toda laya, para ir a ninguna parte, con el solo propósito de «disfrutar del olor de su mala combustión», sus repentinas roturas en medio de la vía con el subsecuente resultado de empujarlos durante un largo trecho, hasta hallar un taller improvisado —o buen samaritano, que allí abundan— que diagnostique el mal que aqueja al «enfermo».



4.—Vázquez de Sola. Dibujos. 2008. Colección particular.

La narración incide también en un rasgo muy castizo de la idiosincrasia cubana: el pícaro que intenta sacar provecho del desconocimiento o del desconcierto del visitante cuando, por ejemplo, le cobra más a un extranjero que a un paisano por el mismo recorrido, o cómo las tarifas de las distintas agencias de taxis —todas ellas estatales— difieren hasta lo impensable, de manera que casi nunca se sabe cuánto puede costar la carrera. A lo largo de todo el libro, el lector ríe a mandíbula batiente, sonríe o a veces se compadece, en un relato en el que no faltan inspiraciones de personas y hechos reales, vividos por el autor durante sus múltiples estancias en Cuba. Si bien el libro está escrito en clave de humor, trashuma verosimilitud en cada línea.

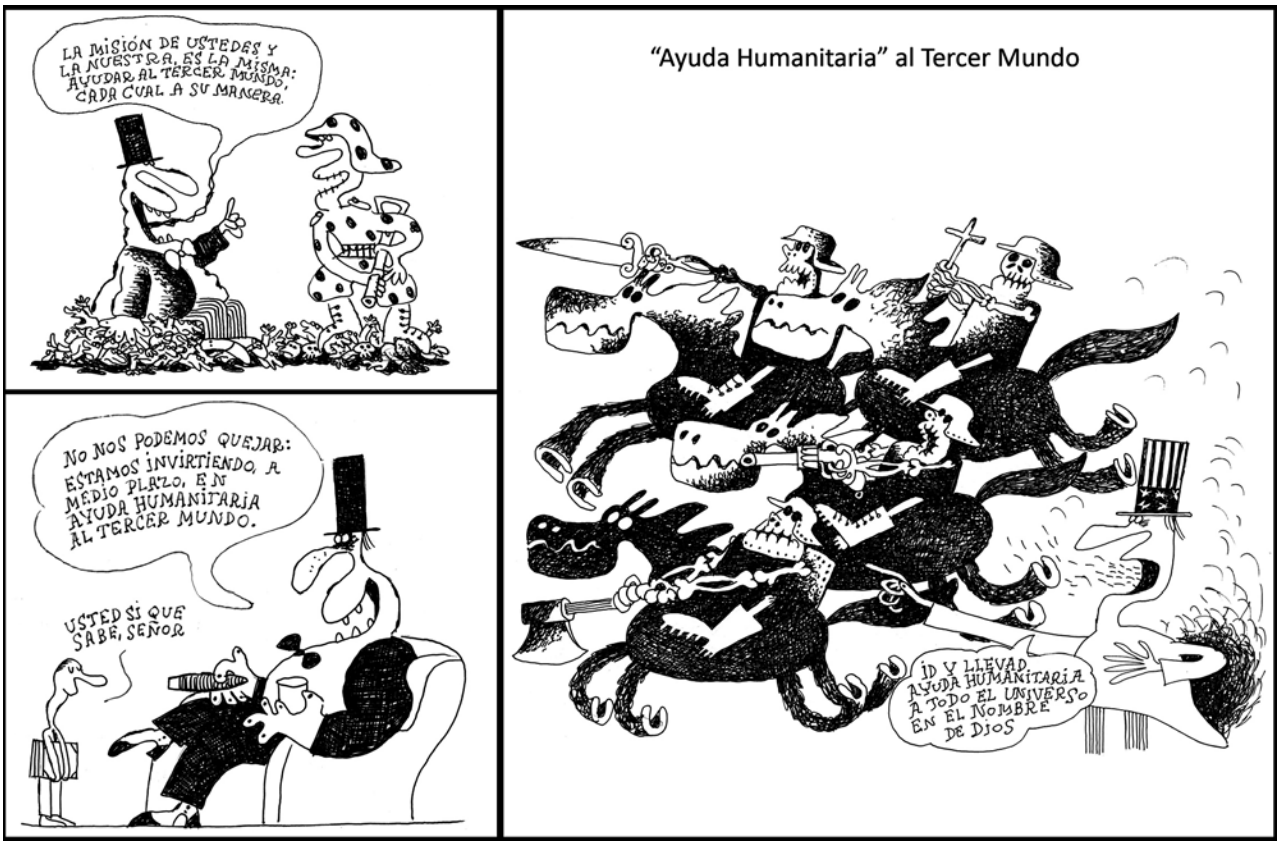
Para finalizar esta exposición en la misma línea argumental que la empleada al inicio, es un buen ejemplo el tratamiento con el que Vázquez de Sola aborda el fenómeno de la ayuda humanitaria, tan presente en Cuba como en otros países del Tercer Mundo, deviniendo en ocasiones en un negocio muy lucrativo para bancos y grandes empresas, llegando a justificar inherencias, agresiones y actos que desestabilizan gobiernos, ejemplos a los que resulta fácil acudir, pues están ocurriendo a día de hoy.

3. Consideraciones finales

En ambas obras, Vázquez de Sola se sitúa con el viento en contra.

Tanto en su trabajo para la prensa escrita, como en sus libros y en sus obras plásticas, Vázquez de Sola exhibe su capacidad para llegar al fondo, aunque resulte un proceso doloroso. El afán de verdad —la suya— con el que escribe, dibuja o pinta, dota a sus creaciones de unas características que las hacen inconfundibles.

A pesar de su prolongada estancia de tres décadas en Francia, destino de su exilio, la cultura hispanoamericana se refleja en la obra de Vázquez de Sola de manera recurrente, como demuestran no



5.—Vázquez de Sola. Dibujos. 2008. Colección particular.

solo los dos libros referidos en esta comunicación, sino una buena parte, nada residual, de su extenso trabajo profesional.

Es apreciable cómo el autor emplea dos estilos distintos —diríase que casi dos personalidades— para reflejar su complicidad, en condiciones de igualdad, con quienes pueden ser más pobres, pero para él no menos dignos y con quienes desde las alturas, dictan unas reglas que le parecen inasumibles, razón por la que les impone todo el distanciamiento que le permite su pluma.

En la primera obra analizada, dentro del coro de complacencia que refería el Quinto Centenario como una ocasión festiva, elige llamar la atención sobre los aspectos menos amables del proceso y para ello acude a un título que su día recibió los calificativos más disímiles: desde Vázquez Montalbán, quien confesaba no haber encontrado uno más apropiado para referir la conmemoración, hasta otros que lo tildaron de soez, grosero o escatológico, llevando alguna razón en sentido estricto, pero no en el amplio, ya que en sus calificativos obviaban la intención del autor de provocar removiendo conciencias.

En la segunda obra objeto de análisis, «La Madre Negra», el autor apunta hacia los rasgos que hacen de Cuba un país muy particular, sin dejar de mostrarnos lo que también a él le parece negativo, pero con un tono nada agresivo, intentando acercar al lector a otra verdad que no hallará con facilidad en medios del entorno, donde abundan opiniones y publicaciones que se afanan en ver solo los aspectos negativos de la realidad cubana.

La disonancia de la voz de Vázquez de Sola no contenta a propios ni a extraños: a unos porque no les agrada que se mencionen ciertos detalles —por demás verídicos— ni a otros, porque consideran que la crítica no zahiere suficientemente. Las consecuencias de esta postura, de esta sempiterna voz disonante, se han dejado sentir en su larga vida profesional; en cualquier medio en el que ha trabajado ha encontrado razones para disentir porque, según le he escuchado decir alguna vez: «*(…) yo vendo mi fuerza de trabajo pero no mi conciencia*».

Volver al sumario

Ronda en el tiempo. Identidades históricas y contemporáneas en la obra de Fanny Rabel

Giulia Degano
Università degli Studi di Udine. Italia

1. Introducción

En otoño de 2013 una exposición dedicada a Fanny Rabel en la Galería Andrea Pozzo de la Universidad Iberoamericana[1], así como la posible adquisición por su Departamento de Arte del importante archivo inédito de la hija de la artista, Paloma Woolrich, despertaron un nuevo interés hacia la obra de esta relevante pintora, grabadora y muralista mexicana.

Si bien Fanny Rabinovich Duval (1922-2008), mejor conocida por su nombre artístico como Fanny Rabel, fue en vida una figura destacada en el medio artístico mexicano, su obra ha sido objeto de escasas investigaciones[2], lo cual ha afectado a la valoración de su aporte artístico y humano. Este vacío crítico ha sido fomentado, al menos en parte, por los debates estilísticos e ideológicos surgidos en el medio artístico mexicano en la década de los sesenta a partir de experiencias como la exposición *Confrontación 66* [3]. De hecho, Fanny perteneció a la generación de pintores figurativos formada en los años cuarenta del siglo pasado por los grandes nombres del muralismo mexicano. Dos décadas después, la pintura figurativa de contenido social tiende a ser considerada como algo que ya pertenece más al pasado que al presente, consideración en contra de la cual Rabel ha luchado durante toda su vida defendiendo la necesidad de una pintura humanista especialmente en un país como México.

Fanny supo, además, superar el dilema entre figuración y abstracción que animó los debates de los años sesenta, actualizando de manera original su producción con un estilo más libre sea de las influencias de su periodo formativo que de su entorno contemporáneo.

Este lenguaje se manifestó sobre todo en su obra de caballete: de hecho, a partir de los años sesenta, Fanny distinguió entre la necesidad de adoptar un lenguaje más intimista para su pintura de caballete y la necesidad de mantener un lenguaje didáctico para su obra pública.

[1] Comisarenco Mirkin, Dina; Torres, Ana María y Cordero Reiman, Karen (Coord.). *Para participar en lo justo: recuperando la obra de Fanny Rabel*. México, D. F.: Universidad Iberoamericana, Servicio de publicaciones de la Universidad, 2013.

[2] Con la excepción de Comisarenco Mirkin, Dina; Torres, Ana María y Cordero Reiman, Karen (Coord.). *Para participar en lo justo*… Op. cit., hasta la fecha la única monografía dedicada a la artísta ha sido: Gual, Enrique F. *La pintura de Fanny Rabel*. México, D. F.: Anáhuac, 1968.

[3] Torres, Ana María. «El activismo público de Fanny Rabel». En: Comisarenco Mirkin, Dina; Torres, Ana María y Cordero Reiman, Karen (Coord.). *Para participar en lo justo*… Op. cit., pág. 114.

1.—Fanny Rabel. S/f. Colección Paloma Woolrich. México, D.F. (Foto: Heriberto Rodríguez).

La producción artística de Fanny Rabel se puede dividir en dos fases: la primera, entre la mitad de los años cuarenta y finales de los años cincuenta, es caracterizada por una figuración realista y por el desarrollo de algunos elementos de su repertorio temático como la infancia, la soledad y la pobreza; la segunda, entre los primeros años sesenta y finales de los años noventa, se define por la elaboración de un estilo neoexpresionista en su obra de caballete y por la ampliación de dicho repertorio con la temática de la vida en la metrópoli[4].

Con el presente texto quisiera contribuir a llamar la atención sobre esta artista fundamental, al destacar algunos elementos salientes de la obra de Rabel que se relacionan con su reflexión acerca del tema de la identidad. He desarrollado dicho tema según dos núcleos temáticos: las identidades históricas y la contemporánea identidad metropolitana de la Ciudad de México.

En mayor y menor grado, estos temas están contenidos en el mural *Ronda en el Tiempo* (1964), cuyo análisis nos permite algunas digresiones acerca de temas recurrentes en la obra de Fanny en su conjunto. Dicho análisis nos permite, además, acercarnos al humanismo y al compromiso social que constituyen aspectos fundamentales de su trayectoria.

1.2. **Notas biográficas**

Fanny Rabel nació en 1922 en una familia de actores yiddish en Lublin, Polonia.

Huyendo de las persecuciones nazi y de la guerra inminente, su familia emigró a México en 1937.

A pesar de que en 1939 tuvo una cierta iniciación en las artes figurativas con Santos Balmori Picazo en la Escuela Nocturna de Arte para Trabajadores del

[4] Para una clasificación más compleja de la etapas de la trayectoria artística de Fanny Rabel remito al texto de Dina Comisarenco: COMISARENCO MIRKIN, Dina. «Fanny Rabel: el arte al servicio de la gente». En: COMISARENCO MIRKIN, Dina; TORRES, Ana María y CORDERO REIMAN, Karen (Coord.). *Para participar en lo justo*…Op. cit., pág. 35.

Distrito Federal, su trayectoria artística empezó formalmente en 1940 en la recién inaugurada Escuela de Pintura, Escultura y Grabado «La Esmeralda».

Allí se formó con maestros como Diego Rivera, José Chávez Morado, Orozco Romero, Francisco Zuñiga, Alfredo Zalce, Feliciano Peña y Frida Kahlo. Y fue justamente en esta escuela donde se integró al grupo de estudiantes conocido como «Los Fridos» por su cercanía a la maestra, quienes en 1948 fundaron el grupo Artistas Jóvenes Revolucionarios[5]. Durante su formación, Fanny Rabel participó también en la realización de importantes obras murales: colaboró con Siqueiros en el Sindicato Mexicano de Electricistas y con Rivera en el ciclo del Palacio Nacional.

A partir de los años cincuenta Fanny fue un miembro destacado del Taller de Gráfica Popular y especialmente del Salón de la Plástica Méxicana, donde desempeñó un papel fundamental a lo largo de su vida al participar en todas las exposiciones colectivas y cumplir distintos roles administrativos y directivos en ambas instituciones. Asimismo, en el Salón Rabel organizó algunas de sus más importantes exposiciones, como *Las Prisiones del Hombre* (1966)[6] y *Requiem por una ciudad* (1979)[7].

Obras y dibujos de Fanny han sido reproducidos en carteles, invitaciones a eventos y revistas de movimientos de compromiso social como el Movimiento Ecologísta Mexicano[8] y la publicación feminista *Fem*[9].

La actitud comprometida demostrada por Rabel deriva, como ella misma ha destacado, de una «*fijación obsesiva por llegar al hombre*»[10] que ha sido constante en su trayectoria. La humanidad, en sus variadas expresiones, fue el sujeto principal de las intenciones artísticas de Fanny desde su formación hasta sus últimos años.

En su obra muralista, la artista pudo cumplir con su idea de que el arte debe ser para un gran público el cual tendría que reconocerse en la obra al ver representadas expresiones propias de su vida y de su sentimiento[11].

2. Identidades históricas

En *Ronda en el tiempo* la artista trató de huir del decorativismo y de la anécdota ilustrativa para llegar a la mente del público infantil «*a través de imágenes simbólicas, que despierten su imaginación y estimulen su inteligencia*»[12]. De hecho, el mural está dirigido al público de la Sala-Taller Infantil del Museo Nacional de Antropología del Distrito Federal, estando Rabel entre los artistas encargados en 1964 por el arquitecto Ramírez Vázquez para enriquecer con sus murales las paredes de este nuevo museo.

En orden cronológico, se trata del cuarto de los seis murales individuales realizados por la artista, lo cual, junto con su participación en tres murales colectivos y un proyecto no realizado[13], hace de Fanny una de las muralistas mexicanas más prolíficas, lejos de la breve incursión en la técnica a fresco que ha caracterizado la trayectoria de la mayoría de las artistas mexicanas.

Fanny produjo otros dos murales con tema histórico: *Sobrevivencia de un pueblo por su espíritu* (1957), situado en la *hall* del Centro Deportivo Israelita, y *La familia mexicana* (1983/1984), realizado para el Registro Público de la Propriedad y el Comercio.

Si bien los sujetos históricos son propios del muralismo mexicano, su recurrencia en la obra pública de Rabel se liga con su personal interés por el tema de la memoria, el cual podemos relacionar, al me-

[5] VV. AA. «Manifiesto al pueblo de México. Artistas Jóvenes Revolucionarios». En: VV. AA. *Frida Maestra. Un reencuentro con los Fridos.* México, D. F.: INBA, 2004, pág. 50.

[6] Rabel, Fanny. *Las Prisiones del Hombre*. México, D.F.: Salón de la Plástica Mexicana, INBA, SEP, 1966.

[7] Rabel, Fanny. *Réquiem por una ciudad*. México, D.F.: Salón de la Plástica Mexicana, INBA, SEP, 1979.

[8] *Revista del Movimiento Ecologista Mexicano* (México, D. F.), 3 (1988), portada. *Dossier Ecologista* (México, D. F.), 1 (1989), portada. Algunos de los carteles del Movimiento en los cuales se reutilizan obras de Fanny Rabel, como *Los peatones van al cielo* (1978) y *La rebelión de los peatones* (1978), se conservan en la Colección Paloma Woolrich, México, D. F.

[9] Foppa, Alaíde. «Hijas-Madres». *Fem. Publicación feminista trimestral* (México, D. F.), 9 (1976), págs. 5-6.

[10] Rabel, Fanny. *El pintar es un oficio de soledad*. México, D. F.: Colección Paloma Woolrich, Archivo Paloma Woolrich, 1990.

[11] «Entrevista con Fanny Rabel». *Mensaje de la joventud israelita progresista* (México, D. F.), 2 (1955), págs. 12-15.

[12] Rabel, Fanny. *Ronda en el tiempo*. México, D. F.: Colección Paloma Woolrich, Archivo Paloma Woolrich, s/f.

[13] Comisarenco Mirkin, Dina. «Una tribuna pública. La pintura mural de Fanny Rabel». En: Comisarenco Mirkin, Dina; Torres, Ana María y Cordero Reiman, Karen (Coord.). *Para participar en lo justo*… Op. cit., pág. 142.

2.—Fanny Rabel. Ronda en el tiempo (detalle). Acrílico sobre bastidor de madera. 1964. Museo Nacional de Antropología. México, D. F.

nos en parte, con la peculiar historia y cultura del pueblo judío.

En su producción hay diferentes obras que remiten a la constante preocupación de Fanny por el riesgo del olvido, cuyo ejemplo más impactante tal vez sea el collage *Lo olvidamos todo* (1966).

2.1. **Antecedentes**

En particular hay varias similitudes entre *Ronda en el tiempo* y su precursor: *Sobrevivencia de un pueblo por su espíritu*. En ambas obras el contenido del mural se enfoca en la descripción de una precisa identidad histórica: la del pueblo judío en *Sobrevivencia de un pueblo*, y la del pueblo indígena y mestizo de México en *Ronda en el tiempo*.

Los puntos en común con *Sobrevivencia de un pueblo* son numerosos: el sentido de lectura no es el convencional, sino de derecha a izquierda, hecho que Comisarenco ha mencionado justamente como una alusión a la escritura hebrea[14]. En ambos murales, las diferentes épocas están descritas a través de figuras simbólicas. Se utiliza además una composición dividida verticalmente en tres partes, cuyas figuras se suceden formando un grupo unitario, así como un fondo pictórico definido por una atmósfera cromaticamente uniforme cuyos elementos siguen la narración histórica en primer plano.

Resalta, en fin, la presencia de figuras infantiles, empleadas en la mayoría de las obras de Fanny por su capacidad de conmover y envolver al espectador en la narración.

2.2. **Ronda en el tiempo (1964)**

Este mural en acrílico sobre bastidor de madera entelado de 19 metros cuadrados (40 x 260 cm.) se ubica en el sótano del Museo Nacional de Antropología del Distrito Federal.

En *Ronda en el tiempo* encontramos aquella atmósfera brumosa que típicamente uniforma las composiciones de Rabel, animada por tonalidades naranjo-rosadas.

Dicho expediente pictórico envuelve el sujeto principal, es decir, una cadena de niños tomados de las manos que recorren la historia del mestizaje en México desde la época precolombina hasta nuestros días. A través de esta cadena humana la artista sugiere una continuidad cultural que va más allá de los sucesos históricos.

En los extremos del mural, la escena está delimitada por la imagen de la diosa Coatlicue, a la derecha, y por un puesto de Día de Muertos con calaveritas de azúcar, a la izquierda.

El mural cumple con intentos didácticos aludiendo a algunas de las piezas conservadas en el museo. En *Ronda en el tiempo* están representados algunos de los dioses más importantes de la religión mexica y mesoamericana cuyas imágenes llenan el museo: el monolíto de la Coatlicue, diosa dadora de vida y muerte y joya de la Sala Mexica; Xipe Tó-

[14] Comisarenco Mirkin, Dina. «Images and the duty of memory: The Survival of a people due to their spirit (1957) by Fanny Rabel». En: *Women in judaism: A multidisciplinary Journal* (México, D. F.), 2 (2012), pág. 7.

tec, deidad relacionada con la renovación primaveril y cuya representación remite a un modelo tal vez atribuible a las culturas de la Costa del Golfo; y finalmente, Tláloc y Quetzalcóatl, dos de las más representativas divinidades mesoamericanas, relacionadas con la lluvia y la fertilidad.

Al lado de la Coatlicue la narración empieza con la representación de un Calmécac, la escuela de los *pilli*, es decir, de los nobles mexicas. De esta escena arranca la cadena formada primero por niños prehispánicos y luego por niños mestizos, cuyo punto clave es el niño de brazos abiertos situado en el centro de la composición. Su cuerpo atraviesa verticalmente arquitecturas correspondientes a diferentes niveles históricos, desde abajo hacia arriba, que van de la época prehispánica al periodo colonial, cuya imagen emblemática es la iglesia construida encima de una pirámide. Significativamente la artista añade encima de la iglesia la imagen de Tláloc, que sirve como clave interpretativa de la narración.

Justamente la imagen del dios, acompañada por la cadena de niños que fluye abajo, simboliza una continuidad, una permanencia de «*las viejas culturas*» y de «*su espíritu que sobrevive*»[15] a pesar de la conquista española.

Es interesante notar cómo en el comentario al mural escrito por la autora regrese literalmente la alusión a la idea de la sobrevivencia de un pueblo por su espíritu[16].

El sincretismo cultural es el tema central de esta historia mestiza que, partiendo de las manos de Xipe Tótec, es decir de la idea de una renovación de la vida y de la historia enfatizada por los sujetos infantiles, termina cerca de un típico puesto de Día de Muertos en la moderna Ciudad de México.

Una niña sentada en primer plano fija melancólicamente una calavera de azúcar, símbolo ejemplar de la temática de la muerte que es característica tanto de las culturas mesoamericanas como de la contemporánea cultura nacional: su reflexión se dirige al pasado así como al porvenir de su cultura.

El fondo del moderno Distrito Federal es caracterizado por una maraña de alambres, postes, torres y chimeneas que propone muy sutilmente un contraste entre un entorno caótico y uno armónico, entre las arquitecturas de la ciudad pasada y las de la ciudad contemporánea.

Esta invasión del horizonte nos permite vislumbrar otra identidad tratada por Fanny a partir de los años sesenta: precisamente la nueva, y alarmante, identidad de la Ciudad de México.

3. Identidad capitalina

Este segundo núcleo temático define una nueva etapa en la trayectoria de la artista.

Si bien el sujeto sigue siendo el hombre, su imagen y su entorno han cambiado totalmente con respecto a sus representaciones de los años cuarenta y cincuenta. Dicho cambio se manifestó sobre todo en la obra de caballete que Fanny empezó a producir por series temáticas que describen con estilo neoexpresionista vida y sentimientos capitalinos.

En los murales sucesivos a los años sesenta el cambio es menos evidente, y más que en ese lenguaje se manifiesta en la aparición recurrente de la citada maraña de alambres, postes, y edificios amontonados como formando una especie de muralla que ocupa el horizonte. Este es el caso de su último mural: *La familia mexicana*.

Después de veinticinco años caracterizados por una figuración heredera de la Escuela Mexicana de Pintura, Fanny se percató de sus límites expresivos[17] y comenzó a experimentar con un estilo más libre y adecuado a los sentimientos que necesitaba transmitir.

En esta nueva etapa las actitudes de los sujetos remiten a un contexto deshumanizante: se trata de la ciudad que Fanny ha visto cambiar según ritmos cada vez más rápidos y planificaciones salvajes que han invadido el espacio del hombre.

Los datos referidos por Marie Claire Acosta relativos al vertiginoso crecimiento de la ciudad resultan impactantes: si la capital en 1940 contaba con dos millones de habitantes y 48,000 vehículos, en 1979 su población ya había llegado a a los doce millones:

[15] Rabel, Fanny. *Ronda*… Op. cit.

[16] Ibídem.

[17] «Atrofiamos nuestros impulsos imaginativos hasta estancarnos en un romanticismo social que, con los años, llegó a la repetición, monótona (…)». Rabel, Fanny. «En busca del tiempo perdido». *El Gallo Ilustrado, suplemento dominical de El Día* (México, D. F.), 206 (1966).

3.—Fanny Rabel. Tríptico del D. F. Acrílico sobre tela. 1982. Colección Paloma Woolrich.

> «Estos millones consumen servicios urbanos de mala calidad y altísimos costos, se desplazan a lo largo del valle de México en más de un millón de automóviles o en unidades de transporte colectivo que satisfecen apenas una pequeña parte de la demanda actual. Inficionan el aire y envenenan el agua»[18].

3.1. **Réquiem por una ciudad**

Sin duda, las expresiones más ejemplares de las inquietudes de Fanny Rabel sobre la problemática del Distrito Federal, cuya elaboración empieza en 1976[19], es la serie *Réquiem por una ciudad,* así como la homónima exposición inaugurada en el Salón de la Plástica Mexicana en 1979.

Dicha exposición contaba con cuarenta obras, la mayoría en técnica mixta (tinta y acrílicos) y algunos acrílicos que la autora quiso dividir en cuatro grandes subtemas: la incomunicación, el hábitat, la contaminación y la ruptura. Este último subtema puede ser interpretado como una fractura múltiple entre el hombre y el medio ambiente, así como entre los ciudadanos que manifiestan una hostilidad hacia sus semejantes que impide la comunicación.

Réquiem por una ciudad nació de la necesidad de denunciar, según Fanny, «*aquello que nos estaba afectando*»[20].

Otra vez la artista demuestra su talento para establecer una comunicación basada en la empatía y en un sentimiento de solidaridad humana, al reproducir emociones y situaciones en la cuales el público puede reconocerse. Precisamente a Rabel no le interesa evocar las vivencias capitalinas de manera fotográfica, sino por las sensaciones que ellas provocan.

En esta serie, los ciudadanos no aparecen como individuos, sino como tipos humanos genéricos,

[18] ACOSTA, Marie Claire. «La Ciudad de México…». En: VV. AA. *Réquiem por una ciudad*. México D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980, pág. 2.

[19] SCHWARTZ, Perla. «Fanny Rabel contra la realidad antihumana de la ciudad». *El Gallo Ilustrado, suplemento dominical de El Día* (México, D. F.), (1979).

[20] Ibídem.

ilustrados a veces como una gran masa informe y hostil, a veces como un grupo de prófugos atrapados en estructuras que apenas les dejan el espacio para sobrevivir.

Fanny describe a los capitalinos y su caótico entorno a través de un estilo neoexpresionista que le brinda una fuerza dramática perfectamente lograda, caracterizado por una paleta que privilegia un cromatismo oscuro que a menudo combina tonalidades grises y naranja, y por una textura densa, hecha por finas pinceladas que uniforman la composición en una atmósfera evanescente.

Pocos años después de la exposición, en 1982, la artísta pintó una de las obras más significativas de la serie *Réquiem por una ciudad*, que logra resumir las experiencias plásticas y emocionales de la precedente exposición: *Tríptico del D. F.*

La obra se compone de tres paneles en acrílico sobre papel de 58,5 x 207 cm. Cada uno presenta una bipartición compositiva horizontal cuyos sujetos describen la asfixiante muchedumbre de personas, vehículos y arquitecturas que pueblan la ciudad.

Todo el tríptico está cromáticamente inclinado hacia una gama que privilegia tonalidades rosa-moradas, azules y amarillas, que se van aclarando en la parte superior de cada panel.

Dos largos viaductos marcan la división entre la parte inferior y superior de cada panel, y sirven también como elemento de cohesión compositiva entre los tres paneles. Ya sea que se trate de vehículos atorados en el tráfico, de elegantes rascacielos o de pobres casas de periferia, cada agrupación contribuye a evocar un sentimiento de asfixia.

En el panel central destaca la imagen apocalíptica de una humanidad que se está ahogando, que probablemente evoca las inundaciones que continuamente afectan la ciudad y a la cual se refiere Alaíde Foppa interpretando el tríptico como representación de «*una ciudad que se ahoga en un drama*»[21].

[21] Foppa, Alaíde. «El lenguaje pictórico de Fanny Rabel…». En: VV. AA. *Réquiem por una ciudad*…Op. cit., pág. 1.

4. Conclusiones

Según Fanny, una de las ilusiones que alimentan al artista es «*el anhelo de que su voz no haya sido un grito mudo sin destino*»[22]. Con esta serie la artista no quiso limitarse a registrar un drama, sino que su fin fue precisamente mover los ciudadanos a protestar, a organizarse en esa búsqueda de soluciones para frenar el avance salvaje de la ciudad[23].

El arte de Rabel cumple con un papel de agitación social, dirigido a los ciudadanos tal como a las instituciones[24]. Para Rabel la función del arte es precisamente «*mobilizar en el ser humano todo su potencial imaginativo, golpear todas sus cuerdas, liberar su sensibilidad tanto como su inteligencia*»[25].

La serie *Réquiem por una ciudad* fue capaz de producir indignación y catarsis en los capitalinos de los años ochenta, así como en los que hoy siguen viviendo la problemática de esta ciudad, pues la actualidad temática de la protesta de la artista brinda a su producción una valía sumamente contemporánea.

La obra de Fanny Rabel es la demostración de que una honesta y actualizada reelaboración de los ideales proprios de la Escuela Mexicana de Pintura puede trascenderlos históricamente y a la vez sugerir una renovada conciencia social.

Si, como afirma la artista, «*la importancia de cualquier obra de arte es su grado de proyección, de comunicación, de respuesta y de permanencia*»[26], su obra cumple evidentemente con dichos requisitos, lo cual, en mi opinión, coloca su figura entre las más importantes artistas mexicanas del siglo pasado.

[22] Rabel, Fanny. «La imagen y el sentimiento». *Era* (México, D. F.), (1986), págs. 45-46.

[23] Baez Castro, Florencia. «Fanny Rabel, artista comprometida y preocupada por la realidad social». *El Día* (México, D. F.), (1979), pág. 22.

[24] Rabel, Fanny. *¿Existe un arte combativo?* México, D. F.: Colección Paloma Woolrich, Archivo Paloma Woolrich.

[25] Rabel, Fanny. *La función del arte y de los artistas*. México, D. F.: Colección Paloma Woolrich, Archivo Paloma Woolrich.

[26] Rabel, Fanny. *Cuestionario 16 preguntas*. México, D. F.: Colección Paloma Woolrich, Archivo Paloma Woolrich.

Volver al sumario

La oscuridad que se apaga. Juan delGado

Brunela Curcio y Juan Delgado
FILMPRO. Londres. Reino Unido

1. La oscuridad que se apaga. Análisis

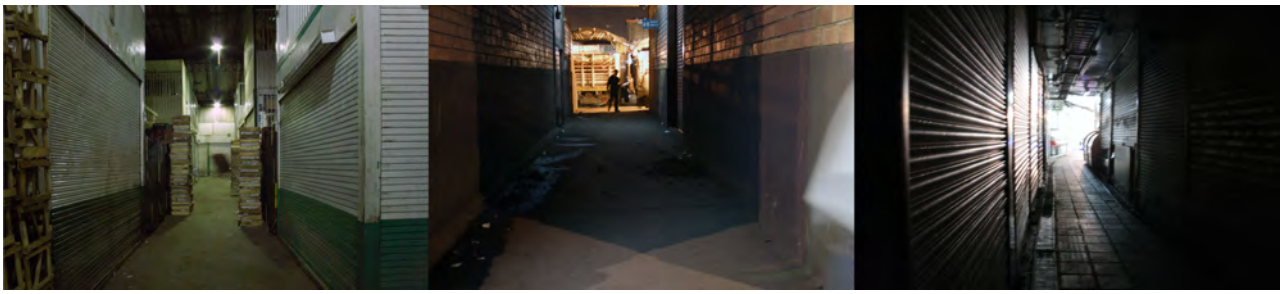
La oscuridad que se apaga es el retrato audiovisual de una realidad latente, a simple vista inapreciable. A través de la cámara, contempla está misma realidad para ir más allá de las formas y hacer luz ante los hechos subyacentes que sobrevienen en el mercado más grande de América Latina, el Corabastos ubicado en Bogotá, Colombia.

1.1. Valoraciones Conceptuales y descripción de la obra

Fomentando su investigación sobre el desplazamiento físico y metafórico, delGado crea una instalación de formato tríptico. En ella, proyecta en tres pantallas simultáneas, la sucesión de imágenes que, conexas y complementarias, describen el seno del Corabastos. *La oscuridad que se apaga* está fuertemente conectada con el entorno. Relata, en base al posicionamiento de la cámara, diversas impresiones de un mismo hecho y las conjuga para crear una narrativa fragmentada. Cada ángulo, independientemente del otro, permite divisar aspectos recónditos para los otros ángulos o perspectivas que, paralelamente, describen el hecho en un degrade de impresiones imperceptibles y desconocidas para su complementario. En la fragmentación se genera el significado de un todo consistente.

Conformado por detalles afines, el conjunto de elementos y percepciones crean una identidad en sí misma que exfolia otras valoraciones y conceptos. *La oscuridad que se apaga* enciende una reflexión para indagar en conceptos como la alienación, la clase, el trabajo y otros —susceptibles a cada interpretación—. Con una impronta matizada en colores típicos de Colombia, el artista centra su exploración en el viaje recorrido por los productos desde su llegada al mercado, antes del amanecer, hasta su consumo. Y lo hace considerando todo el espectro social que este proceso implica.

La pieza cuestiona los aspectos subterráneos de una de las necesidades primarias del ser humano: la comida. En cierto modo, podemos referirnos a una casta alimentaria, ya que tanto la accesibilidad a los alimentos, como el tipo de alimentos a los que cada grupo social es capaz de acceder, son una representación clara de estratificación social. Del mismo modo, el lugar que cada individuo ocupa en el ciclo de los alimentos (embalaje, distribución y consumo), revela la segmentación fragmentada de realidades individuales determinadas y constituidas por esa misma segmentación, y como estás se ensamblan entre sí. El proyecto reflexiona respecto a la idea de pertenencia, a la necesidad del ser humano en posicionarse, en colocarse a sí mismo en un entorno y contexto determinado. En este sentido, los protagonistas del video son mostrados como seres sin rostro. El fenómeno de la alienación está presente en esta actividad repetitiva y cotidiana. La cámara parece seguir los alimentos en el intestino de la monstruosa ciudad para reflejar como estos productos son procesados por, en cálculos estimados, 200 mil trabajadores nocturnos. *La oscuridad que se apaga* crea sentido a partir del caos y el orden de la ciudad.



1.— Tríptico de la obra audiovisual. Corabastos. Bogotá. Colombia.

Las imágenes modelan, entre colores y formas, un producto atractivo para el espectador, en modo de producir una confluencia entre la belleza y un mensaje social y político que trascienda el arte en si mismo. La belleza es un elemento fundamental para lograr atrapar la atención del público a fin de que éste pueda conectarse con los conceptos y significantes de la pieza para, en un último estadio, recomponer y crear un nuevo sentido.

2. Contexto e implicaciones de la investigación

El proyecto audiovisual *La oscuridad que se apaga*, de 13 minutos de duración, tiene lugar a partir de una residencia que el artista Juan delGado realizó por tres meses en el año 2009. La película fue producida originalmente en la Universidad de los Andes, ubicada en Bogotá, como parte del programa de residencias artísticas entre Colombia y Reino Unido. Dicho programa fue apoyado tanto por el British Council de Colombia como por El Ministerio de Cultura, el Consejo de las artes UK y la organización Visiting Arts.

DelGado accede a la capital Colombiana como un extranjero, y como tal, se embarca en un viaje de exploración para comprender a la ciudad como un organismo vivo. Observando e interpretando las mutaciones sociales del entorno urbano, el artista decide explorar los barrios de Bogotá y enfocarse en

2.—Cotero. Corabastos. Bogotá. Colombia.

3.— Vista nocturna. Corabastos. Bogotá. Colombia.

aquellos lugares conocidos como inaccesibles por su peligrosidad. Estás áreas, son en cierto modo, reflejo de remarcados cambios sociales y económicos, a su vez, generadores de lamentables y desgarradores costos humanos.

Uno de los aspectos más relevantes que llamo la atención del artista fue la coexistencia de abundancia de comida y de personas carentes de ella. Consciente de esta controversia sobre la política alimentaria y quien controla los alimentos, delGado decide examinar esta realidad resultando así *La oscuridad que se apaga.*

El proyecto, marca un punto de inflexión en la práctica de delGado, quien con esta obra desarrolla un lenguaje visual personal donde la fragmentación y el movimiento contemplativo influyen como elementos centrales de su identidad.

4.— Exhibición «La Oscuridad que se Apaga» en el Festival This is Not a Gateway. 2010. Londres.

Volver al sumario

La utopía del modernismo brasileño. Una aproximación desde la colonialidad

Paulo H. Duarte-Feitoza
Universitat de Girona. España

1. El modernismo brasileño y la nueva estética

La eclosión del modernismo[1] brasileño sigue siendo hoy día uno de los acontecimientos socioculturales más importantes de la primera mitad del siglo XX brasileño. Dada la dificultad de describir con exactitud la frenética actividad intelectual de aquellos locos años veinte, podemos hacer algunas aproximaciones de lo que representó el movimiento para la cultura y la sociedad brasileñas de la época, y, en cualquier caso, intentar esbozar qué quisieron aquellos intelectuales que lucharon por una actualización de la estética y la actividad intelectual nacionales.

El pensamiento estético brasileño tuvo su primer choque frontal con el lituano Lasar Segall. Este había expuesto en 1913 telas muy audaces para la provinciana São Paulo de la época pero no llegó a causar el terremoto sociocultural que produjo la exposición de la paulistana Anita Malfatti en 1917. El fuerte carácter expresionista de sus telas llevó al escritor Monteiro Lobato a realizar una crítica feroz a la estética moderna que la marcaría de por vida. ¿Cuestión de género? Quizás. Pero el tema de fondo es que los ataques de la crítica, y sobre todo la realizada por Lobato, hicieron que un grupo de jóvenes intelectuales, dirigidos por los escritores Oswald de Andrade y Mário de Andrade, se alzaran en defensa de la paulistana para constituir un grupo que formalizaría un ataque sistémico al academismo para proclamar la libertad de la investigación estética en las artes. El año 1917 no fue un año común para la provinciana São Paulo. Además del terremoto en el ámbito cultural provocado por la exposición de Malfatti, la estructura social de la ciudad empezaba a verse fracturada. En julio del mismo año la ciudad vivió la primera gran huelga general sin precedentes fruto de la politización de los trabajadores. Así, la pacata São Paulo empezaba a despertarse hacía un punto de no retorno en todas sus estructuras sociales. Sin embargo, si nos centramos en lo sociocultural, el año 1922 fue el gran divisor de aguas. La agrupación de diversos artistas e intelectuales entorno a Anita Malfatti para defender la novedosa expresión plástica y los ideales modernos acabó por confluir, en 1922, en la celebración de un festival que duró tres días conocido como la Semana de Arte Moderno. La Semana se celebró en el Teatro Municipal de São Paulo, entonces símbolo de la burguesía cafetalera paulista, que se erigió como gran trofeo de aquellos intelectuales que se proclamaron destruidores de una estética que consideraban pasadista[2] para así inaugurar un estado creador nuevo en el panorama artístico-cultural brasileño. No cabe aquí insistir en la Semana, que además se encuentra muy bien estudiada e historiada[3]. No obstante, cabe remarcar

[1] El concepto *modernismo* es deudor de la terminología anglosajona y, en el contexto del arte, cultura y literatura brasileños, equivale al de «vanguardias».

[2] Los modernistas popularizaron el término «pasadista» para referirse a toda estética que consideraban académica.

[3] *Cfr*. Amaral, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

que esta representó una convulsión, un marco simbólico de ruptura con la estética pasada y que venía a proclamar la inauguración de una idea moderna en la historia de la cultural nacional. La Semana fue un terremoto que sacudió a la sociedad paulistana iniciando una ruptura en las bases de su burguesía.

El modernismo brasileño fue un movimiento bastante hermético. La verdadera batalla por la nueva estética, o mejor dicho, por la libertad creadora, se dio sobre todo en los diarios que eran controlados por los propios intelectuales defensores de la nueva estética. No sólo fue hermético por haber librado la batalla en los diarios más importantes que ellos mismos controlaban, sino también por haber creado ellos mismos las propias críticas y teorías con las cuales posteriormente se les analizaron. Allí estaba su razón de ser.

Los grandes estudios y revisiones sobre el modernismo y la Semana de Arte Moderno se llevaron a cabo, en su gran mayoría, en los años setenta y ochenta, llegando a canonizar el período, en cierta manera, como un ciclo dorado la cultura brasileña[4]. Lo fue, en tanto que revisión y destrucción de las estéticas predominantes junto a una proclamación de la libertad en la investigación estética. En América Latina dos países representaron polos opuestos que llegaron, inclusive, a influenciar en los centros euroamericanos, París y Estados Unidos. El primero, de carácter fuertemente nacionalista y americanista, México, con su temática asociada a la Revolución de 1910, con Diego Rivera y David Siqueiros como puntos culminantes. El segundo, Argentina, que poco a poco adquiere un carácter cosmopolita e internacionalista gracias a los largos viajes de los grandes representantes de su arte, como por ejemplo Emilio Pettoruti y Xul Solar. El Modernismo brasileño se encuentra en una interesante intermediación entre estos dos polos. De manera inteligente, vehicula el nacionalismo y el internacionalismo; es más, llega al internacionalismo a partir del nacionalismo. Estas dos características viven en tensión en todo el continente latinoamericano. Por un lado, la consciencia analítica de mirar el entorno, único, de identificarlo y plasmarlo plásticamente; por otro lado, la investigación continua para una renovación y construcción de un lenguaje formal nuevo. Como afirma Aracy Amaral, estas dos tendencias, que viven siempre en tensión:

> «variam de acordo com a 'carga' das pressões político-sociais e econômicas em que vivem nossos países, culturalmente periféricos, uma vez que economicamente dependentes»[5].

2. Los 'otros' y la utopía

Si por un lado existe la tensión entre lo nacional y lo internacional junto a la voluntad de proclamar una libertad de la investigación estética, no menos importante será el ardor con que los modernistas querrán introducir a las culturas 'otras', hasta entonces marginalizadas, en la creación de una nueva identidad nacional. Esta es, en nuestra opinión, la más importante característica del modernismo brasileño; introducir y dar visibilidad a los subalternos para idear, formar y crear el 'carácter nacional'. Es cierto que el negro y el indígena, los dos grupos importantes que representan la otredad brasileña, estuvieron presentes en las creaciones artísticas tanto literarias como plásticas durante el siglo XVIII y XIX, pero es en el modernismo que estos adquieren un carácter particular de protagonismo insólito jamás visto antes. No se trataba sólo de presentarlos sino sobre todo de integrar aquellos valores sociales hasta entonces excluidos por la cultura dominante, es decir, occidental, blanca, judaico-cristiana y heteronormativa. Y aunque fue audaz, por parte de estos intelectuales, la idea de dar protagonismo a las cul-

[4] Después del ya canónico estudio de Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro* (1958), la historiadora Aracy Amaral llevó a cabo una serie de estudios sobre el modernismo que hoy es imposible estudiarlo sin citarlos, como por ejemplo, *Artes Plásticas na Semana de 22* (1970), *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas* (1970) o la importante biografía de Tarsila do Amaral, *Tarsila. Sua obra e seu tempo* (1975). Entre otros estudios se encuentra la recopilación de documentos *Brasil 1º Tempo Modernista. 1917-29. Documentação* (1972), organizado por Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez y Yone Soares de Lima. De Maria Eugênia Boaventura destacamos *Movimento Brasileiro: contribuição ao Estudo do Modernismo* (1978). En la década de los ochenta podemos destacar la biografía de Anita Malfatti realizada por Marta Rossetti Batista *Anita Malfatti no tempo e no espaço* (1986), *A Vanguarda Antropofágica* (1985) de Maria Eugênia Boaventura y los estudios de Annateresa Fabris *Futurismo: Uma Poetica da Modernidade* (1987), *Portinari, Pintor Social* (1990) y *O Futurismo Paulista* (1994). Sólo por destacar unos cuantos trabajos que, cabe decir, han padecido continuas y diversas revisiones en las últimas décadas.

[5] Amaral, Aracy. *Artes plásticas la Semana...*, Op. cit., pág. 23.

turas 'otras' junto a una renovación formal y plástica de los lenguajes escultóricos, literarios y plásticos, esta idea no está exenta de problemas epistemológicos e ideológicos, que es lo que queremos problematizar en este texto. La exclusión social y cultural del país, de razones histórico-culturales muy profundas, preocupaba a escritores, artistas e intelectuales desde el siglo XIX[6]. Si bien es cierto que desde la proclamación de la República muchos avances tecnológicos se habían llevado a cabo en el país, la economía, en su esencia agraria, se había industrializado rápidamente, sobre todo en la ciudad de São Paulo. En las grandes ciudades se veían automóviles, tranvías, la tecnología se hacía presente en la vida de los ciudadanos mediante la radio, el teléfono, el cine, etc. Sin embargo, colectivos de negros, indígenas y la recién llegada inmigración europea no encontraron en esa modernidad ningún beneficio estando relegados a las periferias de los núcleos urbanizados y europeizados. Maria Alice Milliet afirma que:

> «[…] a provocação lançada pela Semana de 22 funcionou como previsto no estopim de um movimento de renovação artística. Destruidor num primeiro momento, inovador a seguir. Simultaneamente cosmopolita e nacional, o Modernismo visava à atualização do pensamento estético brasileiro. Queria superar o atraso frente o experimentalismo da arte europeia, ousar formas novas em sintonia com a vanguarda internacional, mas com caráter próprio. Esse partido pressupunha que o moderno se realizaria quando a arte se abrisse para expressões alheias aos códigos dominantes. O nacional chegaria pela incorporação das culturas marginalizadas: indígena, caipira, negra, suburbana, operaria, culturas nascidas no fundo da mata, no sertão, na roça, nas favelas, à beira-mar, nas fábricas, nos botequins, nas ruas da cidade. Desse contágio viria a subversão das convenções e o surgimento de uma linguagem nova de alto potencial inclusivo»[7].

En general, la mayoría de los artistas de esta generación abdicaron de la plástica pura concernida a las relaciones internas de la propia obra[8] en favor de nuevas poéticas figurativas que fuesen capaces de traducir el Brasil a la nueva modernidad, es decir, capaces de traducir el Brasil, su diversidad étnica, en una clave moderna. La historiografía tradicional suele calificar la primera fase del modernismo, 1917-1930, de *heroica.* Lo fue en tanto que dos líneas conformaban la utopía de estos intelectuales; por un lado, la libertad estética que permitiera nuevos experimentalismos, y, por otro, la inclusión de las culturas excluidas en la fiesta de la modernidad, puesto que era esa inclusión de las culturas 'otras' lo que permitiría la creación de un 'carácter nacional brasileño' en las obras culturales. En eso consistía la heroica utopía modernista.

El discurso modernista tuvo dos momentos significativos después de la exposición Malfatti y de la Semana, que son la publicación de los dos más importantes manifiestos de los años veinte: el Manifiesto de la poesía Pau-Brasil y el Manifiesto Antropófago, ambos escritos por Oswald de Andrade. El primero fue publicado el 18 de marzo de 1924 en el Correio da Manhã. Este definía los nuevos caminos y principios de la poesía brasileña, y, al mismo tiempo, realizaba una especie de revisión cultural del Brasil que partía de la puesta en valor de lo primitivo. Es un manifiesto corto, contundente, con frases efectivas. Se trata de una solución inteligente que intenta resolver el problema de dependencia cultural que el país padecía desde el proceso colonizador. «Tenemos la sustentación doble y presente – la floresta y la escuela[9]». Esta es la frase cristalizadora del manifiesto. Existe en Oswald una voluntad de reconsiderar la función de la naturaleza en la vida cotidiana y en el arte, de fusionar los elementos cultos y populares aboliendo las normas académicas del lenguaje y del arte acercándolas a la realidad cotidiana. La propuesta de Oswald apunta a la especificidad de la base estructural doble de la sociedad brasileña sintetizada, en este caso, por la selva y la escuela, una base doble que, anteriormente le era negada. Por un lado la tradición, dividida en dos: la «escuela» de la colonización, y la del Brasil precolonial, la selva. Por otro la modernidad, la escuela del presente, que marca las nuevas rutas de las vanguardias, del cubismo. Encontramos en el Manifiesto Pau-Brasil el primer intento sistemático de reincorporar las memorias culturales 'otras' de Brasil, apostando por una identidad nacional *in-*

[6] Es importante mencionar aquí el extraordinario trabajo de Roberto Schwarz sobre la literatura de Machado de Assis, en el que evidencia los problemas y al mismo tiempo la audacia y genialidad del escritor carioca para explicitar los problemas de exclusión socioculturales del Brasil del XIX. SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis. Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2008.

[7] MILLIET, Maria Alice. *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2002, pág. 11.

[8] GREENBERG, Clement. «La pintura moderna». En: *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 2006, pág. 111-120.

[9] SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas.* México: FCE, 2002, pág. 173.

clusiva. El siguiente gran paso de la fase heroica del modernismo se dio el 1 de mayo de 1928 cuando Oswald de Andrade publicó el Manifiesto Antropófago en el Diário de São Paulo. La antropofagia es, probablemente, el legado más importante de la modernidad brasileña y una síntesis de las ideas maduradas a lo largo de la década de los años veinte. Si en el Manifiesto Pau-Brasil Oswald se preocupa por los problemas estéticos, en el antropófago aparece una dimensión más revolucionaria y utópica: «Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente[10]». La estética deja paso a un predominio del sujeto social, del hombre colectivo: nos encontramos ante un acto de consciencia. En la antropofagia oswaldiana encontramos el ápice del dilema nacional/cosmopolita, de esta afirmación propia que se convierte, seguramente, en la solución de los modernistas para esta cuestión.

En resumen, esta sería la utópica aventura del discurso modernista, integrar la diversidad étnica del país para la construcción de una identidad nacional propia. Los intelectuales, en sus diversas modalidades, intentaran incluir y representar a las culturas 'otras' en sus obras bajo la voluntad de crear una identidad nacional propia. La nacionalidad partirá sobre todo de la voluntad de totalizar todas aquellas culturas 'otras' que fueron marginadas y subyugadas durante la imprenta colonial[11].

3. La modernidad/colonialidad

En las últimas décadas, los estudios culturales en América Latina direccionaron sus reflexiones, tanto teóricas como metodológicas, hacia una perspectiva nueva de la modernidad, la colonialidad.

La colonialidad, que no es lo mismo que colonialismo, opera, normalmente, en tres ámbitos: 'poder', 'saber' y 'ser' incorporando, en los últimos años una nueva forma de colonialidad que es la del 'ver/mirada'[12]. La modernidad en sí, inaugurada en el siglo XV, fraguó una forma de control de los seres 'otros' que continua operando hasta nuestros días. Muchas fueron las formas con las cuales los intelectuales intentaron huir y combatir este *modus operandi*, pero muchas veces no fueron capaces de alcanzarlo. Esa colonialidad, pues, opera en todas las áreas del conocimiento humano occidental de forma heterárquica, y, en las artes, tal vez la actividad intelectual más dinámica e interpretativa, también la afecta en sus puntos de partida y llegada. Proponemos, entonces, analizar y problematizar algunas imágenes creadas por algunos de los artistas emblemáticos del modernismo brasileño, teniendo siempre presente la cuestión de la colonialidad.

La pintura modernista brasileña producida en los años veinte tuvo como meta la fundación de una nueva plástica «nacional». Nos interesa ir más allá de este debate, lectura y análisis del lenguaje pictórico que posibilitó fraguar una nueva plástica brasileña y proponemos analizar algunas imágenes creadas por los modernistas en el contexto de los estudios culturales, poscoloniales, sociológicos, antropológicos y latinoamericanos. Hoy, noventa años después de la creación de la mayoría de estas imágenes, y gracias a las nuevas teorías de los estudios culturales, podemos releerlas proponiendo nuevas interpretaciones[13] que, en nuestro caso huyen del discurso mayoritario imperante.

El modernismo brasileño se caracterizó, principalmente, por inaugurar una nueva forma de crear arte, fuera en el lenguaje, fuera en los temas, que representaba una perspectiva nueva. Nos dice Sônia Salztein:

> «Até hoje pontifica o senso comum ligado a essa figura burocrática do modernismo brasileiro, que celebra a preocupação com a questão nacional e social como contribuição típica de nosso modernismo (idéia que historicamente também se liga ao modernismo latino-americano pela via, é claro, do muralismo mexicano), algo como uma resposta patriótica à ameaça de capitulação aos últimos influxos internacionais. Mas de modo inevitável, o que ia sendo culturalmente legitimado como «moderno» e «nacional» no curso das décadas de 30 e 40 não deixavam de ser os tais influxos internacionais, só que os de anteontem, cozidos e recozidos segundo as variadas soluções de compromisso em que se formava o gosto nacional»[14].

[10] SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas...*, Op. cit., pág. 170.

[11] DUARTE, Paulo. «Nacionalismo y brasilidad. El movimiento modernista y el arte como herramienta de afirmación identitaria en Brasil (1917-1929)». En: *Historia, Identidad y Alteridad. Actas del III Congreso Interdisciplinar de Jóvenes Historiadores*. Salamanca: Hergar ediciones Antema, 2012, pág. 399-418.

[12] *Cfr.* CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFOGUEL, Ramón. *El giro decolonial*. Bogotá: Siglo del hombre editores, 2007.

[13] PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Martins Fontes: São Paulo, 1997, pág. 223-236.

[14] SALZTEIN, Sônia. «A saga modernista de Tarsila do Ama-

Si bien estamos de acuerdo con Salztein, no podemos dejar de insistir, como ella misma lo hace, en la cuestión nacional que, como parece, condicionó buena parte de la producción estética de los artistas modernistas.

«Nación» e «Identidad cultural» son dos categorías que deben ser analizadas y discutidas con atención. Regina Teixeira dos Santos afirma que:

> «A «Nação» é uma abstração que, assim como sua correlata «identidade nacional», é uma construção ficcional, subordinada à lógica do poder cuja finalidade, em última instância, é estruturar realidades sociais heterogêneas. «Nação» e «identidade nacional» são categorias idealizadas que não correspondem a uma realidade precisa, mas que assumem aspectos míticos e/ou alegóricos, tanto na história oficial quanto nas manifestações artísticas como a literatura e as artes visuais. Fazia-se necessário inventar um conjunto de imagens que construíssem possíveis metáforas para esse novo país»[15].

En este sentido los artistas de nuestro modernismo pusieron todos sus esfuerzos en la misión titánica de crear un conjunto de imágenes que tradujesen el Brasil en términos visuales programáticos «modernos», y, lo que no es menos importante, internacionales.

Existe una celebración y lectura positivista del nacionalismo en el modernismo brasileño pero hay una lectura otra, crítica, de esa modernidad/brasilidad que es la colonialidad. Leer estas imágenes desde la colonialidad, gracias a las teorías desarrolladas en los últimos treinta años, nos permite revelar una lectura otra, diferente de aquella propuesta por la historiografía habitual. En cualquier caso, analizar estas imágenes evidenciando las rupturas, problemáticas y discontinuidades del modernismo brasileño.

Si bien es cierto que teóricamente el modernismo lanzó discursos muy inclusivos, las imágenes a veces parecen decirnos otra cosa. La antropofagia fue un grito de libertad, temprano, en el plano teórico, pero al incidir en la materialidad y representación de y en las obras, nos encontramos con problemáticas y matices que valen la pena tener en cuenta.

4. Tarsila do Amaral y Emiliano Di Cavalcanti en la encrucijada colonial

En 1942 Mário de Andrade, teórico y uno de los portavoces del modernismo, impartió una de sus conferencias más citadas y discutidas, *O Movimiento Modernista*, en la que veinte años después de la Semana, intentaba realizar una lectura de lo que esta había representado para el país. La conferencia es inspiradora a la vez que demoledora ofreciéndonos algunas aproximaciones sobre el movimiento. Quizá lo que más se ha repetido han sido los tres principios fundamentales que el movimiento y la Semana proporcionaron a la comunidad intelectual brasileña: «O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma conciência criadora nacional»[16] de gran importancia para los análisis de lenguaje estético dentro del arte brasileño.

Sin embargo, otras cuestiones nos llaman más la atención, como el propio lamento del autor al afirmar que «o movimiento modernista era nítidamente aristocrático» y que «o movimento de inteligência que representamos, na sua fase verdadeiramente «modernista», não foi o fator das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador». Estas afirmaciones no dejan de ser reveladoras.

Si en las artes plásticas, artistas como Tarsila do Amaral y Emiliano Di Cavalcanti, bajo el pretexto de la creación de una identidad nacional, utilizaron al negro y al indígena como *corpus* del «pueblo brasileño», esta estrategia no está exenta de problemas y cuestiones que pretendemos levantar. Es cierto que la modernidad periférica brasileña creó estrategias originales para superar la situación de dependencia cultural, pero lejos de la fiesta utópica modernista, esta también activó o no supo desactivar sistemas coloniales que les eran intrínsecos.

Veamos, por ejemplo, dos piezas fundamentales y fundacionales del modernismo; *A Negra*, de Tarsila do Amaral, pintada en 1923, y *Samba*, de Emiliano Di Cavalcanti, de 1925. Ambas piezas, cristalizadoras del Modernismo, ya íconos del movimiento, se centran en la representación de la mujer negra,

ral». En: *Tarsila. Anos 20*. São Paulo: Editora Página Viva, 1997, pág. 10.

[15] Barros, Regina Teixeira de. *Tarsila e o Brasil dos modernistas*. Casa Fiat de Cultura: Nova Lima, 2011, págs. 12-13.

[16] Andrade, Mário de. «O movimento modernista». En: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1967, pág. 242.

mulata, mestiza, como símbolo de la identidad nacional. Insistimos en que no nos interesa analizar el modernismo des del lenguaje estético moderno europeo/brasileño sino más bien analizar el proyecto modernista desde una perspectiva otra, en este caso poscolonial circunscrito en el proyecto modernidad/molonialidad. El modernismo brasileño, a diferencia del modernismo europeo y otras vertientes latinoamericanas, optó, indudablemente, por poéticas figurativas para poder expresar la identidad nacional. Esa expresión figurativa es muy significativa puesto que sólo a través de ella era posible *expresar, dibujar* y *traducir* la Nación. Por consiguiente, es interesante recorrer a la sociología del arte que ocupa de las relaciones arte-sociedad, cuya mecánica nos da a conocer los efectos del arte en la vida social de los individuos y las influencias de la vida social sobre el fenómeno del arte. Aquí, pues, es interesante tener presente las teorías de Pierre Francastel expresadas en *La realidad figurativa*, donde nos explica cómo los artistas utilizando un lenguaje figurativo no sólo expresan los valores de una época sino que también contribuyeron a crearlos y/o mantenerlos[17].

En *A Negra* de Tarsila nos encontramos ante una figura arquetípica, un ser extraño, misterioso. Una figura negra que cruza sus grandes piernas, esconde su ombligo y deja caer un gran pecho sobre uno de sus brazos. La cabeza, de forma cubista, deja ver unos labios poderosos y unos ojos extremadamente hipnotizadores. Se aprecian en el fondo elementos geométricos, modernidad que Tarsila buscaba en París y que se acaba mezclando con el elemento primitivo de *brasilidad.* Cabe destacar también que la hoja de un bananal, árbol simbólico y típico de la vegetación tropical, estilizada y geometrizada sigue los modelos cubistas. Esta negra formó parte de la infancia de Tarsila ya que su padre, un mecenas del café, tenía a mujeres negras en sus fincas, generalmente hijas de esclavas, las *amas-secas*, que cuidaban y amamantaban a los niños[18]. *A Negra* es, en cualquier caso, la obra más importante de la década del veinte brasileño en la que, formalmente hablando, lejos de reproducir los parámetros modernos europeos, nos encontramos ante un proceso de absorción que busca nuevas soluciones estéticas para redefinir una modernidad brasileña posible.

Como ya se denunció en otras ocasiones, durante la gestación de esta tela en el París de 1923, se detecta cierto elemento calculado y, por supuesto, un comercialismo con lo exótico. Tarsila elige el negro como tema seguramente por los dictámenes modernistas de Mário y Oswald pero también como parte de cierto calculado comercialismo intransigente del exotismo parisino de las vanguardias históricas.

El personaje no posee trazos individualizadores, lo que hace que este se convierta en un símbolo abstracto, únicamente exterior, sin sentimientos propios que tiene cierta voluntad totalizadora. La negra es entregada casi como una ofrenda, denotando cierto patriarcalismo que, por cierto, tiene resonancias hasta nuestros días. No es casualidad que los labios de la negra nos sugieran unos genitales, como ya nos lo recordó Vinicius Dantas[19], que poseen mucha fuerza en el contexto de desigualdad racial, de género y social del Brasil de entonces. Según el filósofo Nelson Maldonado-Torres en su texto *Sobre la colonialidad del ser*, la colonialidad reordena el mundo de forma que a la sexualidad femenina le reserva un trato particular: la violación: «la colonialidad es un orden de cosas que coloca a la gente de color bajo la observación asesina y violadora de un ego vigilante. El objeto privilegiado de la violación es la mujer[20]». Lo cierto es que Tarsila, aunque apueste por una representación y una configuración afectiva del pueblo brasileño, no consigue interrumpir la permanencia de ciertas reminiscencias esclavistas que no son otra cosa que la presencia de la colonialidad misma. Otra cuestión que nos llama la atención es la postura del personaje. No es casualidad que la negra, el sujeto, el *cuerpo*, se encuentre sentado ya que está en el lugar que le fue reservado durante la reordenación del mundo Moderno/Colonial. Marcos César de Senna Hill, en un trabajo excepcional[21], cartografía inúmeras representaciones de

[17] Francastel, Pierre. *La realidad figurativa: elementos estructurales de sociología del arte*. Buenos Aires: Emecé, 1970.

[18] La abolición de los esclavos en Brasil se produce en 1889 con la Ley Área firmada por la princesa Isabel. Tarsila, pues, nacida en 1886, vivió durante su infancia la esclavitud y la transición a la abolición.

[19] Dantas, Vinicius. «Que negra é essa?». En: *Tarsila. Anos 20.* São Paulo: Editora Página Viva, 1997, pág. 43-50.

[20] Maldonado-Torres, Nelson. «Sobre la colonialidad del ser». En: *El giro decolonial*. Bogotá: Siglo del hombre editores, 2007, pág. 138.

[21] Senna Hill, Márcos César de. *Quem são os mulatos?* [Tesis doctoral]. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2008.

cuerpos negros y mestizos que se encuentran, en su gran mayoría, representados sentados. Lo cierto es que la postura de la negra nos remite a un contexto en el cual el cuerpo de la mujer afro-brasileña está asociado a la tierra y que nos lleva a identificarla a múltiples relaciones entre el cuerpo y el medio social. Lo cierto es que la representación del cuerpo de la mujer negra en el suelo nos remite a una marcada visualidad de la sociedad patriarcal de la cual Tarsila no consigue escapar.

A Negra, aunque se quiere erigir como símbolo de la mítica *democracia racial* brasileña, como símbolo antropofágico de una nueva identidad nacional, lo cierto es que sigue siendo, en palabras de Frantz Fanon, una *damnée de la terre*[22].

La otra pieza a la que quisiéramos referirnos, muy brevemente por falta de espacio, es *Samba* de Emiliano Di Cavalcanti. Si en Tarsila predomina cierta voluntad de representar el paisaje junto al hombre/mujer brasileños, en Di Cavalcanti nos encontramos ante una postura completamente centrada en la mujer brasileña, sobre todo en la mujer mulata, la mestiza, que se convierte en símbolo de *brasilidad*, símbolo del mestizaje cultural y étnico. En la tela vemos a dos mulatas que son las protagonistas de la pintura. Ambas ocupan el centro de la tela como eje de la composición que da paso a cuatro personajes masculinos. Nos encontramos ante un *samba de roda*, típica formación musical de la música brasileña. En un trabajo realizado sobre las mulatas de Di Cavalcanti, Marina Barbosa de Almeida[23] analizó los tipos sociales brasileños vigentes en el cambio de siglo del XIX para el XX. Aproximando análisis de diversos autores Almeida localizó en la cultura popular, literatura, música y artes visuales la permanencia de estereotipos sociales problematizando «o modo como a sociedade projeta nas produções artísticas importantes aspectos de sua organização social[24]». Almeida llega a la conclusión de que poemas, novelas, *marchinhas carnavalescas* e imágenes de la cultura visual, confluyen en una discriminación sutil y disimulada en que la mujer mulata o negra se vuelve protagonista de un discurso de seducción y violencia implícita y explícita, sobre todo en contrapartida a su opuesta, la mujer blanca, siempre representada como virgen asexuada, hermana, ángel, etc. Aquí podemos volver a Maldonado-Torres y a Francastel. El primero nos recuerda que la colonialidad es un orden de cosas que coloca la gente de color bajo la observación asesina y violadora de un ego dominante reservando a la subjetividad femenina la violación. El segundo nos recuerda, desde la sociología del arte, que el artista que utiliza un lenguaje figurativo no sólo expresa los valores de una época sino que también contribuye a crearlos y/o mantenerlos. Para concluir, nos gustaría recordar lo que Gilda de Mello e Souza afirmó sobre la pintura de Di Cavalcanti:

> «[Di Cavalcanti] pinta muito pouco o homem; é sobretudo o pintor das mulheres e o intérprete de um mundo regido por rigorosa dicotomia, onde os homens têm tarefas, mas a função das mulheres é o amor. Suas figuras femininas, estagnadas num outro tempo, parecem grandes animais disponíveis, recortados contra a luz, sob as arcadas, nas janelas, nas sacadinhas de ferro. Quase sempre são prostitutas, mas transmitem uma visão tranquila do amor vendido, postas como estão em seu nicho de vitral. É sem tragédia e sem remorso que saem do estúdio do pintor para as salas da burguesia, puro objeto de contemplação. Não direi que a visão plasticamente admirável de Di Cavalcanti é folclórica; mas é patriarcal e abafa o sentimento de culpa, assentando-o sobre o grande álibi do Nacionalismo»[25].

El modernismo inauguró poéticas no sólo de gran importancia sino que contribuyó enormemente a la gestación de nuevos lenguajes y una nueva plástica brasileña ofreciéndonos imágenes de gran excepcionalidad plástica como las que hemos comentado. Es cierto que la modernidad periférica brasileña creó estrategias originales para intentar escapar de la situación de dependencia cultural. Sin embargo, gracias a los actuales estudios culturales, poscoloniales y los estudios latinoamericanos creemos que existe una parte oculta del modernismo que, quizá sin pretenderlo, activó o no supo desactivar sistemas coloniales que les eran intrínsecos.

[22] FANON, Frantz. Los condenados de la tierra. Tafalla: Txalaparta, 1999.

[23] ALMEIDA, Marina Barbosa de. *As mulatas de Di Cavalcanti: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930)*. [Tesis máster] Paraná: Universidade Federal do Paraná, 2007.

[24] Íbidem, pág. 68.

[25] SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, pág. 274.

Volver al sumario

Construcción del enemigo y de la nación en las imágenes de la prensa de guerra paraguaya (1867-1868)

María Lucrecia Johansson
Universidad Sevilla. España

1. Introducción

En la segunda mitad del siglo XIX, Paraguay se convirtió en escenario de la contienda más sangrienta de América del Sur. Por más de cinco años las fuerzas paraguayas, comandadas por el mariscal Francisco Solano López, se enfrentaron con los ejércitos de la Triple Alianza formada por la República Argentina, el Imperio del Brasil y la República Oriental del Uruguay, en la que se denominó Guerra del Paraguay o Guerra de la Triple Alianza (1864-1870).

Durante la primera fase de la contienda (diciembre de 1864 y principios de 1866) el enfrentamiento se desenvolvió en parte fuera de las fronteras de Paraguay. En la provincia argentina de Corrientes la lucha se extendió hasta que la victoria de los ejércitos aliados hizo replegar a las tropas paraguayas a su territorio. En la segunda fase de la contienda (desde 1866 hasta 1869), el enfrentamiento se convirtió en una guerra de trincheras o de desgaste, solo alterada por grandes batallas con miles de muertos que no lograban modificar las líneas de combate. En la última fase de la guerra (1869 hasta marzo de 1870), los ejércitos aliados lograron sus objetivos: se apoderaron de la fortaleza de Humaitá y de la capital de Paraguay, instalaron un gobierno títere en Asunción y coronaron su victoria con el asesinato del presidente de Paraguay, el Mariscal López.

Desde el comienzo de las hostilidades, la prensa de los países beligerantes se dedicó a tratar ampliamente el conflicto. En el caso del Paraguay, inmerso en un contexto de guerra total[1], el gobierno inició una campaña de propaganda que consistió en la difusión de ideas tendientes a inducir determinados comportamientos[2]. No es de extrañar que durante la Guerra de la Triple Alianza los gobiernos contendientes utilizaran a la prensa con fines propagandísticos ya que, como bien sostiene Jean-Marie Domenach, a partir del siglo XVIII la propaganda se convirtió en un auxiliar de las estrategias de guerra, que comenzaron a conducirse tanto por las armas como por la ideología[3].

Fue así como las autoridades otorgaron una particular importancia a los periódicos porque entendieron que a través de ellos podrían regular las conductas y modelar las representaciones, en un contexto en el que eran impostergables las necesidades de movilizar moralmente a la población y de garantizar la defensa de la identidad en peligro. Esas nuevas representaciones se difundieron principalmente por medio de la prensa con el fin de crear al menos dos efectos: por un lado, afianzar la cohesión social, mediante la reducción, y más aún de la eliminación de las diferencias políticas e ideológicas y

[1] Capdevila, Luc. *Una guerra total: Paraguay, 1864-1870. Ensayo de historia del tiempo presente*. Buenos Aires: CEADUC/ Editorial SB, 2010.

[2] Schulze Schneider, Ingrid. *El poder de la propaganda en las guerras del siglo XIX*. Madrid: Arco Libros, 2001. Pizarroso Quintero, Alejandro. «Historia de la propaganda: una aproximación metodológica». *Historia y comunicación*, Nº 4 (1999):145-171.

[3] Domenach, Jean-Marie. *La propaganda política*. Buenos Aires: EUDEBA, 1968.

la consolidación de vínculos fundados en lo emocional, y por otro, imponer imágenes estereotipadas y negativas del enemigo como un reflejo opuesto de una imagen propia positiva.

Con esos fines, el gobierno paraguayo creó entre abril de 1867 y febrero de 1869 cuatro periódicos: *El Centinela* (1867-1868), *Cabichuí* (1867-1868), *Cacique Lambaré* (1867-1868) y *Estrella* (1869). A lo largo del conflicto llegaron a publicarse cinco periódicos, incluyendo a *El Semanario de Avisos y Conocimientos Útiles* (1853-1869) que venía editándose con anterioridad al enfrentamiento.

El primer objetivo de esa novedosa prensa de guerra fue ampliar el número de lectores, razón por la cual esos *periódicos de trinchera* transformaron su forma y su contenido con base en una serie de expectativas atribuidas al nuevo público al que estaban dirigidos, integrado especialmente por los hombres movilizados para el combate. Al mismo tiempo, una nueva práctica de lectura que se desarrollaba en el ámbito público, en grupo y en voz alta, sobre todo —aunque no exclusivamente— en las trincheras, se impuso con el fin de garantizar la difusión del mensaje propagandístico. Algunos de los cambios más significativos fueron el nacimiento de la prensa en guaraní, lengua que hablaba la mayor parte de la población, y la aparición de dos periódicos ilustrados, *El Centinela* y *Cabichuí*, que a través de sus grabados descifraban el mensaje para quienes no sabían leer[4].

Otra novedad fue la incorporación de imágenes usando la técnica xilográfica. Los grabados impresos se cargaron de fuertes significaciones simbólicas y se transformaron en instrumentos de defensa nacional. El objetivo del presente trabajo es analizar, poniendo el foco en el discurso de movilización difundido a través de los grabados, cómo la propaganda fue estructurando un sistema de oposición nosotros/ellos, que reposaba sobre una construcción binaria que presentaba, alternadamente, parejas asimétricas: civilización/barbarie, república de ciudadanos/imperio servil, hombres libres/esclavos, corajudos/cobardes, cristianos/moros, blancos/negros, humano/animal, etc.

Esa oposición nosotros/ellos se plasmó a través del contraste entre imágenes utilizadas de dos maneras: por un lado, se usó una imagen negativa del adversario para revelar una imagen positiva de sí mismos, construyendo desde los trazos oprobiosos con que definían al adversario el retrato espléndido de los paraguayos. Así, a la vez que se trataba de predisponerlos, convenciéndolos del carácter abominable del oponente y de su causa, se exaltaba el carácter propio como benevolente, para despertar el sentido de unidad y compromiso con la lucha. En *El Centinela* y en *Cabichuí*, las operaciones básicas de atribución de rasgos negativos al enemigo fueron: la demonización, la animalización y la apelación a rasgos étnicos. La segunda manera de plasmar la oposición de imágenes estereotipadas fue realizar el procedimiento contrario, es decir, presentar de forma positiva, idealizada, al Paraguay y a sus soldados y ciudadanos, para revelar en negativo un perfil de los adversarios. Otras estrategias gráficas utilizadas por los grabadores para ilustrar el sistema de oposición nosotros/ellos se basaron en el establecimiento de contrastes tales como: claro/oscuro, grande/pequeño, hermoso/feo, etc.

2. Soldados artistas

Los periódicos paraguayos exhibieron distintos estilos entre los grabados que, como las mismas publicaciones señalaron, se relacionaban con el origen y formación de sus artistas y con su lugar de publicación. Frente a las diferencias formales presentaron criterios comunes sobre la función de las imágenes y compartieron apreciaciones sobre el alto valor artístico y comunicacional que las caracterizaba. *Cabichuí*, por ejemplo, se manifestó orgulloso por el nivel de sus xilografías que «*se trabajan con el fusil en una mano y el buril en otra, puesto que estamos frente á frente, á un palmo de distancia de nuestros feroces enemigos*»[5].

El Centinela, por su parte, refiriéndose a la labor de *Cabichuí,* definió a sus caricaturas como «*injeniosas y muy de circunstancias*», y se lamentó afirmando: «*nosotros, aunque con un artista de profesión, no podemos alcanzar esa expresion que sabe dar á sus grabados el mismo soldado que vé, siente y palpa*

[4] Johansson, María Lucrecia. *Soldados de papel. La propaganda en la prensa paraguaya durante la guerra de la Triple Alianza (1864-1870)*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura de Cádiz, 2014.

[5] *Cabichuí*, n°4, 23/04/1867, págs. 3-4.

1.—La ex-triple alianza y sus vencedores. Fuente: El Centinela, n°3, 09/05/1867, pág. 1.

los acontecimientos»[6]. Las caricaturas y escenas de la guerra que aparecen en sus páginas contaron, efectivamente, con los aportes de un artista, del arquitecto italiano Alessandro Ravizza, que se ocupaba de realizar los dibujos. Los encargados de trabajar la madera eran sus colaboradores paraguayos Juan José Benítez y Manuel L. Colunga, quien firmó once de las cuarenta y nueve ilustraciones publicadas. Mientras que Ravizza era estimado como un artista de profesión, sus colaboradores eran considerados meros aficionados. Este hecho llevó al periódico a valorar de manera especial el trabajo de sus cinceladores, acerca de los que escribió: esos artistas que por «*primera vez toman el buril*» ostentan la particularidad de ser «*guerreros artistas (…) esos que vencen toda dificultad*»[7]. En el mismo artículo destacó que una de las tallas había sido realizada por «*uno de los heridos del Batallón N. 12, que aun tiene la bala en el cuerpo*»[8]. De acuerdo a José Antonio Vázquez, quien llevaba alojada la bala era el ya mencionado Benítez[9].

Cabichuí, como lo deja entrever la cita de *El Centinela*, solo contó con colaboradores sin formación académica. El hecho de que sus grabados fueran «*elaborados sin dirección de ningún artista profesional*» fue destacado por el periódico como una forma de otorgarle más trascendencia a las ilustraciones[10]. Los encargados de elaborar esas obras fueron: «*el jóven Militar Fulgencio Godoy, que acompañado de sus camaradas, el sargento Manuel Perina, el cabo Francisco Belazco y los soldados Juan Bargas, Inocencio Aquino y Genaro Cáceres, produce nuestros gravados*»[11]. *Cabichuí* consideraba que «*nadie ignoraba*» que sus grabados eran «*los primeros de este género de obras en nuestro campo*» y tanto fue el valor que otorgó a las imágenes que llegó incluso a afirmar que cuando «*la lengua no es bastante, la pluma es insuficiente, el papel escasea, venga, pues, la madera, tómese el lapiz, corra el buril, y hable la creacion entera*»[12].

3. Construyendo al enemigo

Concebida como una aberración absolutamente ajena al mundo terrenal, la Triple Alianza fue sim-

[6] *El Centinela*, n°7, 06/06/1867, pág. 2.
[7] *El Centinela*, n°2, 02/05/1867, pág. 4.
[8] Ibídem.
[9] Vázquez, José Antonio. *El Centinela. Colección del semanario de los paraguayos en la guerra de la Triple Alianza. 1867*. Buenos Aires: Paraquariae, 1964, pág. 5.
[10] *Cabichuí*, n°4, 23/05/1867, pág. 4.
[11] Ibídem.
[12] *Cabichuí*, n°5, 27/05/1867, pág. 4.

2.—Estoy exorcizando negros desde este púlpito paraguayo, y el aspergeo tiene a los muleques con el rabo gateando.
Fuente: El Centinela, n°6, 30/05/1867, pág. 1.

bolizada, tanto en las expresiones gráficas como verbales de la prensa de guerra paraguaya, a través de entes demoníacos o monstruos. *El Centinela* nos da una clara muestra de esas identificaciones: «*Hoy en el siglo de las luces, y cuando las ideas supersticiosas no tienen cabida, reaparecen las arpías*»[13]. La misma evidencia ofrecen sus grabados. En una de sus representaciones aparece una serpiente de tres cabezas que es vencida por tres soldados paraguayos que, montados arriba de su cuerpo, han logrado separar dos de sus cabezas, mientras la tercera, que se encuentra amarrada por una cuerda, está pronta a caer.

A través de las imágenes de la Triple Alianza como un monstruo aterrador y maligno se buscaba incitar odio y no miedo. El grabado responde perfectamente a ese propósito: solo bastan tres soldados paraguayos para destruir al inmenso y horrible monstruo. Por otra parte, el contraste de escala resalta la grandeza de esos soldados que, erguidos en el centro de la imagen, luchan juntos para destruir a quien los amenaza. De esta manera, lo que se pre-

[13] *El Centinela*, n°3, 09/05/1867, pág. 2.

tendió significar fue que la valentía de los soldados paraguayos no se detenía ni siquiera ante la ferocidad no natural de un monstruo de tres cabezas.

Junto a las representaciones malévolas del enemigo encontramos como rasgo común el uso de términos que refieren a su carácter satánico. Así, por ejemplo, se llama «*Cachidiablo*» al comandante brasileño marqués de Caxias o se exhorta a los soldados paraguayos a luchar en contra de «*todos los demonios en figura de negros*»[14]. Inclusive *El Centinela*, luego de explicar que «*los negros y los no negros que mueren en el ejército invasor se van casaca y todo al infierno*»[15], le aconseja al diablo utilizar a los primeros como carbón, «*ya que de soldados han probado tan mal*»[16]. Asimismo, son abundantes las representaciones del demonio esperando impacientemente la muerte de los soldados aliados, quienes según *Cabichuí* «*no tienen religión alguna sino la del crimen*»[17], para llevarlos consigo o dándoles la bienvenida al infierno.

Las representaciones demoníacas se inscriben dentro de la herencia guaraní, cuyos diablos de forma zoomórfica, como señala Josefina Plá, simbolizaban más bien a seres en desgracias que a entes terroríficos[18]. En un grabado del periódico *El Centinela* se ve una torre de vigilancia –mangrullo–, desde la que un soldado paraguayo amenaza con un látigo –elemento simbólico de la condición de esclavo de los brasileños– a las tropas aliadas, que comienzan a huir despavoridas impulsadas por su temor al instrumento de castigo que se exhibe. Entre los soldados que huyen aparece un monstruo cubierto de pelos, con cuernos en la cabeza y con una larga cola entre las piernas. Lo más interesante es el epígrafe que acompaña al grabado: «*Estoy exorcizando negros desde este púlpito paraguayo*». La identificación del mangrullo con el púlpito y del centinela con un sacerdote pone en evidencia otro par de conceptos en oposición: cristianos-moros, provenientes del legado español que justipreciaron los paraguayos en la prensa de guerra. Por medio del contraste de escalas, que muestra al soldado en lo alto y abajo a unos pequeños enemigos, se simboliza la superioridad moral de los paraguayos.

En fuerte contraste con estas imágenes malévolas, ángeles y cruces fueron grabados como forma de construir una imagen positiva del Paraguay. Esta transición desde el simbolismo religioso al político fue habitual en la prensa paraguaya, donde se encuentran, por ejemplo, imágenes del «*ángel de las batallas*» y del «*ángel tutelar*». El ángel tutelar aparece representado con una espada en su mano izquierda, con la que aparta a un dragón de un nido de palomas, que simbolizan al pacífico Paraguay. El texto que corresponde a esta imagen señala que ese ángel es el protector del pueblo paraguayo, que con su espada defiende «*los grandes intereses de la Patria*», y protege «*las vidas y las propiedades que el monstruo imperial amenaza tragar*»[19].

Estos grabados con alegorías religiosas buscaron simbolizar el papel de lo divino en la causa paraguaya, presentando a Dios como guía del mariscal López y como protector de su pueblo. Según lo expresaba *Cabichuí*: «*Dios ha querido ligar nuestra suerte a la de este hombre providencial*»; también afirmaba que la unidad existente entre «*Dios, Patria y Mariscal López*» garantizaba el triunfo paraguayo[20]. Al recurrir a esa simbología religiosa, los artistas apelaban a representaciones del universo mental de los paraguayos, por lo que esas imágenes resultaban muy potentes y fáciles de ser captadas por el público al que estaban dirigidas.

Junto a la demonización, la animalización fue otra de las estrategias gráficas utilizadas para representar a los líderes de la Triple Alianza y a los soldados enemigos. El gran zoológico que los artistas paraguayos crearon en las páginas de los periódicos de trinchera se explica, por un lado, por la gran posibilidad expresiva que este recurso les ofrecía y, por otro, porque facilitaba la comunicación de los mensajes al apelar a la mitología guaraní o a locuciones coloquiales ampliamente conocidas.

El grabado que ilustra el artículo «*La conferencia secreta*» muestra como monos al Emperador del Brasil, al visconde de Tamandaré y al mariscal Polidoro, jefes militares del ejército imperial. Los monos están junto a una mesa en la que descansa la corona

[14] *El Centinela*, nº22, 19/09/1867, pág. 4.
[15] *El Centinela*, nº2, 02/05/1867, pág. 3.
[16] Ibídem.
[17] *Cabichuí*, n° 91, 26/06/1868, pág. 3.
[18] Plá, Josefina. «El grabado: instrumento de la defensa». En: Escobar, Ticio y Salerno, Osvaldo. *Cabichuí. Periódico de la guerra de la Triple Alianza.* Edición facsimilar. Asunción: Museo del Barro, 1984.
[19] *El Centinela*, nº 25, 10/10/1867, pág. 2.
[20] *Cabichuí*, nº85, 13/05/1867, pág. 2.

3.—Toma! Y que hacen aquí esos tres? –Chit! Es el Emperador del Brasil, el Visconde de Tamandaré y el Mariscal Polidoro que estan en conferencia secreta sobre la guerra del Paraguay… ¡Monada! Fuente: El Centinela, nº3, 09/05/1867, pág. 3.

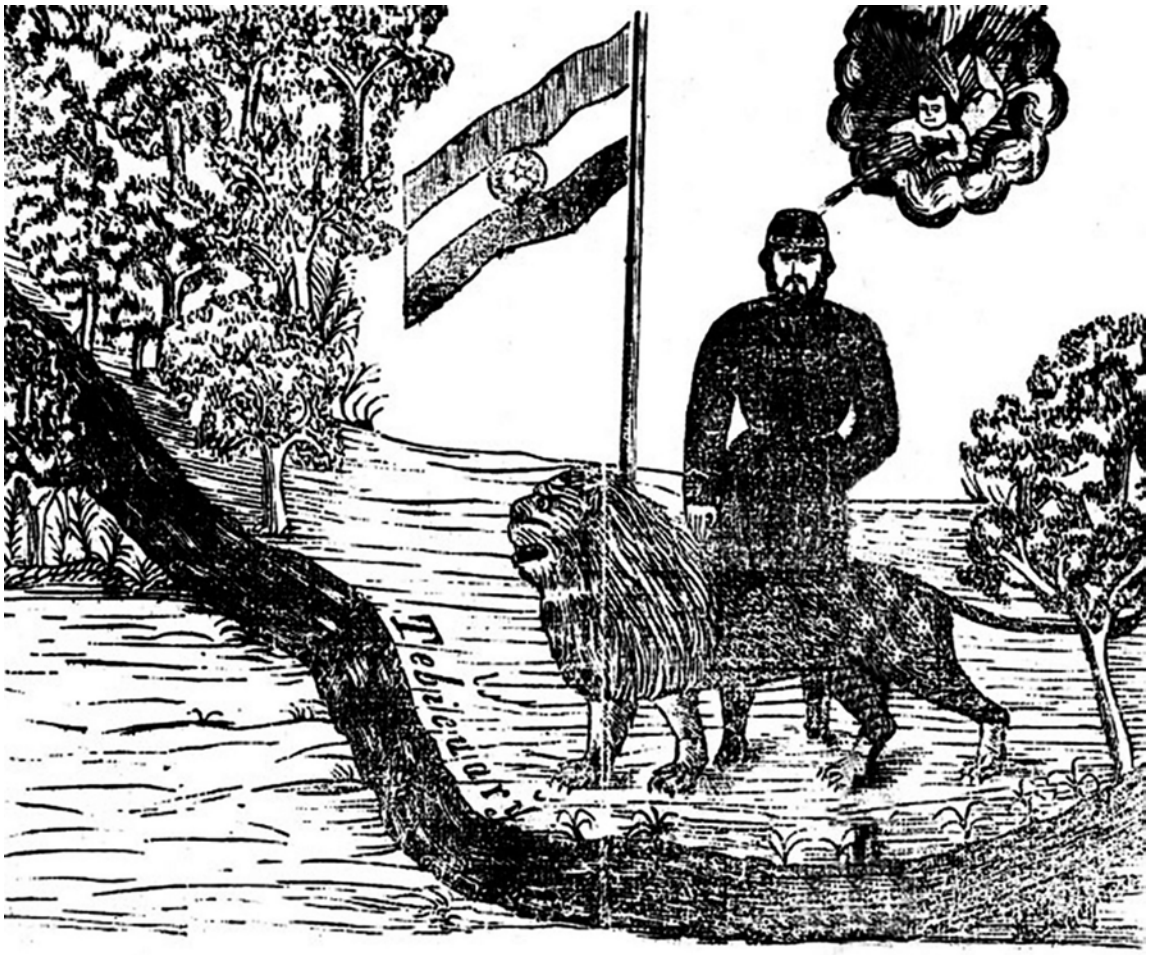
imperial, y son presentados luciendo vestimentas militares, condecoraciones y portando armas. En el texto que acompaña el dibujo se aplica el sustantivo «monada» a las figuras representadas, significando, a través del uso irónico y enfático de la palabra, que a los paraguayos esas figuras les resultaban afectadas, enfadosas y totalmente incapaces en sus roles de conductores del ejército imperial, el cual con esos guías jamás podría «*conquistar esa nación de valerosos guerreros*» que es Paraguay[21].

Si con la representación demonizada del enemigo se pretendió mostrar la naturaleza sobrenatural de la Triple Alianza, frente a la que el Paraguay estaba protegido por el apoyo celestial, la animalización buscó evocar su inferioridad, incapacidad y la dependencia del amo. Ante estos animales sin rasgo alguno de peligrosidad, los paraguayos aparecen representados como cazadores o domesticadores que se divierten sobremanera realizando esas actividades. En varios grabados se representa la «*caza de los negros*» como una de las diversiones favoritas de los soldados paraguayos[22]

Es común, además, que en los grabados de *El Centinela* se represente a los brasileños con temor al látigo, recalcando su carácter de esclavos. Aunque en los artículos son innumerables las referencias al hecho de que el ejército imperial estaba formado por esclavos, en los grabados, además del ya mencionado uso de cadenas como instrumentos de sumisión, dicha circunstancia fue representada por el miedo que manifestaban los súbditos imperiales al rebenque. Inclusive se encuentran grabados en los que el emperador Pedro II enseña el «*zurriago*» con gesto amenazante a los jefes militares de su ejército, quienes aparecen ilustrados con expresiones de terror.

En *Cabichuí*, los grabados muestran a los soldados aliados, como «*bichos de tanta cobardía*»[23], huyendo despavoridos de un solo soldado paraguayo que los amenaza con un látigo. En el artículo que acompaña a uno de estos grabados se lee que «*el esclavo no es más que una bestia, y una bestia estúpida*», porque no ama la libertad[24]. A continuación se acla-

[21] *El Centinela*, nº3, 09/05/1867, pág. 4.
[22] *Cabichuí*, nº39, 19/09/1867, pág. 4.
[23] *Cabichuí*, nº45, 10/10/1867, pág. 2.
[24] *Cabichuí*, nº2, 16/05/1867, pág. 2.



4.—El mariscal López en San Fernando. Fuente: Cabichuí, nº85, 13/05/1868, págs. 2-3.

ra, que dado el carácter de bestias de los esclavos, con ellos solo basta el rebenque.

El carácter de esclavos de los soldados brasileños fue también resaltado con la intención de proclamar que el éxito del Paraguay sería también un triunfo para el mismo Brasil, ya que sus súbditos se convertirían en ciudadanos de pleno derecho: «*Los negros tendrán que agradecernos, por que al fin los haremos vivir sin argollas, sin cadenas y sin opresión*»[25].

4. Construyendo la nación paraguaya

En contraste con la animalización de los enemigos cargada de connotaciones negativas, la imagen del león fue usada para representar al Paraguay. Tanto en *El Centinela* como en *Cabichuí* es ampliamente repetido el león como símbolo de la majestuosidad y poder del ejercito paraguayo. Los artículos hacen referencias al «*ejército de leones*» y al «*soldado león*», para aludir a la bravura con la que enfrentaban al «*ejército de sapos*» o «*ejército de macacos*».

En muchos grabados, el león, «*el rey del valor y de la fuerza*», frena el avance de los jefes militares aliados representando el poderío de la inexpugnable fortaleza paraguaya de Humaitá. El gran valor simbólico otorgado al león se convierte en una imagen positiva de la acción de los paraguayos en el campo de batalla, imagen que despierta no solo temor y respeto, sino también admiración en el enemigo. El león como símbolo de la nación paraguaya aparece también atacando al presidente argentino Bartolomé Mitre y al comandante en jefe del ejército de Brasil Caxias, quienes no pueden huir porque a sus espaldas se encuentra Pedro II con un látigo, ame-

[25] *El Centinela*, nº1, 25/04/1867, pág. 3.

nazándolos. El león aparece como representación no solo de la ferocidad sino también de la unidad de todos los paraguayos en la lucha. La cobardía de los aliados está graficada por el azote que el Emperador debe usar para que sus súbditos y aliados enfrenten a ese terrible león[26].

En dos oportunidades «*el indómito león paraguayo*» aparece dibujado junto al mariscal López para protegerlo, pelear por él y obedecerle. Al lado de su guía, el león tiene una actitud pasiva, está a la espera de sus órdenes para avanzar hacia el enemigo. De esta manera, la prensa logra consustanciar a Solano López con la aterradora fiera símbolo de poder, fuerza y señorío.

Es interesante subrayar el contraste de imágenes entre un Emperador que, a pesar del uso constante del látigo y de cadenas, no logra domesticar a sus súbditos «*monos*» ni a sus aliados, y un Mariscal que, sin recurrir a ningún instrumento de sumisión, controla un feroz león. En el artículo que acompaña este grabado López no es presentado como un simple domador sino como el creador de la nación paraguaya:

> «El Mariscal López en medio del fragor de la guerra (…) ha hecho surgir una nueva nación, que el mundo mira sorprendido (…) una nación que combatiendo por la causa del derecho y de la libertad, con una bravura y abnegación supremas, ha inclinado la cerviz de los violadores del Código internacional, rodeándose de simpatías y de aplausos»[27].

A lo largo del conflicto, los periódicos fueron cimentando en blanco y en negro las representaciones de sus principales protagonistas. Así, mientras el mariscal López era presentado como una divinidad comparable a Cristo, Pedro II era equiparado con el demonio, y Mitre y el presidente uruguayo Venancio Flores con Judas, por haber traicionado a sus países. La mitificación de López se mantuvo a pesar de las consecuencias nefastas de la conflagración; y a medida que pasaban los años y la guerra se acercaba a su fin, fue incluso haciéndose más fuerte.

Asimismo, mientras que, de acuerdo a la prensa de guerra, la situación que se vivía en los países aliados estaba marcada por la desunión entre los pueblos y sus gobiernos, de Paraguay, por el contrario, resaltaban con grandilocuencia:

> «En la América democrática no conocemos un pueblo mas unido a su Gobierno que el Paraguay. Al lado del gran Mariscal Lopez se ha levantado el pueblo para defender sus derechos, y en íntima y estrecha union han formado el verdadero baluarte de la libertad, cuyo incontrastable poder y grandeza nace de esa union que se consolida con el sacrificio comun (…) Esta es la verdadera union y la alianza mas legitima que dignifica al pueblo soberano, y que hace superior a los gobiernos democráticos»[28].

Los artistas grabadores representaron esa desunión existente entre los aliados mostrándolos como un conjunto de hombres con rasgos étnicos diversos. De una manera muy compleja, esa heterogeneidad de los enemigos es la característica principal de los grabados que muestran a los soldados del bando contrario tanto en *El Centinela* como en el *Cabichuí*[29]. Por ejemplo, en un grabado de *El Centinela* donde se ve a los jefes militares aliados ante los leones paraguayos, dos de esos jefes aparecen representados con rostros de color negro[30]. En otro grabado se muestra a soldados brasileños muriendo abrazados por las llamas de una hoguera, la mitad de ellos es representada de color negro y la otra mitad de blanco[31]. Cabe aclarar que, de acuerdo a Thompson y Juan Crisóstomo Centurión, López en sus arengas a los soldados solía llamar negros indistintamente a los aliados[32].

La antítesis entre luz y oscuridad, entre blanco y negro, puede ser interpretada como un símbolo del bien y el mal. La noción de luz como alegoría visible de lo bueno es importante dentro de la tradición cristiana. A su vez, el color de piel blanca se asoció a la civilización y al progreso, mientras que el color de piel negro fue ligado a la barbarie, al salvajismo y a la esclavitud.

A pesar de que había negros luchando en el ejército paraguayo, gráficamente se utilizó siempre el blanco para representarlos. A comienzos de 1866, Solano López había ordenado la emancipación de los esclavos con el fin de que engrosaran las filas del

[26] *Cabichuí*, n°36, 09/09/1867, pág. 2.
[27] *Cabichuí*, nº22, 24/07/1867, pág. 1.
[28] *El Centinela*, nº34, 12/12/1867, pág. 1.
[29] CAPDEVILA, Luc. «O gênero da nação nas gravuras da imprensa Paraguaia: Cabichuí e El Centinela, 1867-1868». *ArtCultura, Uberlândia*, 9, (jan.-jun. 2007), pág. 15.
[30] *El Centinela*, n°10, 27/06/1867, pág. 3.
[31] *El Centinela*, n°17, 13/08/1867, pág. 3.
[32] THOMPSON, George. *La guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Ed. Juan Palumbo, 1910, pág. 80; CENTURIÓN, Juan Crisóstomo. *Memorias o reminiscencias históricas sobre la Guerra del Paraguay*, Tomo II. Asunción: Ed. Guarania, 1944, pág. 28.

5.—Conducción de los batallones prisioneros de Tuiuti al Paso Pucú por una compañía de cazadores Paraguayos. Fuente: El Centinela, n°32, 28/11/1867, pág. 2.

ejército. De esa manera se incorporaron al ejército paraguayo seis mil hombres que habían sido esclavos de las Estancias de la Patria[33]. Incluso, uno de esos soldados alcanzó el rango de oficial del ejército. Thompson afirma que ese oficial fue enviado por el Mariscal a todos los combates, «*hasta que fué muerto, librándose así* (López) *del oficial negro*»[34]. De acuerdo a Jerry Conney es posible que en el ejército paraguayo hayan muerto proporcionalmente más soldados negros que otros, pues existen indicios de que Solano López los mandaba a cumplir las misiones más peligrosas[35].

Sin embargo, no es eso lo que reflejan los grabados que refieren al pueblo paraguayo, los que al resaltar una unidad étnica inexistente, manifiestan aquí, como en otras cuestiones, una representación compleja, basada en la omisión de la realidad, ya que el ejército de López estuvo formado por negros, mestizos, blancos e indígenas.

En las imágenes, los soldados paraguayos aparecen con fisonomías y rasgos faciales idénticos, inclusive la semejanza se manifiesta en la contextura corporal. Si en los grabados se muestra una similitud física, en los textos se señala que esa similitud existe también en las «*ideas*», las «*opiniones*», las «*voluntades*» y los «*sentimientos*»[36]. Por ejemplo, bajo el título «*El retrato de un soldado paraguayo*», se afirma que «*conocer uno, es el retrato de todos; y esa identidad de formas, de sentimientos y de convicciones dan la misma*

[33] Plá, Josefina. *Hermano negro: la esclavitud en el Paraguay*. Madrid: Colección Pluma-Paraninfo, 1972, págs. 163-165.

[34] Thompson, George. *La guerra*…, Op. cit., pág. 83.

[35] Cooney, Jerry W. «La abolición de la esclavitud en Paraguay». En: Cooney, Jerry W. y Whigham, Thomas. *El Paraguay bajo los López. Algunos ensayos de historia social y política*. Asunción: Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, 1994, págs. 25-38; Doratioto, Francisco. *Maldita guerra. Nueva historia de la guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Emecé, 2008, pág. 220.

[36] «Si examinamos el ESPIRITU PÚBLICO de este pueblo, solo encontraremos una opinión, una idea, un sentimiento y una voluntad». *El Centinela*, nº 32, 28/11/1867, pág. 2.

espresion y fisonomía a los soldados paraguayos; porque todos parecen gemelos»[37].

En los grabados, los rasgos de los soldados paraguayos siempre están bien definidos, mientras que los soldados de los ejércitos de la Triple Alianza tienen rostros casi desdibujados. Con el epígrafe «*Conducion de los batallones prisioneros de Tuiuti al Paso Pucú por una compañía de cazadores Paraguayos*», un grabado de *El Centinela* muestra a un grupo de soldados enemigos sin uniformes militares y con sus rostros negros, con rasgos faciales esbozados con círculos de color blanco. A esa ausencia de rasgos faciales definidos se suma la adjudicación de una contextura física diferente a cada uno de ellos[38].

Ante este grupo de soldados abatidos, los militares paraguayos montan guardia, orgullosamente armados y uniformados. En realidad, la escasez de ropa se hizo sentir con tanta fuerza entre los soldados paraguayos que se llegaron a aplicar medidas extremas como la de cortar las alfombras del Club Nacional y de la estación central del ferrocarril de Asunción para confeccionar ponchos con ellas. Con esos duros ponchos, señala Thompson, «*los soldados parecían metidos entre dos tableros de fijar carteles*»[39]. Las prendas que se arrebataban a los muertos fueron consideradas un valioso botín y no fue extraño encontrar entre las tropas paraguayas a hombres vestidos con uniformes aliados[40].

Capdevila señala que los grabados de los periódicos paraguayos fueron dotados progresivamente de un poder de identificación en dirección a los lectores paraguayos, favoreciendo la complicidad entre movilizadores y movilizados. En el caso de *El Centinela* y *Cabichuí*, el sistema de oposición nosotros/ellos, traduce el enfrentamiento entre dos sistemas sociales: una Triple Alianza que reunía hombres desnaturalizados y heterogéneos, frente a un Paraguay homogéneo y unido, que marchaba en respuesta a la agresión de un conglomerado subhumano[41].

5. Conclusiones

En una coyuntura en la que fue necesario militarizar a la población para garantizar la defensa nacional, las autoridades otorgaron una particular importancia a los periódicos porque entendieron que a través de ellos podían condicionar las conductas y modelar las representaciones. Desde el rol propagandístico en el que el gobierno la posicionó, el fin de la prensa fue explicar la justicia de la causa paraguaya y convencer a sus lectores y oyentes de que debían luchar hasta vencer o morir.

Esa propaganda difundida por la prensa de guerra no irrumpió ya acabada sino que fue elaborándose en el devenir de la producción periodística, que eliminando ambigüedades se ocupó de crear un mensaje unívoco sobre las causas, características y consecuencias de la contienda. La prensa tuvo que articular un discurso que sirviera no solo para afianzar la moral de los soldados mientras los adoctrinaba, sino también para construir una identidad nacional que fortaleciera la unidad social. Con esos propósitos se vehiculizó un discurso de movilización que reposó en un sistema de oposición nosotros/ellos, que se plasmó a través del contraste entre representaciones negativas asignadas a los aliados y representaciones positivas atribuidas a sí mismos.

Si bien los periódicos lograron sincronizar, bajo el seguimiento represivo del gobierno, un discurso de movilización homogéneo que confinaba al receptor en una interpretación unidireccional, el sistema de oposición en que basaron su prédica los condujo a la emisión de mensajes contradictorios: frente a los soldados brasileños, representados como esclavos obligados a luchar por un monarca déspota, los paraguayos se presentaron a sí mismos como ciudadanos libres y soberanos que peleaban por valores republicanos. Pero, en contraste, transmitieron al mismo tiempo una concepción paternalista del poder encarnado en Solano López como padre irremplazable, merecedor de amor, veneración y obediencia. De esta manera, terminaron presentándose como hombres libres sin libertad por estar sujetos

[37] *El Centinela*, nº26, 17/10/1867, pág. 2.

[38] En el *Cabichuí* los redactores expresaron en sus textos: «Qué diferente es la expresión del soldado de la libertad á la del esclavo en los peligros (…) Sus causas son conocidas: en el uno hay conviccion, hay fé, hay constancia y resignacion, que lo que defiende le inspira honor y gloria y que si sucumbe en su defensa, le esperan mayores y mas positivos bienes en el goce de una felicidad sempiterna; y en el otro ¡todo es maldad, su corazon no siente esas dulces emociones de la virtud, sus ideas no están inspiradas sino de lo funesto y sombrío, que amortigua su espíritu y le hace ver en todo su perdicion». *Cabichuí*, n°64, 12/12/1867, pág. 2.

[39] Thompson, George. *La guerra*…, Op. cit., pág. 137.

[40] Ibídem, pág. 120.

[41] Capdevila, Luc. «O gênero da nação…», Op. cit., pág. 17.

al autoritarismo de Solano López, cuyo poder llegó incluso a legitimarse en la voluntad divina.

Concebidos como una continuación de la guerra a través de las palabras, el gobierno se preocupó de que los periódicos llegaran a todos y de que se impusiera la idea de que leerlos era expresión de lealtad a la causa paraguaya. La lectura pública de artículos con estructuras repetitivas y escritos en un español coloquial o en guaraní posibilitó que un mayor número de individuos tuviera acceso a la esfera de lo escrito, abriendo el camino para que lo impreso dejara sus huellas en una cultura fuertemente oral.

Los efectos de la contienda sobre la prensa y de esta sobre la propaganda del régimen de Solano López llegaron más allá de la modificación de las tecnologías y de los contenidos y terminaron produciendo cambios culturales de mayor alcance. Esos periódicos que surgieron con el fin de congregar a los paraguayos en torno a la figura del Mariscal, debieron transformarse para poder cumplir con ese objetivo. En ese proceso de cambio, la prensa brindó a la propaganda de Solano López la posibilidad de enriquecerse y de constituirse en un legado consistente en una rica producción en guaraní y una xilografía con rasgos novedosos que es valorada como una de las manifestaciones más logradas del arte pictórico paraguayo.

Volver al sumario

Tremendísima Mulata. Identidad racial, nacional y de género en la cultura visual cubana decimonónica

SALVADOR MÉNDEZ GÓMEZ
Universidad de Murcia. España

1. CUBA EN BUSCA DE SU IDENTIDAD: NEXOS ENTRE EL CONTEXTO HISTÓRICO DEL S. XIX Y LA CULTURA VISUAL

«*Es toda pasión y fuego, es mi tentadora, un diablito en figura de mujer, la Venus de las mulatas…*»[1]

Estas palabras, extraídas de la inmortal Cecilia Valdés, son muy reveladores de los estereotipos sobre la mulata que la intelectualidad blanca proyecta en el imaginario colonial, toda una construcción identitaria performativa que desborda lo literario para impregnar de lleno la cultura visual de Cuba en el s. XIX.

Esta difusión de estereotipos sobre la mulata es fruto de una concepción de la subjetividad femenina afrodescendiente elaborada en la intersección de múltiples variables interdependientes como el género, la racialidad, estatus jurídico… que la élite hegemónica proyecta en un discurso visual que depende en gran medida de los diferentes hitos que jalonan la historia de Cuba en el s. XIX.

Dicha centuria supone uno de los momentos más trascendentales de la historia de Cuba al producirse el tránsito de colonia española a república independiente, en un discurrir paralelo al proceso de creación de la nación cubana [2] como comunidad imaginada. En esta coyuntura de fuerte quiebra identitaria, en la que los actores sociales de la isla caminan en la búsqueda de una identidad nacional[3], la imagen de la mulata se configura como el mito nacional por excelencia capaz de solventar las

[1] VILLAVERDE, Cirilo. *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel.* 4ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008, pág. 414. Edición de Jean Lamore.

[2] ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1983. ANDREO GARCÍA, Juan. «La formación de las identidades y los imaginarios nacionales en Cuba a inicios del siglo XIX». *Procesos* 34 (Quito), 37 (2011), pág. 37-66. CHAIN, Carlos. *Formación de la Nación Cubana.* La Habana: Ediciones Granma, 1968. COLOM GONZÁLEZ, Francisco (ed.). *Relatos de Nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2005. GUERRA, François-Xavier. «Las mutaciones de la identidad en la América Hispana». En *Inventando la Nación. Iberoamérica S. XIX.* México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 2006. PÉREZ VIEJO, Tomás. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Oviedo: Ediciones Nobel, 1999. PÉREZ VIEJO, Tomás. «La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico». *Historia mexicana*, 2, págs. 275-311. RODRÍGUEZ ZEPEDA, Jesús. «El mito de la nación y otros abusos». *Historia Mexicana,* 2 (2003), págs 559-568.

[3] LECLERCQ, Cécile. *El Lagarto en busca de una identidad. Cuba: identidad nacional y mestizaje*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2004. MARTÍN, Consuelo y PERERA, Marisela. «El Cubano Frente al Espejo». *Revista Caminos* (La Habana)*,* 3 (1996), págs. 16-19. MÉNDEZ RÓDENAS, Adriana. *Cuba en su imagen: Historia e Identidad en la literatura cubana.* Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2002. RODRÍGUEZ, Pedro Pablo. «La discusión conceptual de lo cubano en Cuba y en el exterior». Memorias del encuentro *Cuba: Cultura e Identidad Nacional,* La Habana: Ediciones Unión, 1995, pág. 69. DE LA TORRE, Carolina. «Conciencia de Mismidad: Identidad y Cultura Cubana». *Revista Temas* (La Habana)*,* 2 (1995), págs. 111-115; UBIETA GÓMEZ, Enrique. «El Ensayismo y la Identidad Nacional en Cuba: Itinerario de una Relación Inconclusa». En: UBIETA GÓMEZ, Enrique, *Ensayos de Identidad*, La Habana: Letras Cubanas, 1993, págs. 112-143.

1.—Victor Patricio de Landaluze. La Señora y la Sirvienta de Paseo. Óleo sobre tabla. 1880. Galería Cernuda Arte. Florida. EE. UU.

múltiples diferencias bajo la totalidad de la nación mestiza[4].

Para analizar todo este proceso, se profundiza en las posibilidades interpretativas que ofrece el análisis de la cultura visual, y mediante un minucioso estudio del código expresivo de las imágenes propuestas, se determina tanto el mensaje que transmiten como los procesos cotidianos de mirar a la alteridad que representa la mulata en el s. XIX.

De este modo se ofrecen claves para descodificar la ideología y cosmovisión de los agentes cognitivos que crean o promueven la imagen de la mulata cubana decimonónica así como el efecto que trataban de conseguir en quienes la observan.

Por último se aborda la deconstrucción de los estereotipos fraguados en el s. XIX que transmutados a lo largo del s. XX, perviven en el imaginario cubano actual y de este modo lograr superar lo que Yolanda Wood denomina «enmascaramientos homogeneizadores»[5] que impiden un conocimiento en profundidad de la magnitud del fenómeno.

2. Construcción iconográfica de la mulata en la cultura visual de Cuba en el s. XIX: entre la sensualidad romántica y la sátira costumbrista

Una primera aproximación a la iconografía de la mulata vendría a ser la ofrecida por *La Señora y la Sirvienta de Paseo,* obra en la que Víctor Patricio de Landaluze[6] (Bilbao 1830 - La Habana 1889) establece una clara dicotomía entre la «Mulata enseñoreada» y la «mulata servil». La primera aparece ricamente ataviada con un vaporoso vestido en tonos pastel, generoso escote y falda de volantes con cintas de seda y encaje. Calza escarpines y como complementos lleva un mantón bordado, abanico, brazalete de oro, pendientes y una sarta de perlas y flores. Por contraposición, la mulata sirvienta viste únicamente con un túnico blanco de tela burda, sin más complemento que un mantón pardo con el que cubre su cabeza.

Esta imagen es muy reveladora para llevar a cabo la decodificación del polisémico mensaje expresivo que nos transmite, permitiendo apreciar cómo en dos sujetos sobre los cuales no hay distinción racial, (ambas son mulatas), ni de edad, (las dos son jó-

[4] Duno Gottberg, Luis. *Solventando las diferencias. La ideología del mestizaje en Cuba*. Madrid: Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2003.

[5] Wood, Yolanda. «Periodizar el arte cubano: ¿Poliedro o bola de cristal?». En: Santana, András Isaac (Comp.). *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005).* Murcia: Ed. CENDEAC, 2007, págs. 187-195.

[6] De Juan, Adelaida. *Pintura y grabados coloniales cubanos. Contribución a su estudio.* La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1974. Rodríguez Bolufé, Olga María. «Landaluze: Pintor de costumbres». *Anales del Museo de América*, 6 (1998), págs. 85-93. Rodríguez Bolufé, Olga María. «La paradoja de las miradas. (Interpretaciones del imaginario colectivo del Caribe hispano a partir de la obra de un costumbrista español en Cuba». En: Martínez, Juan Manuel. *Arte americano: contextos y formas de ver.* Terceras jornadas de Historia del Arte, Santiago de Chile: Ril editores, 2006, págs. 201-208.

venes), se construyen feminidades diferenciadas en base a la interaccionalidad de diferentes vectores como estatus jurídico, nivel económico o posición social.

El atuendo de la mulata enseñoreada, evidencia la pertenencia a la agencia subalterna que se ha venido en llamar «libres de color»[7], pero con un matiz que nos aporta Landaluze, quien pese a representar a la mulata de forma ostentosa, lo hace sin las estridencias del colorido chillón de la «negra curra»[8], con lo cual la representación de la mulata está más próxima a la etiqueta y las normas del bien lucir de la sacarocracia que a cualquier elemento que sea un remanente de su ascendencia africana. De este modo el autor construye la feminidad mulata, subsumiendo su identidad negra, esa alteridad negada y ocultada.

Ahora bien, ¿alteridad de la mulata con respecto a quién? Alteridad con respecto al caminante que pasea por la calle y la piropea, ante lo cual la mulata reacciona de forma coqueta y sensual, forzando una sonrisa como quien acostumbra a vivir de las apariencias.

Así apreciamos como a través de un mecanismo visual de interacción observador/observado, Landaluze hace coparticipe de la escena al espectador de la misma, que se circunscribe al varón blanco metropolitano o criollo, principal consumidor, y al que van destinadas estas imágenes[9]. Para reforzar esta idea baste apreciar otra imagen como *Mulatas y vendedor de frutas,* donde aparecen también dos mulatas de paseo, pero que al ser piropeadas, esta vez por un mulato, reaccionan con desdén y enfado, lo que evidencia la diferenciación entre ser cortejada por un blanco, y ser cortejada por un mestizo, idea que emana de la asunción de una concepción peyorativa del mestizaje[10]. En ambas imágenes, llama la atención también la actitud de la mulata sirvienta que parece aceptar con resignación el papel que le ha tocado representar dentro del ordenamiento ideológico, cultural y social imperante.

La finalidad de estas imágenes, pudiera ser la de transmitir una imagen de Cuba, donde reina la paz social, «*la siempre fiel isla de Cuba»*[11] donde no se cuestiona sino que se aceptan las desigualdades inherentes al sistema, ideas que se explican, en parte por la ideología de Landaluze, quien enemigo abierto de la Independencia de Cuba[12], acepta y naturaliza la discriminación racial y de género, tratamiento que Rojas Mix[13] califica como « racismo inocentón». Además, no se puede obviar que en un plano ideológico, el ascenso numérico de este grupo social sería frecuente motivo de preocupación para los capitanes generales y los hacendados sacarócratas, temerosos de una insurrección armada como en Haití[14]. Es por ello que el tratamiento de Landaluze,

[7] Barcía Zequeira, Mª Carmen. «Negras y mulatas en sus espacios de poder». En: Chacón Jiménez, Francisco y Vera Estrada, Ana. *Dimensiones del diálogo americano en época colonial*. Murcia: Editum, 2009, págs. 249-270. Kemmer, Jochen. «¿Eran ciudadanos los afrodescendientes libres en las sociedades esclavistas? Cuba, Brasil y Estados Unidos en el siglo XIX?». En: *Procesos, Revista Ecuatoriana de historia* (Quito), II semestre 2012, págs. 9-38.

[8] «Negra Curra» es un término implantado por Ortiz para designar al grupo social en el que se integra la negritud liberta que dispone de recursos económicos para mantener un determinado nivel de vida. Véase: Ortiz, Fernando. «El atuendo de la negra curra». En: Ortiz, Fernando, *Los negros curros.* Texto establecido con prólogo y notas de Diana Iznaga. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986, págs. 39-42.

[9] Aparici, Roberto y García, Agustín. *Lectura de imágenes*. Madrid: Ediciones de La Torre, 1989. Barlow, Horace. Blakemore Colin y Weston-Smith, Miranda. *Imagen y conocimiento. Cómo vemos el mundo y cómo lo interpretamos.* Barcelona: Drakontos Crítica, 1994. Gombrich Ernst, *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Forma, 1982.

[10] Cunin Elisabeth (coord.). *Mestizaje y diferencia: Lo «negro» en América Central y el Caribe*. México: Colección Africanía. Diáspora afrodescendiente en México y América Central, 2010. Stolcke, Verena. «Los mestizos no nacen sino que se hacen». En: Stolcke Verena, Coello, Alexandre (edit.), *Identidades Ambivalentes en América Latina (Siglos XVI-XXI),* Barcelona: Bellaterra, 2007, págs. 14-51.

[11] Piqueras, José Antonio. «La siempre fiel isla de cuba, o la lealtad interesada». *Historia Mexicana* (México), Vol. LVIII, 1 (2008), págs. 427-486.

[12] Como el propio Landaluze expone en *Juan Palomo. Semanario Satírico*, el 1 de noviembre de 1869: *«pelear en pro de la santa causa nacional, al lado de los hermanos peninsulares y los leales insulares, para concluir de cortar los pies a la hidra revolucionaria que quiere asolar el país».*

[13] Rojas Mix, Miguel Antonio. *La plaza mayor: el urbanismo, instrumento de dominio colonial*. Barcelona: Muchnik, 1978. Véase también Rojas Mix, Miguel Antonio. *Cultura afroamericana: de esclavos a ciudadanos*. Madrid: Anaya, 1988.

[14] Ferer, Ada. «Cuba en la sombra de Haití: noticias, sociedad y esclavitud». En VV.AA. *El rumor de Haití en Cuba.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, págs. 179-231. Naranjo Orovio, Consuelo. «Alarmantes en un universo placentero: miedos y recelos a la revolución haitiana en Cuba». En: Opatrny, Josef. *Nación y cultura nacional en el Caribe hispano*, Praga: Universidad Carolina de Praga/Karolinun. Pág. 99-114. Gómez Pernía, Alejandro Enrique. «El Síndrome de Saint-Do-

2.—Victor Patricio de Landaluze. Preparándose para la fiesta. Óleo sobre lienzo. Anterior a 1874. Museo nacional de Bellas Artes de La Habana. La Habana. Cuba.

firme defensor del orden colonial, sea el de ocultamiento de los efectos perniciosos de la esclavitud[15]. Así, mostrando la alegría de la mulata se proyecta una imagen de paz social que soslaye cualqueir espíritu de protesta.

Un último aspecto para la comprensión de como las agencias subalternas actúan en sus prácticas cotidianas, y que ya apuntó Juan Andreo[16] en su día, lo vendría a ofrecer el análisis de los espacios de acción. En la *La Señora y la Sirvienta de Paseo*, la mulata se desenvuelve en la calle, lugar donde despliega sus encantos de mujer, se exhibe, coquetea y escenifica el ritual del cortejo y la seducción.

En cuanto a las representaciones de la mulata en espacios interiores se ha propuesto *Preparándose para la fiesta*, típica escena de tocador en la que una mulata ataviada lujosamente se empolva la nariz mientras se mira al espejo. Al mismo tiempo, la mulata entrega un abanico a un hombre de color, que en segundo plano, se representa elegantemente vestido con frac, chaleco y corbata mientras se enfunda unos guantes.

Esta imagen, aparentemente sin mayor trascendencia, entraña muchos mensajes, que de nuevo nos evidencia la habilidad de Landaluze para testimoniar subjetivamente como determinado grupo percibia y proyectaba la imagen de la mulata.

El espacio de representación es una habitación lúgubre y desordenada donde se destacan, teóricamente de forma aleatoria, los objetos que van conformando la sintaxis de la imagen. Así, en el ángulo inferior derecho aparece una escoba tirada en el suelo como abandonada, esta representación se vincula con el rechazo de la mulata del rol tradicional que la sociedad otorga a la mujer que la relega al ámbito doméstico como guardiana del hogar[17].

Otro potente símbolo aparece colgado en la pared del fondo: la estampa de la Caridad del Cobre. Como han estudiado entre otros Lydia Cabrera, Rosario Hiriart [18], Madeline Cámara[19], Miguel A. De

mingue: Percepciones y sensibilidades de la Revolución Haitiana en el Gran Caribe (1791-1814)». En: *Caravelle,* nº.86. Toulouse: Université de Toulouse-le-Mirail, págs. 125-156.

[15] Díaz, Arlene. «Necesidad hizo parir mulatas: liberalismo, nacionalidad e ideas sobre las mujeres en la Cuba del siglo XIX». En: Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Género, familia y mentalidades en América Latina*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.

[16] Andreo García Juan. «Representar para existir: escenarios de poder y vida cotidiana en la Cuba del s. XIX». En: Verdú María, Vicente, Martín Rodríguez, José Luis, Martínez Comís, Mario, Andreo García, Juan. *Fiesta, juego y ocio en la historia.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003, págs. 237-252

[17] Cantero Rosales, María Angeles. «De "perfecta casada" a "ángel del hogar" o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX». En: *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos,* 14 (2007). Cibreiro, Estrella. «De ángel del hogar a mujer moderna». *Letras femeninas*, Vol. 31, 2 (2005), págs. 49-74. Fuentes Gutiérrez, Dolores. «El «Angel del hogar» un camino abierto para la escritura romántica femenina». En: Espigado Tocino, Gloria; Nash, Mary y de la Pascua Sánchez, María José. *Actas del V Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación Histórica de las Mujeres*: Cádiz, 5, 6 y 7 de Junio de 1997, págs. 185-196.

[18] Cabrera, Lidia y Hiriart, Rosario. *Yemayá y Ochún.* Nueva York: 1980. De La Torre, Miguel A. «Ochún: (N)Either the (M)Other of All Cubans (n)or the Bleached Virgin». *Journal of the American Academy of Religion*, 69 (2001), págs. 37-61.

[19] Cámara, Madeleine. «Ochún en la cultura cubana: Otra

la Torre[20], Olga Portuondo[21]… esta representación mariana se sincretiza con Ochún, orisha del amor, en las creencias del sistema religioso afrocubano, de tal modo que en combinación con la representación de la mulata erigen a esta imagen en un poderoso símbolo que auna en un mismo ser a la madre del pueblo cubano con la mujer ardiente y sensual.

La sensualidad de la mulata se remarca además, con la elección del color del traje: el rojo, color que como estudió Bruno Bettelheim[22] simboliza el erotismo, las pasiones y el deseo sexual.

Un último corpus de fuentes imprescindible en el análisis de las representaciones de la mulata es el que ofrecen las marquillas cigarreras, estudiadas por Juan Andreo[23], Madeline Cámara[24] y Vera Kutzinsky[25]. En líneas generales, estas imágenes se caracterizan por su carácter humorístico[26], satírico y jocoso, claro exponente del «choteo»[27], así como su carácter erótico y en cierta medida pornográfico, que construyen una imagen sexualizada del cuerpo femenino de la mulata.

Marquillas como «*Escuela de primeras letras*» (G), donde un caballero paga por los servicios de una niña mulata, se pueden poner en relación con los modelos de educación femenina imperantes en el s. XIX[28] tendentes a recibir una instrucción práctica, útil y preparatoria de la función que la mujer cumple en la sociedad, que para la mulata parece ser la de prostituta.

Así en «*Mi querido dice que tenga esperanza*» (B) se representa a la mulata en ropa interior con los senos al descubierto, una escena pornográfica para la época, con la que se aprecia el proceso de cosificación de la mulata, cuya representación despersonificadora, reduce su existencia a la de ser objeto de atracción y deseo sexual.

Serán precisamente belleza y y juventud los principales atributos que se le exigen a la mulata, como puede apreciarse en «*somos bonitas y por eso nos sigue*»(A), que hace que la mulata se promocione socialmente solo si es capaz de captar la atención del sujeto masculino blanco.

Un aspecto a remarcar es la forma de ejercer la prostitución[29] que presentan las marquillas, por un lado muestran una prostitución recogida en burdeles y por otro una prostitución callejera. En «*Amarillo suénamelo pintón*» (D) o «*Noche Buena*» (E) se transmite el bullicio, la alegría y el jolgorio de quien vive intensamente y con disfrute los divertimentos del burdel, que vendría a ser tanto el cliente, que ve satisfecho su apetito sexual, como la mulata, que contempla la posibilidad de ascenso social por con-

máscara en el discurso de la nación». *La Palabra y el Hombre*, 125 (2003), págs. 21-34.

[20] De La Torre, Miguel A. «Ochún: (N)Either the (M) Other of All Cubans (n)or the Bleached Virgin.» *Journal of the American Academy of Religion,* 69 (2001), págs. 37-61.

[21] Portuondo Zúñiga, Olga. *La Virgen de la Caridad del Cobre; símbolo de cubanía*. Santiago de Cuba: Oriente, 1995.

[22] Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 1978.

[23] Andreo García, Juan y Gullón Abao, Alberto José. «Vida y muerte de la mulata: Crónica ilustrada de la prostitución en la Cuba del XIX». *Anuario de estudios americanos.* Vol. 54, 1 (1997), págs. 135-157. Andreo García Juan. «Sobre la construcción social de la imagen femenina: la mulata en la litografía cubana del s. XIX». En: Forgues, Roland. *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina,* Mérida (Venezuela): Universidad de los Andes. Consejo de Publicaciones, 1999. Andreo Garcia, Juan. «"No hay tamarindo dulce ni mulata señorita". La construcción de identidades de raza y género en la Cuba de finales del periodo colonial». En: Laviña, Javier, Piqueras, Ricardo y Mondéjar Cristina. *Afroamérica, espacios e identidades*. Barcelona: Icaria. Antrazyt, 2013.

[24] Camara, Madeline. «Between Myth and Stereotype: The Image of the Mulatta in Cuban Culture in the Nineteenth Century». En: Fernández, Damián y Cámara, Madeleine. *Cuba, the Elusive Nation. Interpretations of National Identity.* Gainesville: University Press of Florida, 2000.

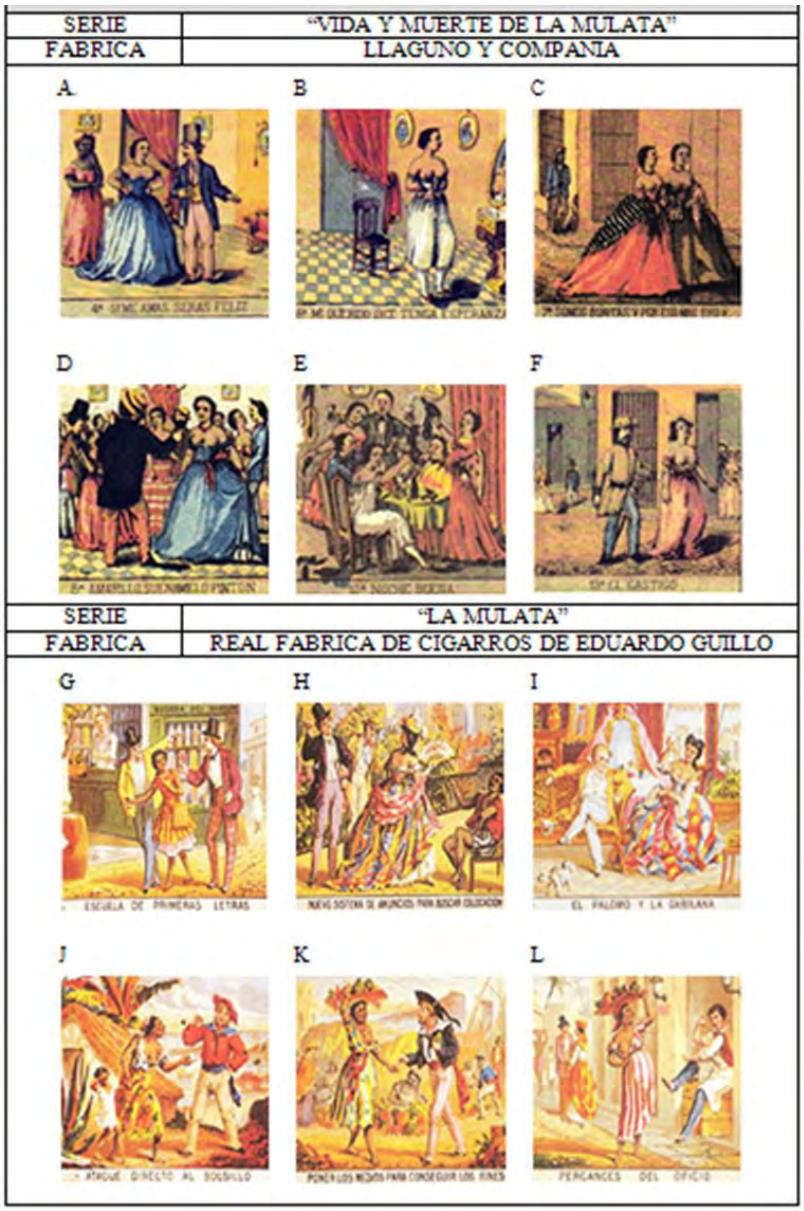
[25] Kutzinsky, Vera. *Sugar´s Secrets: Race and Etnicity in Cuban Nationalism*. Charlollesville: Virgina University Press, 1993.

[26] Hernández Guerrero, Arístides Esteban (Ares) y Piñero, Jorge Alberto (Jape). *Historia del humor gráfico en Cuba*, Lleida: Editorial milenio, 2007.

[27] Mañach Jorge, *Indagación del Choteo*, La Habana. Imp. La verónica. 1940. Valdés García, Felix. «El Caribe: integración, identidad y choteo». *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 27 (2004), págs. 49-60.

[28] Provencio Garrigós, Lucía. «Historia de Diferencias: La escuela y el magisterio público femenino en Santiago de Cuba». En: *Anales de Historia Contemporánea*, 19 (2003), págs. 347-371. Provencio Garrigós, Lucía. «Un claroscuro ilustrado: mujer y educación en la Cuba de principios del siglo XIX». En: *Familia y mentalidades: Congreso Internacional Historia de la Familia: Nuevas perspectivas sobre la sociedad europea.* Murcia, 1994.

[29] Andreo García, Juan y Gullón Abao, Alberto. «Vida y muerte de la mulata: Crónica ilustrada de la prostitución en la Cuba del XIX». En: *Anuario de estudios americanos.* Vol. 54, 1, 1997, págs. 135-157. Barcia Zequeira, María del Carmen. «Entre el poder y la crisis: las prostitutas se defienden». En: Campuzano, Luisa. (coord.). *Mujeres latinoamericanas: Historia y Cultura. Siglos XVI al XIX*. La Habana: Casa de las Américas, 1997, págs. 263-273. Céspedes, Benjamín. *La prostitución en la ciudad de la Habana*. La Habana, 1888.



3.—Selección de escenas y leyendas de Marquillas Cigarreras. Desde (A) hasta (F) pertenecen a la serie: «Vida y muerte de la mulata» impresa por la Fábrica Llaguno y Compañía. Desde (G) hasta (L) pertenecen a la Serie «la Mulata», impresa por la Real Fábrica de cigarros de Eduardo Guilló. Cromolitografías. Colección Raros y Curiosos. Biblioteca Nacional de Cuba.

tacto con el blanco, idea que emana del denominado discurso del blanqueamiento.

La mejor plasmación pictórica de este discurso de blanqueamiento, lo ofrece la marquilla llamada «*El palomo y la gavilana* (I), cuya escena plantea irónicamente el juego de invertir los roles tradicionales de la sexualidad. De este modo, se convierte a la mulata en el sujeto activo, la gavilana, que ha cazado al cándido amante, el palomo, quien inocentemente la colma de bienes y riquezas. La imagen supone la interiorización del concubinato por parte de la mulata como el mejor medio para colmar su máxima aspiración: vivir conforme a los modos de vida de la sacarocracia.

Un aspecto de gran peso en la representación de la mulata es la concepcion de la madurez. En todas las series de marquillas, este periodo vital es conceptualizado como la etapa de declive de la mulata. Así en *Ataque directo al bolsillo* (J) o *Poner los medios para conseguir los fines* (K) se trasluce la imagen de una mulata repudiada por su edad, que ante la desesperación de no poder ganarse su sustento, se ve abocada a un ejercicio de la prostitución agresiva, al acoso de comerciantes. Es muy sintomático que

4.—Pedro Reinaldo Álvarez Castelló. Al pasado no regresaremos jamás. Óleo sobre lienzo. 1994.

se construya una imagen de la vejez asociada a la enfermedad, a una maternidad no buscada o incluso a la muerte, con una finalidad ejemplarizante y aleccionadora: el castigo a una vida libertina.

3. Deconstrucción de la iconografía de la mulata en los albores del s. xxi: entre reclamo turístico y símbolo identitario de la cubanidad

Al tránsitar del s. XIX al s. XX, la imagen de la mulata ya se ha convertido en un mito[30] sin parangón en la cultura visual cubana contemporánea, sintetizadora de un modelo de feminidad esencialista que representa valores colectivamente aceptados. La explicación de porqué sucede esto es muy compleja, Reinaldo González planea como hipótesis que «*alcanzó a concretar concepciones ya arraigadas en el conocimiento y en las convicciones del pueblo (…) Primero fue un arquetipo; ahora se nos presenta como un boquete por donde podemos asomarnos a la accidentada evolución del XIX cubano*»[31].

[30] Camara, Madeline. «La mulata: cuerpo símbolo de la cultura cubana». *Afro-Hispanic Literature Issue*, vol 15 (1999), págs. 121-127. Kneese, Tamara. «La mulata: Cuba's National Symbol». En: VV. AA, *Cuba in Transition, Papers and Proceedings of the Fifteenth Annual Meeting of the Association for the Study of the Cuban Economy (ASCE),* Volume 15, Miami, 2005. http://www.ascecuba.org/publications/proceedings/volume15/ (Consulta: 16 de mayo de 2014. Perkins, Maureen. «Thoroughly Modern Mulatta: Rethinking «Old World» Stereotypes in a «New World» Setting». En: *Biography: An Interdisciplinary Quarterly*, Volume 28, 1 (2005), págs. 104-116.

[31] González, Reynaldo. *Contradanzas y latigazos*. La Habana: Letras cubanas, 1992, pág. 33 y ss.

Abordarlo mediante el análisis de la cultura visual llevaría a tener que afrontar un estudio del tratamiento de la mulata en la cultura visual a través de diferentes hitos que jalonan la evolución histórica de Cuba desde finales del s. XIX hasta la actualidad, lo cual es inasumible en esta apretada síntesis, por tanto se va a llevar a cabo un análisis deconstructivo de los mitos creados por la intelectualidad blanca metropolitana en el s. XIX, a través del análisis de la cultura visual cubana actual.

Tras el colapso de la Unión Soviética en 1991, y el advenimiento de lo que se ha venido en llamar «Período Especial en Tiempo de Paz», el ejercicio de la creación artística se va a enfrentar ante una convulsa situación auspiciada por la agudización de los prejuicios raciales y de género en un contexto de excesiva dependencia del turismo, con su variante de turismo sexual[32] que atrae a la isla a un gran número de visitantes en busca de los favores sexuales de mulatas y mulatos. Ante esta situación se viene desarrollando en Cuba una conciencia colectiva con respecto a temáticas como el género, la raza y la identidad, cuyos resultados son unas producciones culturales críticas, agudas, reflexivas y con gran compromiso social que tratan de romper con el silenciamiento y postergamiento de los problemas y traumas enquistados en la sociedad cubana[33].

En este contexto se ubica la corriente denominada como *neohistoricismo*[34], que según Caballero[35] se configura como un movimiento que tiende a asumir las formas históricas, descontextualizadas y reificarlas. Así, se convierte a la pintura en símbolo de carácter representacional cuyos referentes icónicos, estilísticos o temáticos han de ser deconstruidos mediante un ejercicio metalingüístico sobre el legado de la tradición.

Dentro de esta corriente, un primer referente en la representación de la mulata vendría a ser Pedro Álvarez (La Habana 1968-Tempe 2004), cuya obra Al pasado no regresaremos jamás es el mejor exponente de deconstrucción de los estereotipos generados en torno a la mulata en el s. XIX. En esta obra se muestra a la mulata que Landaluze idea para Preparándose para la fiesta, descontextualizada del s. XIX e inserta en la Cuba actual, de modo que la mulata sigue representando ese modelo de alteridad con respecto al sujeto masculino blanco, pero esta vez no colonialista sino poscolonial, en asociación con el turismo sexual que simbólicamente se formula en el Chevrolet rojo, que opera como icono y reclamo turístico de visitantes.

Toda la escena transcurre entre La Habana, con el grandioso monumento al Ex-Presidente José Miguel Gómez en la Avenida de Los Presidentes como fondo y simultáneamente en Varadero, destino del turismo de sol y playa, que se representa con la arena sobre la que camina la mulata, así como diversos elementos alusivos a la playa. Tras la escena aparece una gran pancarta donde se lee *Al pasado no regresaremos jamás,* bajo las banderas española y estadounidense, que en un claro juego de asociación incitan al espectador a una reflexión desmitificadora sobre sobre un pasado en donde se han configurado roles y discursos sobre la mulata, que la tradición aún recrea en el imaginario colectivo.

Así, la crítica al capital simbólico que acumula la escena, es también una crítica a la jerarquía de valores que promueve asimétricas relaciones de poder y dominación que siguen cosificando a la mujer como reclamo del turismo sexual. Esta desmitificadora visión de las representaciones de la mulata se hace bajo el sentido del humor, ese choteo cubano que conecta a Álvarez con Landaluze, proyectando imágenes que son ante todo una parodia de los estereotipos culturales de la cultura visual de Cuba.

[32] Betthell Bennet, Ian. «Sex, Sun, Sand and Sabrosura or Locura: Trascending the image of the Caribbean woman in Western Discourse». En: Del Valle, Jesús y Olivar, Dagmary, *El mito de la mujer caribeña*. Madrid: La Discreta, 2011, págs. 347-372. Camara, Madeline. «¿Dónde está la hija de Cecilia?». En: Ochoa Fernández, Mª Luisa. *¡Ay que rico! El sexo en la cultura y la literatura cubana.* Valencia: Aduana Vieja, 2005. Camara, Madeline. «La mulata cubana: de la plaza al malecón». En: *Cuba: la isla posible*. Barcelona: Ediciones Destino, 1995, págs. 60-66.

[33] El mejor ejemplo lo encontramos en el denominado «Proyecto Queloides». Véase: http://www.queloides-exhibit.com/ (Consulta: 29 de mayo de 2014).

[34] Fernández, Sujatha. *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power and the making of new Revolutionary Cultures*. New York: Duke University Press, 2007. Montes de Oca Moreda, Dannys. «Apropiaciones históricas y postmodernismo de apropiación: Dinámica contemporánea de lo nuevo y lo anterior». En: Santana, Andres Isaac (comp.), *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005).* Murcia: Ed. CENDEAC, 2007, págs. 446-454.

[35] Caballero, Rufo, *El vagar del canon, lujuria en el laberinto: El Neohistoricismo en el arte cubano contemporáneo* (inédito), Trabajo de Diploma en la Licenciatura en Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2000.

5.—Elio Rodríguez. «Lo mejor del trópico» de la serie Mulatísimas. Serigrafía en papel. 2005.

Este posicionamiento del sujeto creador como «choteador de la historia», es un nexo común a todos los creadores y creadoras que actualmente crean y promueven imágenes sobre la mulata. Así por ejemplo Reinerio Tamayo[36] (Niguero, Cuba-1968) en su obra *La vida de la mulata. La mujer volcán y el Morro*[37] utiliza como referente las marquillas cigarreras para, a través de la fácil asociación de significantes, deconstruir la imagen de la mulata como mujer ardiente y sensual.

Un último autor a analizar sería Elio Rodríguez[38] (La Habana 1966) más conocido por su alter ego *Macho Enterprise*[39], cuya obra tiene como hilo conductor: la deconstrucción de los estereotipos sobre negritud y la mulatez en la cultura popular cubana

[36] Fernández, Hamlet. «Repasos a la intertextualidad carnavalesca de Reynerio Tamayo». *ARTE CUBANO, Revista de las Artes Visuales*, 1 (2012), págs. 60-69. Blanco, Caridad. «Lecciones satelitales». *Arte por EXCELENCIAS,* Año I, 14 (2012), págs. 24-28. Hernandez Pascual, Enrique. «Tamayo: la historieta es de quien la trabaja». Catálogo de II Encuentro Iberoamericano de Historietistas *El orgasmo es de quien lo trabaja,* Galería «Juan David», Centro Cultural Cinematográfico Yara. Febrero. 1992.

[37] Véase:http://www.galeriacubarte.cult.cu/g_obras.php?&autor=130&lang=sp (Consulta: 30 de mayo de 2014).

[38] Rodíguez, María Isabel, *El macho,* Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana, junio, 1991.

[39] Macho Enterprise es una empresa ficticia cuyo logotipo (una palmera fálica) y eslogan (All you need is…Gozar!) son toda una declaración de intenciones del autor en torno a la sexualización y racialización del tratamiento pictórico de sus obras. Véase http://www.machoenterprise.com/ (Consulta: 31 de mayo de 2014).

a través del choteo, como así se aprecia en su obra: *Lo mejor del trópico.* En dicha obra se representa el encuentro erótico de un hombre negro y una mujer mulata, en una representación cargada de tópicos y estereotipos donde los vectores de racialidad y género se interrelacionan a través de la sexualidad[40]. Inspirado en los diseños de vitolas de puros, todo un referente cultural y seña de identidad de la cultura Cubana, *Lo mejor del trópico* lleva a un primer plano con una estética kitsch[41] la crítica y la burla de esa actitud de coquetería de la mulata para ofrecerse al extranjero, actitud que tiene su géneris en *La Señora y la Sirvienta de Paseo* de Victor Patricio de Landaluze, que fue deconstruida con anterioridad por Pedro Álvarez.

De este modo la utilización del cuerpo de la mulata como reclamo para el turismo sexual, hacen de la prostitución o el jineterismo[42] un elemento clave en la conformación de la feminidad mulata del s. XXI, como en el s. XIX lo fue la prostitución que buscaba al señorito blanco para blanquearse, en una idea de perpetuación de estereotipos a través del tiempo.

Según el propio Elio Rodríguez, toda su obra sería un homenaje y tributo «*la mulata como símbolo del crisol de la identidad, del objeto de deseo, de lo exótico. (…) expresión de la manipulación de una realidad, algo que vende una realidad que no existe*»[43].

4. Conclusiones

A través del análisis constructivo/deconstructivo de una serie de imágenes se ha podido evidenciar como se han configurado muchos de los estereotipos en torno a la mulata, que gravitan en el imaginario colectivo cubano desde el s. XIX hasta la actualidad.

Su identidad ha sido construida en lo que se refiere al género, en asociación con la belleza y la sexualidad como principales atributos, proyectando un prototipo de mujer exuberante, devoradora y diabólica, reducida a la condición de querida y perdición de los hombres.

En cuanto a la construcción de su identidad racial, la mulata se erige como representante de todo lo negativo de las razas mixtas. Al ser un sujeto birracial, fruto de varios cruces, se la presenta como impura y sospechosa, con lo que ha de ocultar su identidad negra, subsumida bajo los patrones culturales de la élite blanca colonial, de tal suerte que su máxima aspiración en la vida sería la de pasar por blanca, a través del blanquamiento.

En el momento en el que los actores sociales de la isla caminan en la búsqueda de una identidad nacional, de una voz propia, de una expresión de cubanía, se consolida una particular concepción de la mulata cargada de estereotipos que se han perpetuado en el tiempo transmutándose y reinterpretándose hasta convertir a la mulata en el mito nacional por excelencia de la Cubanidad.

Solo cabría decir un último apunte, todas las imágenes analizadas son representaciones de mujer elaboradas por hombres, y sería interesante cuando no necesario, la incorporación femenina como sujeto creador, para así poder evidenciar la autoimagen que la mulata idea sobre sí misma, su identidad y su articulación en la Cubanidad. Como plantea Wendy Guerra: *«Negra, culta, mulata, blanca, vulgar, ilustrada (…) Yo soy la que todos narran y pocos entienden…»*[44]

Hoy en día Cuba promueve entre sus signos de identidad, la definición de nación mestiza cuya asimilación y exaltación vendría a solventar las múltiples diferencias generadas en el discurrir histórico. En esa búsqueda de identidad, de reconceptualizar mitos, de ahondar en el significado de la Cubanía, la mulata, hoy más que ayer, se erige desafiante llamando a la historiografía a nuevas interpretaciones, a nuevos interrogantes, a nuevas lecturas.

Como decía Jean Lamore: «*La Virgencita de bronce se ha escapado de su creador y de sus contextos:*

[40] Caballero, Rufo. «Sano y Sabroso, el borde deseado, la lágrima y el filo: Sexoerotismo, intertexto y subjetividad lateral en la plástica cubana». En: Santana, Andres Isaac (comp.). *Nosotros los más infieles…,* Op. cit., págs. 591-601.

[41] Sánchez, Osvaldo, «Los estilos mueren… Lo kitsch es inmortal». En: Santana, Andres Isaac (comp.), *Nosotros los más infieles…,* Op. cit., págs. 129-140.

[42] Alcázar Campos, Ana. «Jineterismo»: ¿turismo sexual o uso táctico del sexo? *Revista de Antropología Social* (Madrid), 19 (2010), págs. 307-336.

[43] Sanchezlas, Suset. «Culturas inventan su propio cliché. Una entrevista con Elio Rodríguez a propósito de la exposición arte, sátira… ¡subversión!. En *Macho Enterprise.* http://www.machoenterprise.com/texto02.html (Consulta: 27 de mayo de 2014).

[44] Guerra, Wendy. *Negra,* Barcelona: editorial Anagrama, 2013, pág. 12.

pertenece íntimamente al pueblo cubano que vio en ella el símbolo de la mujer cubana y en cierta medida el alma de la nación»[45] de tal modo que se precisa un análisis renovado de la historia de Cuba como resultado de múltiples entrecruzamientos, mestizajes y transculturaciones, de una amalgama de gentes, ideas y culturas que se fusionan en la idea de Cubanidad. En definitiva, un análisis de Cuba Mulata.

[45] VILLAVERDE, Cirilo. *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel…* Op. cit., pág. 48.

Volver al sumario

De la construcción de identidad desde la plaza principal y del patrimonio de Cúcuta

Luis Fernando Niño López
Universidad Libre Seccional Cúcuta. Colombia

1. De la plaza

La ubicación en la plaza era de prestigio, era especial, se convertían en esquemas territoriales. Las directrices de las diferentes construcciones se demarcaban una vez se trazara la plaza, en la antigüedad esta traza se adecuaba proporcionalmente al territorio en América era como colocar una malla en la espesura de un llano de una selva o en las antiguas ciudades de las civilizaciones que allí habían coexistido, las plazas se emergían como los elementos más importantes de la construcción de los diferentes virreinatos, estas se denominaban el corazón de la ciudad, es necesario resaltar que nuestras civilizaciones venían utilizando lugares sagrados, grandes planicies de importancia, religiosa y política que también sirvieron de ejemplo para los españoles en la institucionalización de la Plaza Mayor.

El Valle de Cúcuta fue poblado por gran número de blancos y mestizos, quienes en el Siglo XVIII debieron erigir una parroquia secular; evento histórico que suele reconocerse como la «fundación de Cúcuta», suscrito comprensivamente al «momento de las parroquias» o «movimiento parroquial granadino».

El nombre legítimo de la ciudad actualmente es San José de Cúcuta. De acuerdo a la historia teórica de la ciudad fue el 21 de Abril de 1793, donde el teniente de corregidor de Pamplona don Juan Antonio Villamizar Peña como comisionado del señor virrey de Santa Fé dio posesión a los vecinos de la parroquia de San José del título de «Muy Noble Valerosa y Leal Villa de San José del Guasimal», estas tierra fueron donadas por la matrona Juana Rangel de Cuellar.

El nombre de Cúcuta correspondía según la historia que reposa en el Banco de la República al «Pueblo de Cúcuta», que hoy es el barrio San Luís. «En 1897 fue dado en nombre de San Luís de Cúcuta por el Padre Demetrio Mendoza, quien había nacido allí y era su actual párroco».

En tierras de Cúcuta fue donde Francisco de Paula Santander tuvo los primeros contactos con Simón Bolívar quien pidió muchas veces al cucuteño lo acompañara en la «campaña Admirable» de 1813 a Venezuela y allí comenzaron los vínculos iníciales de esas dos prominentes figuras de nuestra política granadina.

La ciudad de Cúcuta se destacaba en esa época por ser pionera de una región pujante, de personas que buscaban en la agricultura, la ganadería, la artesanía, una oportunidad de vivir armónicamente en paz, de una noble familia granadina trabajadora, respetadora de sus creencias y las aprendidas gracias a los españoles que trajeron una cultura misionera, Muchas de sus costumbres propias se desarrollaban por varios extranjeros que se asentaron en estas tierras, días feriados, creencias religiosas, tertulias, literatura y mitos y leyendas que se entronizaron con la mezcla de nuestros coterráneos.

El 18 de mayo de 1875 a las 11:15 de la mañana la ciudad fue destruida completamente por un terremoto, no quedo piedra sobre piedra, este se extendió incluso por poblaciones circunvecinas[1]. La tenacidad de los sobrevivientes fue capaz de resurgir de las cenizas, Cúcuta fue reconstruida en el mismo

[1] Febres-Cordero, Luis. *El Terremoto de Cúcuta.* Bogotá: Biblioteca del Banco Popular. Volumen 73, 1975.

1.—Fuente en el parque Santander o principal de San José de Cúcuta.
Izquierda: Foto tomada a comienzos del siglo XX, por el italiano F. Faccini, propulsor de la fotografía en esta región del país. Llegó de Italia por la vía del Lago de Maracaibo.
Derecha: Foto actual de una de las dos fuente del parque Santander.

lugar de acuerdo con los planos urbanísticos elaborados por el ingeniero Francisco de Paula Andrade Troconis que se caracterizaban por el ortogonal, la regularidad en el tamaño de las manzanas de una hectárea y la uniformidad en el ancho de las calles. Este trazo la primer cuadricula en plano cartesiano dando así inicio a una de nuestras más grandes atracciones actuales «la única ciudad en el mundo con Avenida cero (0) y calle (0)».

El desarrollo urbano ha sido múltiple y diverso. Las antiguas manzanas donde se inició la reconstrucción después del terremoto, constituyen actualmente el área central de Cúcuta, la cual debido a un proceso continuo de renovación, ha visto sustituir las centenarias viviendas por modernas edificaciones en las que tienen su sede el comercio, la banca, las instituciones y los profesionales de la ciudad.

El actual trazado urbanístico de la Cúcuta, dejó de ser hace ya mucho tiempo una continuidad del original del ingeniero Andrade; ya no es ortogonal, ni las manzanas son de una hectárea, ni las calles tan amplias y uniformes; nuevos criterios de diseño urbanístico, los desarrollos espontáneos y el alto costo de la infraestructura han introducido variantes y modificaciones fáciles de notar a primera vista[2].

[2] Tierras del municipio de San José de Cúcuta. Estudio realizado para el Instituto de Desarrollo Urbano por Fernando Vega Pérez. Cúcuta, 1994.

El desarrollo urbano de la ciudad a través de los años, ha sido múltiple y diverso, las antiguas manzanas donde se inició la reconstrucción después del terremoto, constituyeron el área central de Cúcuta. El área comercial se extendió al lado y lado de la plaza mayor, a lo largo de la avenidas 4 hasta la 9 y de las calles 6 hasta la 13, generando un cambio en el uso de la tierra y sus valores.

Las edificaciones de mayor importancia arquitectónica y decorativa construidas después del terremoto en el siglo pasado fueron: La Quinta Teresa, La Estación Cúcuta, la Aduana Nacional, el Teatro Guzmán Berti y el Parque Santander.

El trazado ortogonal. La parte construida sobre la zona plana de la ciudad, respondiendo al trazado original de don Francisco de Paula Andrade, se caracterizó por una regularidad en la disposición de sus manzanas y una uniformidad en el dimensionamiento de sus calles.

Este sistema ortogonal fácil y claro, caracterizo no solamente la forma de la cuidad, sino que influyo, en nuestro concepto, notablemente en el ambiente urbano y pudiéramos decir, en la forma de ser del cucuteño.

La rectitud de sus calles, la amplitud de sus paramentos, la forma clara en que se encuentran dispuestas las edificaciones la limpieza de conceptos, la facilidad de visión hacia los cuatro puntos cardinales por no existir obstáculos visuales y elementos urbanísticos, han influido en el carácter y el diario

2.—Estatua del general Francisco de Paula Santander, también conocido como «El hombre de las Leyes», en el parque que lleva el nombre en su honor.
Izquierda: Foto tomada a finales del siglo XX, y publicada en el libro 'Cúcuta a través de la fotografía' en el año 2004.
Derecha: Estatua del general Santander a comienzos del siglo XXI, en el parque que lleva el nombre en su honor.

vivir de propios y visitantes pues su cercanía a la frontera hace dinámica la movilidad de la misma y la interculturalidad.

1.1. **El parque Santander de Cúcuta**

Las grandes urbes y sus poblaciones tienen mucho que ver con sus construcciones, el desarrollo poblacional, las costumbres, la cultura y su ser en cuanto lo ontológico se refleja en lo que rodea la plaza mayor, esta podría ser la impronta, la identidad de cada ciudad. Reconocer los valores arquitectónicos, patrimoniales y culturales de la plaza es definir la identidad propia de la ciudad, de quienes la habitan y la proyección de hacia dónde se va dirigir el futuro cercano.

La creación de la parroquia de San Joseph de Guasimal en 1734, significó la creación de un nuevo ente territorial y jurídico. Fueron muchos los esfuerzos que se debieron implementar para que finalmente el 13 de noviembre de 1734, Antonio Claudio Álvarez de Quiñónez, arzobispo del Nuevo Reino, concediera el tan esperado título de erección parroquial. Generando así un nuevo espacio dentro de las municipalidades neogranadinas.

El gran auge comercial, el desempeño social de esta parroquia eregida con el nombre del padre del Salvador, auguraba solo desarrollo y espiritualidad, su historia determino el papel relevante que esta seria para el corazón de la ciudad allí naciente y la generación de logros positivos para toda la región.

Con la producción y exportación de cacao, la población aumentó y la economía ascendió notablemente a través de sus asentamientos agrícolas. Ello le significó la posibilidad de aspirar y procurarse el título de Villa, codiciada reivindicación política y jurídica a la que aspiraban todas aquellas parroquias florecientes como San Joseph, y de hecho lo consiguió en 1793.

Eregida la parroquia, logrado el reconocimiento como «Villa», propio de las urbes que crecían en población y economía, el reinante ánimo de los pobladores del valle de Cúcuta, la consolidación urbana se fue dando paulatinamente, primordialmente se estaba pensando en la edificación de los diferentes estamentos de importancia para el progreso de esta zona.

Desde la fundación de la ciudad y como era costumbre española se marcaba como eje de la nueva población la plaza principal, alrededor de la cual destinaban los lotes que debían ocupar la iglesia, la municipalidad y los principales moradores con sus respectivos comercios, estar alrededor de la plaza era símbolo de importancia, denotaba cargo publico o especial abolengo, allí se originaria todo el reconocimiento político, económico y religiosos de la urbe.

La población inicial en su esfuerzo por construir esta nueva ciudad se comprometió en la construcción de la iglesia, la cárcel pública, cediendo el terreno que ocuparían esos edificios, la plaza pública y el cementerio.

La plaza principal fue el sitio perfecto para la vida domestica de la ciudad, desde sus propios inicios, antes de mayo 18 de 1875 la plaza principal era el mercado publico desde todos los pueblos vecinos y lejanos llegaban los productos agrícolas y diversos para ser ofertados entre la población, esto transcurría los domingos después de los actos religiosos, esto pasaría luego al día sábado por ordenes del párroco de San José Pbro. José María Camargo (1879).

Para esa época, en ese lugar también se realizaron algunas corridas de toros y sirvió como escenario para eventos cívicos, religiosos y culturales, también 'de parqueadero' para las mulas que transportaban la carga a la 'próspera' ciudad, era de notar que por espacio, comodidad, y lote era el lugar predilecto de concentración de masas populares, allí era epicentro de vida publica.

En 1876, se instalaron las dos pilas o fuentes, hechas en bronce y traídas de Alemania. Tuvieron un costo de $2.000 y se surtían con las aguas de la toma pública, estas fuentes son rotondas con unos ángeles en el centro figuras de niño con un jarro que hasta la actualidad adornan la plaza. En este parque se celebraban las ferias y fiestas de la ciudad y las grandes 'rumbas', que los fiesteros disfrutaban «de seis a seis» a la luz de los mecheros de kerosén, ya que para la época (1880), la ciudad no tenía servicio de energía eléctrica. Luego se podría destacar que la energía eléctrica llegaría por vez primera a esta ciudad con su primer generador que era propiedad del señor Duplat.

Iniciando la década de 1890, el piso del parque por disposición del cabildo, se elevó 70 centímetros, rellenándolo con tierra, para que no lo invadieran las inundaciones del río Pamplonita, muy frecuentes para la época. El río fiel acompañante del pueblo de Cúcuta, calido y abundante comprometía los desagües de la ciudad en sus crecidas, en donde inundaba muchos de los sectores de la nueva ciudad, ya hacia los años de 1985 – 1990 derribaría los puentes de acceso a la zona oriental de la ciudad y el centro del mismo.

El 21 de abril de 1890, el Concejo de Cúcuta ordenó encerrar el parque con 'modernas' rejas de hierro, traídas de Alemania. En cada esquina y el la mitad de cada cuadra se instalaron puertas, ocho en total, las cuales el encargado del cuidado y vigilancia del parque las abría a las 6:00 a.m. y las cerraba a las 10:00 p.m. Las rejas permanecieron hasta 1931, cuando fueron trasladas a otros lugares de la ciudad. Estas rejas atornasoladas y con punta de lanza en hierro existen actualmente en diferentes sectores emblemáticos de la urbe, entre ellas muy parecidas a la de otro icono como lo es la Quinta Teresa[3].

Pero el 7 de agosto de 1893, cuando se inauguró la estatua en bronce del General Francisco de Paula Santander, en el centro del parque, la historia de este lugar quedó partida en dos. Antes y después. A partir de ese momento empezó a llamarse parque Santander y se consolidó como la plaza principal de la ciudad.

Don Hermes García Durán fue quien lanzó la idea de la estatua y la justificó «como un homenaje de sus coterráneos en el primer centenario del natalicio del Hombre de las Leyes».

La estatua elaborada por el artista Carl Borner en sus talleres en Alemania a un costo de 20.000 marcos, fue la segunda erigida en la nación al general Santander. Mide dos metros y medio de alto, y representa al general Santander aproximadamente a

[3] Pérez Ferrero, Julio. *Conversaciones Familiares*. Cúcuta: Cámara de Comercio y Alcaldía, 1989.

los 40 años de edad, en su doble carácter de militar y hombre de Estado que asumió en su brillante carrera pública.

Viste uniforme de gala de general, calza botas altas, lleva la cabeza descubierta, sobre la espalda una capa española al estilo de la época, en posición diagonal, cuyo cuello descansa sobre el hombro derecho y pasa por debajo del izquierdo, visible así la charretera de ese hombro, todo el pecho y la empuñadura de la espada envainada que lleva al cinto. En la mano izquierda tiene un rollo de papeles en los que se leen las palabras «Constitución y Leyes».

El pedestal elaborado en granito, tiene en la cara del frente, tallado en alto relieve el escudo de armas de la república de Colombia y en la parte superior está la inscripción de: «Santander». Esta estatua era fiel retrato de aquél amigo de batallas del Libertador de América Simón Bolívar, juntos hicieron historia desde la primera batalla terminando en la gran constitución de 1821 en la Villa del Rosario en donde el General Santander presta su casa y en el templo se firma la creación de la Republica de Colombia, que mejor homenaje podría rendírsele que colocar su nombre a la plaza principal que moviliza toda la ciudad y que construiría los elementos históricos mas importantes de todos los tiempos. Esta aun esta en le lugar de sus orígenes aunque remodelada.

El 10 de junio de 1894, la 'Banda Progreso', célebre en los anales artísticos de Cúcuta, interpretó por primera vez en la tradicional retreta dominical del parque Santander el bambuco 'Brisas del Pamplonita', la que con el tiempo se convirtió en la melodía insigne de los cucuteños. Esta melodía actualmente le da la vuelta al mundo como el himno insignia de nuestra ciudad, el puente que nos comunica con la autopista internacional con la Republica Bolivariana de Venezuela lleva el nombre del maestro Elías M. Soto creador de su letra, pues por su parte baja cruza el río Pamplonita nuestro principal afluente.

Esa retreta, recordada por los más antiguos habitantes de la ciudad con nostalgia, sirvió de pretexto para muchas citas amorosas y era el lugar de encuentro para ingresar a la misa dominical de las 9:00 a.m. Los papás tenían a esa hora y a ese lugar como el lugar predilecto para 'premiar' a sus hijos con un delicioso helado, barquilla o 'pocicle'.

Finalizando la segunda década del siglo XX, el 29 de octubre de 1919, la Compañía del Ferrocarril de Cúcuta, inauguró el servicio de tranvía entre la Estación Cúcuta, el parque Santander y el puente San Rafael. Para la época el parque Santander ya era el epicentro comercial y turístico de los cucuteños. Este gran avance fue único para el país, Cúcuta contaba con la empresa del ferrocarril que no solo fue el primero de su especie sino que esta noble labor se internacionalizó al conectarse con nuestros eternos vecinos, de igual forma el tranvía hacia de gala ha esta urbe siendo de las mas modernas y atractivas para diferentes actividades, lo que causo grandes migraciones de extranjeros hacia Cúcuta.

A comienzos de 1930, el Personero de Cúcuta don Rafael Mejía, ordenó que fueran instalados diversos parlantes en los parque de la ciudad, para que los cucuteños pudieran disfrutar de «la alegre música que se transmitía». El Concejo de Cúcuta aprobó el contrato con el ciudadano italiano ItaloAmore por $2.500, para instalar dichos parlantes.

La gente acudía al parque Santander a escuchar música y con el tiempo don Carlos Jácome «empezó a leer las principales noticias de la época», de ahí que algunos historiadores consideran este hecho como el nacimiento de la radio en la ciudad. Estos acontecimientos que iniciaban como pequeñas ideas transformarían muchas de las vidas de los habitantes, tiempo después lo haría el teatro Guzmán Berti en donde llegaría el video y la pantalla blanco y negro, sitio predilecto de recreación.

Para esa época, los viajeros con tránsito a Ocaña, Pamplona, Salazar, San Faustino, La Grita o San Cristóbal, tuvieron en el parque Santander el lugar predilecto para esperar la hora de salida o llegada de familiares o amigos. Estos corregimientos y municipios eran los más importantes del momento, esperar en esta plaza se convirtió en lugar para tertulia y disertaciones de toda noticia y acontecimiento, la sombra de sus árboles sigue acompañando los sueños y proyectos de los cucuteños[4].

A mediados de la década de los treinta, la ciudad vivió un gran renacer cultural y musical. El maestro José Rozo Contreras que había regresado de Europa con las mejores calificaciones y certificaciones como concertista, buscó de socio al comerciante Gilberto Clavijo y motivó a la ciudad para que, cómo en las me-

[4] Solano Benítez, Guillermo. *50 años de vida nortesantandereana*. Tomo IV. Bogotá: Editorial Stella, 1960.

jores ciudades europeas, se construyera un sitio especial para que los músicos pudieran ofrecer conciertos.

El 8 de octubre de 1933, con una solemne retreta fue inaugurada la 'glorieta' del parque Santander, construida en el costado sur, frente al teatro Municipal. Esta glorieta, orgullo de de muchos cucuteños fue demolida en la administración municipal de Carlos Guillén (1964). En las otras plazas alternas de la ciudad aun existen esta glorietas propias para disfrutar de conciertos y espectáculos culturales, terminado los oficios religiosos las personas podrían pasar allí a conocer y abrir sus expectativas culturales, el intercambio de estas experiencias hacían de la ciudad un lugar muy importante y culto de todas las épocas.

Otro hecho significativo en la historia de este parque, fue el 24 de diciembre de 1934, se estrenaron varios 'escaños' obsequiados por el comercio y las familias más prestigiosas de la ciudad.

Finalizando los años treinta, los vehículos ya eran parte de nuestro entorno **el** primer vehículo de ruedas de que se tenga noticia en Cúcuta, lo trajo don Domingo Díaz. Era una especie de ómnibus al que llamaban «la ambulancia» y circuló por las calles de Cúcuta pre-terremoto. Después de la catástrofe trajo el padre de don Julio Angulo una «cabra» en la que paseaba los domingos con su señora. El Primer carro que llego a Cúcuta en 1912, El cual era de propiedad de Don Enrique Raffo, los cucuteños que tenían vehículo podían surtirlo de combustible, ya que en la esquina de la calle 10 con avenida 5ª, en pleno centro de la ciudad, frente al parque Santander, había una «bomba» de gasolina y se comercializaban lubricantes. Esta dos años después tendrían competencia, hoy la ciudad esta llenad de bombas de combustible de carácter ilegal con gasolina de contrabando del vecino país.

Finalizada la primera década del siglo XXI, el parque Santander de Cúcuta sigue como el principal testigo del devenir de los cucuteños. Hoy allí están las entidades mas importantes de la ciudad, oficinas, edificios públicos, la catedral y otros elementos que fueron y siguen manteniendo la identidad de nuestra ciudad, ha pesar del paso del tiempo y de las pobres políticas de conservación patrimonial de nuestra región siguen en pie pequeños elementos que nos permiten dar puesta en valor de ese pasado y presente, las fuentes, la estatua, sus árboles, alrededores, micos, palomas, ardillas siguen presentes en la Plaza Mayor.

2. La catedral San José

Los centros religiosos han acompañado las sociedades desde todos los tiempos, las primeras civilizaciones desde uso de razón comienzan a relacionarse con deidades y misticismos que respondían a las dudas e incomprensibles fenómenos del entorno, los lugares denominados sagrados, donde el hombre entra en contacto, comunicación con esta fuerzas siempre serán lugares suntuosos, predilectos, de sigilo que luego serán manifestaciones arquitectónicas, que reflejan la belleza y el poder de los que allí habitan. Estos siempre estarán ubicados en los corazones de la población, de la urbe, de la ciudad, de la metrópoli. En el caso nuestro la hoy denominada catedral esta frente a la plaza mayor «Parque Santander», esta obra arquitectónica ha acompañado todos los sucesos históricos de nuestra ciudad fronteriza, destruida totalmente por el terremoto de 1875 y nuevamente eregida con orgullo cucuteño, sus párrocos has sido emblemáticos y de mucha influencia para la población, hoy en día sigue siendo referencia para las desiciones no solo religiosas sino de carácter cultural, político y social. La Fe de los cucuteños ha sido muy fuerte, la persona del obispo ha sido respetada e influyente, la catedral ha sido testigo y será de nuestra identidad.

En 1602, el corregidor de Tunja Antonio Beltrán de Guevara, a cuya jurisdicción pertenecía el Pueblo de Cúcuta (hoy, barrio San Luís), acordó que se establecieran dos Doctrinas, la de Cúcuta y la de Capacho, estas casas doctrineras servían como método de evangelización primario para los indígenas y desletrados, eran elaboradas con una sola nave central y el altar frente los escuchas que servían para catequizar a sus pobladores y enseñar el concilio de Trento y sus nuevas doctrinas[5].

En las primeras décadas del siglo XVI, algunos terratenientes, hacendados, estancieros y muchos campesinos decidieron tramitar el otorgamiento de la licencia para erigir una parroquia y así separarse del Pueblo de Indios de Cúcuta. Las clases sociales y los abolengos estaban causando ciertos tipos de inconformidad para recibir los sacramentos, además la población aumentaba y manifestaban su intención de querer su propia parroquia.

[5] Velandia Caicedo, Fernando. *Del río Pamplonita al río Zulia*. Cúcuta: Litografía Nueva Granada, 2002.

3.—Fachada principal de la iglesia Mayor de San José de Cúcuta, actualmente llamada Catedral de San José.
Izquierda: Templo de San José antes del terremoto de 1875. Foto publicada en el libro 'Cúcuta a través de la fotografía' en el año 2004.
Centro: Templo de San José a mediados del siglo XX. Foto publicada en la revista «Santander», editada en Cúcuta con motivo del centenario del nacimiento del general Francisco de Paula Santander, a comienzos de los años cuarentas.
Derecha: Catedral San José, actualmente.

Doña Juana Rangel de Cuellar, donó el 17 de junio de 1733, media estancia de ganado mayor en el sitio de Tonchalá, requisito indispensable para anexar a la solicitud de erección de la parroquia, estor requisitos de carácter Apostólico serían entre otros contar con una población considerable que justificara la ereción de una parroquia, otro de los requisitos fundamentales es el auto sostenimiento de las mismas, el pecunio del párroco, el estipendio para su vivencia y los gastos de la parroquia, el terreno donde se pueda construir y con el esfuerzo de todos hacer la planta física del templo.

Presentada y sustentada la solicitud el 13 de noviembre de 1734, Antonio Claudio Álvarez de Quiñones, 'erigió en parroquia y nuevo beneficio eclesiástico a San José de Guasimal en el valle de Cúcuta'. Aprobada esta legalidad se continúa con la tarea más difícil levantar la edificación y proyectar los gastos y terminación de la obra.

Juan Jacinto Colmenares y Francisco de Rangel, junto a Juana Rangel de Cuellar, fueron los mayores financiadores de la construcción del primer templo que fue muy modesto y en donde se realizó la primera eucaristía el 19 de marzo de 1734, oficiada por el sacerdote Diego Antonio Ramírez de Rojas, primer párroco de San José.

A mediados del siglo XIX (1847), se posesionó como párroco el Pbro. Domingo Antonio Mateus y asumió la construcción del templo de San José 'con alma, vida y sombrero'. Las diferentes donaciones no solo se hacían en dinero, se podría aportar incluso tiempo de mano de obra por jornadas de trabajo, alimentos para quienes la construían, gallinas, huevos, frutas y carne, también se necesitaba del apoyo logístico del agua para todos los trabajadores.

En 1863, José Miguel Crespo elaboró un plano topográfico de San José de Cúcuta y lo presentó al ayuntamiento. En el informe presentado hay una interesante descripción de la ciudad, en la que comenta: 'Contaba con tres iglesias, la matriz (en construcción), la de San Juan de Dios y la capilla de San Antonio'; estas estaban destinadas a diferentes oficios propios de la ciudad, la San Juan de Dios propia de las hermanas que regentaban el hospital de esta urbe naciente, hoy todavía en pie como único recuerdo de la ciudad antes del terremoto de 1875, la San Antonio construida por esos primeros comerciantes que luego seria trasladad a otra de las plazas importantes de la ciudad donde actualmente se ubica en honor a la mártir de la Patria Mercedes Abrego.

Los constructores del primer templo fueron los ingenieros bogotanos Pascual Pinzón y Gregorio Peña, y como mayordomo actuó Antonio Ángel que también se desempeñaba en el cargo de Sacristán de la capilla del hospital. El estilo de las torres le dio un aspecto castrense. Fue destruido por el terremoto del 18 de mayo de 1875.

El 12 de mayo de 1889, los cucuteños asistieron entusiasmados al acto de colocación de la primera piedra de la nueva iglesia. 'Cerca de 50 hombres la trajeron sobre los hombros desde San Antonio del Táchira (Venezuela), labrada por el presbítero español Lucio Martínez'; este acto no solo significaba construir un nuevo templo, era la recreación del ave Fénix que resurgía de sus cenizas, era el ejemplo de tenacidad y sagacidad de volver a levantarse, que a pesar de lo difícil que fue ver todo el esfuerzo de muchos años destruido y la perdida de sus familiares mas cercanos se unieron y colocaron la piedra angular.

Pero fue el sacerdote Demetrio Mendoza quien en 1905, asumió con entereza los trabajos de construcción del nuevo templo de San José. En la semana Santa de 1924, Adela Fontana de Abbo, esposa de Tito Abbo, uno de los comerciantes mas emblemáticos de la ciudad y priosto inagotable que contaba con la casa comercial ubicada en la Avenida 5 con calle 12, lugar que hoy sigue siendo punto de referencia para los habitantes, obsequió 'unas bellas y artísticas vía crucis en alto relieve, traídas de Italia. (En tiempos de monseñor Pedro Rubiano Sáenz las envió a Gramalote y allí sufrieron traumatismos con la catástrofe del 15 de mayo de 2010 en donde otro fenómeno natural de deslizamiento de tierras destruyo por completo la totalidad de este municipio en donde afortunadamente no hubo ninguna victima mortal).

El 29 de junio de 1908, se terminó de techar el altar mayor y una parte de la nave central y el 28 de noviembre de 1915, «sonaron por primera vez, las campanas obsequiadas por don Felipe Cristancho».

El 15 de mayo de 1939, fue designado párroco de San José, el presbítero Daniel Jordán Contreras, a quien se le atribuye la tarea de terminar la obra, adecuarla y decorarla como sede de lo que siempre deseó, «…que Cúcuta fuera sede episcopal», estas intenciones se deben trabajar para cumplir los requisitos que se necesitan para que la Bula Papal y eclesiástica elijan a Cúcuta como nueva Diócesis del Arzobispado de Pamplona, esto crearía la fundación de muchas mas parroquias que a la actualidad sobrepasas las 110 y se crean nuevos centros de evangelización en diversos sectores de la ciudad.

Los sacerdotes Demetrio Mendoza, Elías Caballero, José Santos Valderrama, Luís José Quiroz, Alfredo Cala Phillips, Luís Francisco Villamizar, Jesús A. Jaimes, Isidoro Miranda y el inolvidable padre Daniel Jordán, fueron entre otros, los gestores de esta magna obra.

Dentro del templo la imagen de Maria con el santo Rosario denominada Nuestra señora de Cúcuta sigue siendo testigo de la identidad y patrimonio de los cucuteños ya que esta imagen sobrevivió al fenómeno natural ya comentado. El 18 de mayo de 1950, al cumplirse 75 años del terremoto de Cúcuta, la imagen de Nuestra Señora de Cúcuta, fue coronada y se dispuso que el último domingo de mayo fuera la fiesta patronal. La imagen que quedó incólme del terremoto de 1875, es una linda talla de estilo quiteño que está ubicada en un altar lateral del altar mayor.

La Bula pontificia «Ecclesiarum Omnium» del 29 de mayo de 1956, del papa Pío XII, que creó la Diócesis de Cúcuta erigió en Catedral el templo de San José. Esta se debe hacer con una eucaristía sacro santa, en donde se lee la bula apostólica, se firma la declaración y se entona el Tedeum como máximo rito solemne, a partir de allí se reconoce como catedral y casa del obispo de la diócesis de Cúcuta.

La catedral San José fue declarada Patrimonio Cultural y Arquitectónico de los nortesantandereanos y es un referente religioso para propios y turistas quienes a diario lo visitan atraídos la suntuosidad y ambiente religioso que hay en su interior. Actualmente el sacerdote Juan Carlos Calderón ejerce como párroco de la catedral.

La plaza Mayor « Parque Santander contienen a su alrededor otros elementos de relevancia que han sobrevivido no solo al terremoto de 1875, a la indolencia del clima y del no cuidado y conservación del patrimonio entre ellos la alcaldía de Cúcuta o municipalidad, la antigua plaza de mercado, el antiguo Banco de la Republica, edificio Seade, Edificio antiguo Banco de Bogotá y el hotel Palace todos bienes patrimoniales que sobreviven y cada uno de ellos nos ayudan a la construcción de identidad y puesta en valor de dichos patrimonios.

Volver al sumario

La cultura indígena americana en *La Otra Conquista*

María Rocío Ruiz Pleguezuelos
Universidad de Granada. España

1. Introducción

La otra conquista, de 1998, es la primera y única película dirigida por el mexicano Salvador Carrasco. En ella se nos muestra la conquista de México desde un ángulo distinto. El título en sí nos sitúa en un plano de conocimiento de los hechos históricos que va a diferir del usual porque nos evoca al pasado histórico no como una simple conquista de tierras y hombres sino como una conquista de almas. Así pues, *la otra conquista* nos lleva a conocer la profunda espiritualidad de los indios americanos, a la vez que nos muestra la imposición de la religión católica a los mismos. La cultura indígena americana aparece reflejada en el film con un tratamiento respetuoso, tratando de representar a los indios en su entorno natural (costumbres, vida, religión…) No debemos olvidar que la religión constituía un elemento esencial para los indios, de tal forma que toda su vida, actos, creencias, etc. estaban impregnados del culto a los dioses. Por tanto, no podemos ignorar que al hablar de cultura americana, debemos hablar de religión. A lo largo de este texto nos vamos a ocupar de la cultura indígena, centrándonos en la religión y en la forma de exponerla en la película de Carrasco frente a la otra cultura: la de los españoles.

2. La otra conquista

Han sido muchos los trabajos dedicados a difundir lo que supuso para los indígenas americanos la llegada de los españoles y la imposición de su religión y costumbres. Sobre la cultura indígena, sobre su religión, mitos y costumbres, se han escrito numerosos trabajos de carácter científico, literario o filosófico. Tratar de nombrarlos sería una tarea ardua e inacabable. Sólo mencionaremos algunos de los trabajos más próximos al tema que nos ocupa. Una obra fundamental para comprender esa «conquista espiritual» de los indios americanos es la de Robert Ricard llamada precisamente *La conquista espiritual de México.* Otros trabajos interesantes son los de Jacques Lafaye y su obra *Quetzalcóatl y Guadalupe*, *Mitos y leyendas de los aztecas, incas mayas y muiscas* de Walter Krickeberg, los diferentes trabajos de Gruzinski sobre el uso de la imagen, *Cultura y religión de la América prehispánica* de Ballesteros o el exhaustivo trabajo de Richard Nebel titulado *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe.*

La otra conquista es una película curiosa dentro de la filmografía de películas históricas sobre la conquista de México. En primer lugar, debemos decir que se narran los hechos desde un punto de vista menos usual: el espiritual. Existen otras películas que narran ese choque cultural, pero sobre todo religioso, que sufrieron los indios al encontrarse con una cultura tan diferente de la suya y ser obligados a sumergirse en ella, dejando atrás su vida y costumbres. Son, en su mayoría, films dedicados al culto de la Virgen de Guadalupe. Pero lo que hace diferente a esta película no es ya el enfoque sino la singularidad con que es expuesta esta conquista espiritual. En segundo lugar, el tratamiento que se da a los hechos históricos busca equilibrar a ambas partes, en el sentido de mostrar dos culturas antagónicas sin considerar a una superior a la otra. Encontramos así

en *la otra conquista* personajes crueles y despiadados (el capitán Quijano, por ejemplo) frente a otros con cierta tolerancia y predisposición a comprender al otro (Fray Diego).

2. El encuentro

La película dirigida por Carrasco, director mexicano graduado en cine y televisión por la New York´s University Tisch School of the Arts, pretende narrarnos lo que se ha llamado la «conquista espiritual» de México. Siendo la religión la base de toda la cultura indígena americana, es lógico pensar que la imposición de la religión cristiana como la única y verdadera fe jugara un papel crucial en la conquista. El encuentro que se produjo entre indios y españoles o mejor dicho el «encontronazo» supuso para los aborígenes un choque de enormes dimensiones. Todorov, nos comenta:

> «(…) el descubrimiento de América, o más bien de los americanos, es sin duda el encuentro más asombroso de nuestra historia. En el «descubrimiento» de los demás continentes y de los demás hombres no existe realmente ese sentimiento de extrañeza radical. Los europeos nunca ignoraron por completo la existencia de África, o de la India, o de la China; (…) El encuentro nunca volverá a alcanzar tal intensidad, si ésa es la palabra que se debe emplear: el siglo XVI habrá visto perpetrarse el mayor genocidio de la historia humana» [1].

3. Análisis de la película

3.1. Argumento

La otra conquista describe la historia del indio Topiltzin, un indio al que como muchos otros, se le ha despojado de su cultura de forma radical tras la conquista de México por los españoles. Tomás, como pasará a llamarse Topiltzin, interpretado por el actor Damián Delgado, tratará de adaptarse a ese Nuevo Mundo que se le ha impuesto. Pero sobre todo, intentará comprender la Nueva Palabra y asociarla a su propia religión. Se fundirán en Tomás la religión india y la española, representándose para él como una sola. En este camino de incertidumbre y dudas hacia la conversión contará con el apoyo de Fray Diego de la Coruña, encarnado por José Carlos Rodríguez. Otros personajes importantes son el de Iñaki Aierra como Hernán Cortés (llamado aquí Don Hernando), el capitán español Quijano interpretado por Honorato Magaloni y Elpidia Carrillo como Doña Isabel Moctezuma.

Son muchos los elementos que, a lo largo de todo el film, nos conforman una idea de lo que supuso para los indios la ruptura con sus costumbres ancestrales. Se nos dibuja un mapa que recorre la profundidad de los sentimientos de los americanos y se nos enseña el grave error de tratar a una cultura ajena desde el punto de vista de la otra, sin en ningún momento querer ponerse en el lugar del otro. Algunos de los elementos de los que se sirve Carrasco para mostrarnos esta realidad son las referencias históricas a personajes y hechos concretos, así como al perfil de los personajes.

3.2. El impacto cultural

Carrasco da comienzo a la película con una pequeña introducción histórica en la que nos resume el sentir de los indios de México tras ser conquistados por Cortés y los suyos en 1519, calificando el estado de los mismos como de «orfandad». Un estado de desolación y de pérdida de su cultura a tan sólo dos años de la irrupción de los españoles en la cultura mexicana. Se nos anuncia el duro proceso por el cual los aztecas intentan adaptarse al Nuevo Mundo.

Esta breve pero contundente introducción seguida de la imagen de un templo enterrado prácticamente por cadáveres de indios, supone para el espectador un trago amargo. Resulta llamativo el término Nuevo Mundo aplicado no a América sino a la cultura hispana impuesta a los indios. Esto es un indicio de que para los españoles y para el conjunto europeo en general, el descubrimiento de América supuso la llegada a un mundo desconocido, nuevo y rico, que rompió con muchas de las creencias que se habían tenido hasta ese momento pero sobre todo resquebrajó el mundo en el que los habitantes de América vivían, con trágicas consecuencias para estos.

Nos quedamos con las palabras de Gruzinski:

> «Por encima de los enfrentamientos militares, políticos, sociales, económicos, el aspecto más desconcertante de la Conquista española probablemente sea la irrupción de otros modos de aprehender la realidad que no eran los de los indios, como en la actualidad no son del todo los nuestros. La «realidad» colonial se desplegaba en un tiempo y un espacio distintos,

[1] Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. La cuestión del otro.* México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1987, pág. 14.

(…) las brechas que separaban los sistemas de representación o los sistemas de poder se derivaban de una separación más global, subyacente y latente, vinculada a la manera en que las sociedades enfrentadas se representaban, memorizaban y comunicaban lo que concebían como la realidad o mejor dicho su realidad»[2].

3.3. **Análisis de los personajes**

El iluminado: Topiltzin/ Tomás

La película comienza en 1520 en el Templo Mayor. De entre los numerosos cadáveres de los indios, aparece Topiltzin, personaje principal del film. Parece desorientado y abatido. Esta escena da paso a otra que nos traslada a 1548, fray Diego de la Coruña, yace en su lecho moribundo. Se producirá un flashback, en el cual fray Diego nos narrará la historia de Topiltzin, situándonos en 1526.

Encontramos a Topiltzin inmerso en la fabricación de un códice, parte del cual se había hallado en la Biblia de Fray Diego y que precisamente es el que da origen al flashback. Topiltzin y los suyos intentan seguir con su vida, y así a espaldas de los españoles participará en un sacrificio humano. La irrupción de los españoles provoca un enfrentamiento entre indios y españoles. Topiltzin permanece semi-inconsciente en el suelo cuando derriban a la diosa madre Tonantzin y la sustituyen por una figura de la Virgen María. Desde ese momento, el indio Tomás confundirá y sobre todo fundirá en su mente las imágenes de Tonantzin y María. Para Tomás y los de su misma cultura Tonantzin es la diosa madre, en la que se busca refugio y comprensión, en este sentido Tonantzin y la Virgen María son iguales. Lo que subyace de todo esto es la importancia que tenía para los indios la imagen y lo que ella representaba. Durante toda la película Topiltzin/Tomás intentará hallar la equivalencia entre Tonantzin y María llegando a creer que él es el llamado por Dios para unir su cultura a la de los españoles. Él cree haber encontrado ese camino que lleve de un mundo a otro haciendo que todos estemos bajo un mismo credo. Incluso le dice a Fray Diego «*En el fondo compartimos la misma creencia (…), aunque provengamos de mundos tan distintos (…) nuestro encuentro es inevitable y eterno*»[3].

La llegada de Topiltzin, llamado ahora Tomás, al convento de Nuestra Señora de la Luz, supondrá el comienzo de esa búsqueda incesante de Tomás por comprender y asimilar la fe cristiana. Su obsesión por la imagen de la Virgen será una constante en la película. Al respecto debemos recordar que la idolatría de los indios fue un asunto espinoso para los misioneros. Elliot señala «*(…) el dominico Fray Diego Durán insistió en que no podía haber esperanza de abolir la idolatría entre los indios (…)*»[4].

Tomás sufre numerosas pesadillas durante la etapa de aprendizaje bajo la tutela de fray Diego. En sus delirios ve a la diosa Tonantzin y a la Virgen María, y piensa en ellas como si fueran una sola. Intenta explicar las diferencias que existen entre ambas religiones a la monja que está en el convento, ante la cual acabará arrodillándose buscando su protección. Protección que ha perdido al perder a Tonantzin y que persigue hasta encontrarla en la Virgen María. Puede interpretarse como una manera de hallar la identidad cultural arrebatada.

Aunque la imagen de Tonantzin ha sido sustituida por la de María, Tomás decide abandonar el hábito y ponerse el taparrabos, símbolo de su cultura. En una huida de su celda algo inverosímil pero necesaria, logra alcanzar la figura de la Virgen María y fugarse con ella.

El suicidio del indio con la Virgen expresa la intención de que Tonantzin / María vuelva con los suyos. También representa la alianza de dos culturas distintas que buscan un punto de unión a través de la comprensión y el amor. De esta forma lo expone Fray Diego «*dos razas tan diferentes pueden ser una a través de la tolerancia y el amor*»[5].

El mediador: Fray Diego de la Coruña

Al comienzo de la película, las palabras de Fray Diego, otro de los personajes principales, son de-

[2] GRUZINSKI, Serge. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII.* México: Fondo de Cultura Económica, 1991, pág. 186.

[3] Transcripción de los diálogos de la propia película, en versión original.

[4] ELLIOT, J.H. *El viejo mundo y el nuevo (1492-1650)*. Santa Perpétua de Mogoda (Barcelona): Altaya, 1996, pág. 47.

[5] Transcripción de los diálogos de la propia película, en versión original.

terminantes para situar en un plano de equilibrio a conquistadores y conquistados en cuanto al espíritu se refiere. Así Fray Diego comenta en su lecho de muerte «*al fin, el último viaje…el último viaje a dónde van todos los mortales…*» Con esta sencilla frase, el espectador se sumerge en el mundo espiritual en dónde todas las personas somos iguales. No importa si son indios o blancos, si profesan una u otra religión, todos han de hacer ese viaje sin retorno. Fray Diego acaba de darnos la clave de esta película y al sentimiento que pudiera haber llevado a la realización de la misma: demostrar que todos somos iguales, aunque en muchas ocasiones, desgraciadamente, no seamos capaces de verlo.

La irrupción de los españoles en un sacrificio humano practicado por los indios será el que dé comienzo a la trama de la película. Fray Diego contempla atónito e impotente el sacrificio llevado a cabo por los indios (le han extraído el corazón a una joven) y comenta amargamente «*Pero es que vosotros realmente venís de otro mundo*». En estos momentos, el fraile no puede creer que existan seres capaces de cometer tales atrocidades siendo semejantes a él mismo. Dado que, son igualmente hijos de Dios. A pesar de esto, Fray Diego dará suficientes muestras de querer ayudar a los indios a conocer la que considera como la verdadera fe: la cristiana.

Se volcará en la educación y adoctrinamiento del indio Topiltzin/Tomás, queriendo ver en ello la labor que como buen sacerdote debe realizar para conducir a estas criaturas hacia la verdadera luz y salvar al mismo tiempo sus almas. Fray Diego piensa, de alguna forma, que lo que haga con el indio Tomás tendrá repercusión en otros, ya que como hemos visto Tomás representa el acercamiento de las dos culturas. Esto se ve en numerosos comentarios de Fray Diego a Tomás incitándole a observar a la Virgen María y a ser devoto de la misma. También busca en Tomás la respuesta para hallar un camino que pueda llevarle hacia el corazón de los indios. Desea hablarles con su propio lenguaje y así hacerles conocedores de la verdadera palabra.

No obstante, hay que decir que este personaje sufre altibajos durante toda la película. Aparece unas veces desencantado por la actitud del indio (duda de su conversión genuina) y en otras ocasiones parece comprender sus raíces y creencias. De cualquier manera, Fray Diego intenta ponerse en el lugar del otro.

La duda sobre la conversión de Tomás se cierne sobre Fray Diego. Sospecha que Tomás, obsesionado con la Virgen, va a intentar algo. Ordena atar y vigilar a Tomás, sin embargo, quita el candado de la puerta del lugar donde está la Virgen. Esto es significativo, por un lado está su obligación (la de evitar que Tomás le haga algo a la Virgen) pero por otro su espíritu parece decirle que debe dejar que Tomás esté con la Virgen, que se fundan las dos culturas, que se haga el milagro.

La autoridad: Hernán Cortés

Hernán Cortés, personaje que simboliza el poder, aparece en el film vestido con cierta similitud a los retratos de Felipe II. Cree verdaderamente que los indios deben ser instruidos tanto en la fe verdadera como en la cultura española. Llevan a Topiltzin a su presencia, tras haber herido a Fray Diego. Cortés se presenta a sí mismo como representante de la corona española. Aparece con un bastón, símbolo de su autoridad, y hace que Topiltzin se ponga en pie. Cortés quiere ser justo con el indio, al que llamará Tomás, pero no puede comprender que prefiera morir a someterse a la nueva cultura. Movido por el amor que siente por la india Doña Isabel Moctezuma, más que por la explicación que le da esta sobre el origen de Topiltzin, conmuta la pena. Resuelve castigarle en público por su acción y posteriormente enviarlo al Convento de Nuestra Señora de la Luz para que aprenda la verdadera fe bajo la tutela de Fray Diego, y el idioma castellano con Doña Isabel. Observamos que es un personaje incapaz de enfrentarse a la violencia de Quijano, pero con un profundo fervor hacia la Virgen, lo que le hace en varias ocasiones ser indulgente con Topiltzin. La atracción por Doña Isabel pesa sobre su espíritu, influyéndole en la toma de decisiones.

La traición: Doña Isabel

El personaje de Doña Isabel nos recuerda al papel que tuvo la Malinche en la conquista de México. En este caso, Doña Isabel representa la doble traición. Por una parte se ha apartado de su pueblo, haciéndose concubina de Cortés, pero por la otra traiciona a éste urdiendo un complot con Tomás para desprestigiarle ante el rey español. Isabel convence a Tomás para falsificar la firma de Cortés en diferentes cartas, e incluso llega más lejos al mante-

ner relaciones sexuales con el que, según su relato a Cortés, es su medio hermano: Tomás. Ambos serían hijos de Moctezuma y, por tanto, los representantes de lo que queda de su cultura. Quizá por esto Isabel justifica su relación carnal expresando que ese hijo que va a nacer pertenece a su sangre. Es una forma de reafirmarse más en su tradición. Este hecho dejará atónito a Cortés, que dudaba si perdonar la vida a Isabel o no tras conocer su traición por boca de Fray Diego. Isabel, en la película, acabará poniendo fin a su vida suicidándose en su celda. Este hecho es el desencadenante de la turbación de Tomás por la Virgen María. Sin embargo, debemos decir que aunque el personaje de Doña Isabel esté basado en un personaje real, no murió en esas circunstancias. Pero entendemos que es una forma de precipitar los hechos en la narración fílmica.

El ser despiadado: el capitán Quijano

El capitán Quijano es el que representa más a los conquistadores y su afán de oro y dominio. Será el personaje que siempre dude de la conversión sincera de los indios. Piensa que no terminará de cuajar, porque cree que la conversión de los indios es similar a la de los judíos y moros. Esta idea sobre los indios, comparándolos con los judíos o moros fue bastante común. Lafaye nos deja las siguientes palabras referidas a este tema:

> «(…) se trataba de superar el cambio de costumbres del Nuevo Mundo, asimilando sus poblaciones y su cultura con otras mejor conocidas por la tradición histórica y más familiares. (…) los rasgos que los españoles de las Indias atribuían tanto a los judíos como a los indios, (…). Esta era la opinión común «(…) es muy notorio cuán tímidos y medrosos son, cuán ceremoniáticos, agudos, mentirosos e inclinados a la idolatría, todo lo cual tenían los judíos» [6].

En cuanto a la conversión sincera de los indios, han sido muchos los que han sospechado que los indios sólo se convirtieron como una forma de seguir con su culto a los dioses sin enfrentarse a los conquistadores. Esta preocupación la recoge Robert Ricard nos dice sobre los temores de Sahagún (cronista de Indias), acerca de la adoración de los indios por la Virgen María:

> «Sahagún, muy suspicaz en tal materia, mostraba particular inquietud en lo referente a la devoción a la Virgen de Guadalupe, temeroso de los indios, so color de venerar a la Madre de Dios, llamada por los predicadores Tonantzin, erróneamente a su juicio, siguieran en realidad dando culto a la vieja deidad prehispánica con tal nombre conocida, tanto más que esa pagana divinidad tenía su adoratorio en las cercanías del mismo Tepeyac» [7].

La crueldad extrema de Quijano se palpa en sus acciones, aparte de en sus palabras. Mata a la anciana abuela de Topiltzin/ Tomás sólo porque está presente en el sacrificio. Decapitará al hermano de Topiltzin cuando este, tras haberle traicionado, quiera interrumpir el acto de castigo que se está infringiendo sobre Topiltzin.

El estupor de los indios al contemplar la frialdad de Quijano que endurece el castigo a Topiltzin, tras la decapitación de su hermano, hace que los indios se muestren temerosos y desconcertados. Les dirige unas duras palabras a las que uno de los indios presentes responde diciendo que la Virgen no puede estar de acuerdo con ese tipo de acciones. Con este personaje que planta cara a Quijano se nos quiere manifestar, una vez más, ese proceso por el que los indios tienen la voluntad de asimilar la nueva palabra.

4. La comunicación entre españoles e indios. El problema de la interpretación

La conquista de América supuso para los indios un desconcierto de una magnitud alarmante y provocó en ellos una profunda depresión, al verse inmersos de repente en una cultura que no comprendían. El mayor problema que existió fue el de la comunicación, no ya verbal (hablaban idiomas distintos) sino el gestual o el simbólico. Precisamente el complejo lenguaje de los indios era una de las manifestaciones más importantes de su identidad cultural. A menudo, los gestos y símbolos fueron interpretados por los españoles de forma errónea. Gruzinski dice a este respecto:

> «(…) los descubridores se rindieron a la evidencia de… su propio sentimiento («creen los nuestros») o a lo que imaginaban captar de las explicaciones de los aborígenes. (…)Se observa el mismo descuido de una interpretación inicialmente religiosa, por atenerse a lo que decían los autóctonos, sin preocuparse en lo más mínimo de los riesgos de la comuni-

[6] Lafaye, Jacques. *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1977, pág. 89.

[7] Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México*. México: Editorial Polis, 1947, págs. 350-351.

> cación verbal y gestual, como si esos indígenas manejaran tan fácilmente como Colón los registros de lo religioso, lo profano y de lo estético» [8].

Hay varias escenas en que este problema de comunicación se nos expone. Una de ellas se desarrolla en el interior del templo, en el cual los indios han practicado un sacrificio. Tras la irrupción de los españoles y la muerte de varios indios, Quijano pregunta a Topiltzin y a su hermano sobre el oro. Ante la violencia de Quijano, el hermano de Topiltzin señala hacia la base de la estatua. Uno de los soldados abre la base para encontrar los códices que, rápidamente, son despreciados por los españoles.

En otra escena, el indio Tomás le explica a Fray Diego que existen conceptos en su lengua que no pueden ser explicados con palabras en castellano. Es una muestra de la complejidad del idioma mexicano.

5. La conquista espiritual de México

La otra conquista narra la triste existencia de los indios en 1520 tras la conquista de México por Cortés y sus tropas, dedicando especial atención a la ruptura obligada a que se vieron sometidos los indios para con sus creencias. Según Louis Cardaillac «*La conquista militar de la Nueva España se realizó conjuntamente con otra de mayor importancia y trascendencia, la conquista espiritual*»[9].

El proceso de asimilación de la nueva fe fue complejo. Tanto los misioneros como los propios indios buscaron de forma consciente o inconsciente una equivalencia entre una fe y otra.

Richard Nebel nos dice acerca de la conquista espiritual:

> «Después de la Conquista los misioneros españoles asimilaron hábilmente la semejanza de los númina de estos santuarios con las representaciones de la fe cristiana— como la madre o bien la abuela de Jesucristo, y como Juan Bautista—. Guiados por la intención de hacer olvidar los cultos e ideas religiosas de los antiguos mexicanos, lograron, sin embargo, muchas veces lo contrario» [10].

Esta idea de fundir a Tonantzin con la Virgen María fue sólo el precedente de lo que constituiría el mayor emblema de los mexicanos: el culto a la Virgen de Guadalupe.

En efecto, como Carrasco nos enseña en el film, los indios veneraban a la Virgen María como antes lo habían hecho con la diosa Tonantzin (diosa madre). En 1531 se producirían los milagros que dieron origen al culto de la Virgen de Guadalupe en México. Este culto a día de hoy sigue siendo el más arraigado y constituye el símbolo máximo de la cultura mexicana.

En la película hay dos momentos clave que ponen de relieve esa fusión de las dos creencias en una sola: los milagros de la Virgen. Uno de ellos se produce al terminar el castigo impuesto a Tomás. Vemos a la Virgen derramar lágrimas por este pobre indio. Y en la escena final, cuando Tomás, yace junto a la Virgen, tras su suicidio, observamos conmovidos que la Virgen está sangrando.

Sobre la conquista espiritual de México existen diferentes obras fílmicas. *Tepeyac* (1917), *La Virgen que forjó una patria* (1942) y *La Virgen de Guadalupe* (1976), junto con otros films todos ellos dedicados al culto de la Virgen de Guadalupe. Esa fusión de religiones la podemos observar también en *Ave María* (1999). Doña Inés y sus seguidores compararán ambas religiones e intentarán hallar su correspondencia. *Los hijos del viento* (2000) intenta mostrarnos las costumbres y religiosidad indias pero con escaso éxito.

6. La cultura indígena frente a la cultura española

Son numerosos los elementos de los que se sirve el director mexicano para plasmar la evangelización de los indios y mostrarnos ambas culturas, aunque muchos ya han sido comentados. El uso que hace de la imagen es fundamental para comprender el abandono de la identidad americana. A través de espléndidos fotogramas, nos muestra el aprecio de los indios por lo bello, su profunda espiritualidad y sus sentimientos complejos. Es notorio, el cuidado de Topiltzin al realizar los códices y cómo estos son despreciados por los españoles ávidos de oro.

La delicadeza de los tocados, la vestimenta, el significado de los gestos y acciones fueron a menudo pisoteados por los conquistadores. No obstante, no

[8] Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, págs.19-20.

[9] Cardaillac, Louis. «Santiago, de matamoros a mataindios». *La aventura de la Historia* (Madrid), Año 3,33 (2001), págs.72-77.

[10] Nebel, Richard. *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, pág. 90.

todos los españoles de la época tuvieron la misma actitud hacia los indios. Muchos, aunque no llegaran totalmente a comprender la cultura india, si que apreciaron cada uno de sus objetos y algunas de sus costumbres. Y llegaron a plantearse la desaparición de la cultura indígena con pesar. El personaje que recoge esta otra forma de pensar, más abierta, es el de Fray Diego. Este fraile no logra comprender el carácter de los indios, aunque se esfuerza por tocar su espíritu. Ante la destrucción de los preciosos códices, reacciona guardándose un trozo en su hábito, y lo conservará hasta el fin de sus días. Con esta sencilla acción, este personaje se nos revela como contrario a la destrucción de los objetos artísticos y de la desaparición de otra cultura.

La religiosidad de los indios es modelada a través de sus acciones: su inusitada calma para preparar las ceremonias, su forma de caminar pausada, la expresión de sus rostros, la simbología de sus gestos, etc.

La imagen que se da de los españoles es la de soldados perfectamente ataviados y entrenados. Sin embargo, se exhibe su afán de oro y tierras. Los personajes de Cortés y Fray Diego quedan al margen de esto ya que se les presenta de una forma más condescendiente.

La fotografía de Arturo de la Rosa es magnífica junto con la música, obra de Samuel Zyman y Jorge Reyes, y que constituye otro de los elementos que nos transporta a ese otro mundo: al espiritual.

7. Conclusión

Carrasco cumple los objetivos que se había marcado con buena nota. No se trata de una historia de buenos y malos, sino de unos y otros. Aún con algunos errores históricos, conscientes o inconscientes, Carrasco muestra los hechos históricos con un prisma singular. Trata de dar las dos visiones al mismo tiempo en una sola obra, sin decantarse por ningún bando. Y, a diferencia de otros trabajos, Carrasco lo consigue. Bien es cierto, que no es tarea fácil y que nunca se podrá hacer una obra que contente a todo el mundo, pero consideramos que es el que, probablemente, se ha aproximado más. Durante toda la película el espectador tiene la sensación de estar escuchando voces muy distintas que narran unos mismos hechos.

Nunca podremos saber lo que unos y otros sintieron con certeza, sino hacernos una idea aproximada a través del estudio de los testimonios históricos existentes. Debemos tener en cuenta, además, que todo testimonio guarda un determinado punto de vista. Pero es justo reconocer que obras como esta intentan acercarnos a una visión más autentica de la historia, para que durante unos minutos nos podamos poner en la piel del otro.

La escena final de Tomás y la Virgen, suicidio o accidente (no importa tanto si es uno u otro), tiene una doble lectura: por una parte, simboliza la dolorosa pero imposible separación de dos culturas, que se han encontrado de manera fortuita o intencionada y que ya nunca volverán a poder separase sin haber sido afectadas de manera recíproca. Por otra parte, puede representar lo contrario, lo positivo que puede resultar que dos culturas tan distintas y con lenguajes antagónicos se fundan en una sola. Quizá después de todo no son religiones tan alejadas.

Volver al sumario

4
Desde América

Retrospectiva de la construcción del cordón amurallado de Cartagena de Indias, su presente y futuro

Jorge Luis Álvarez Carrascal
Universidad de Cartagena. Cartagena de Indias. Colombia

1. Construcción del cordón amurallado de Cartagena de Indias

1.1. La cronología de la construcción

Las Murallas de Cartagena de Indias fueron construidas para la defensa de la ciudad, se inició a finales del siglo XVI después del ataque del legendario Sir Francis Drake. La fortificación es la más completa del continente América del Sur y una de las mejores y bien conservadas murallas de las ciudades amuralladas del mundo y ha sido declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

Su construcción representó un enorme esfuerzo económico por parte de las provincias de Nueva Granada, Ecuador y el virreinato de Perú que fueron las que las financiaron con sus transferencias fiscales, o situados, como se conocían esas transacciones. También ayudaron a sufragar la compra o el alquiler de los miles de esclavos que trabajaron en su construcción, así como para cubrir los gastos de su manutención.

Desde la fundación de Cartagena de Indias en 1533, y durante toda la época colonial española, fue uno de los puertos más importantes de América. De allí salían las mayores riquezas que la Corona Española enviaba a sus puertos en España por tal razón era preciso construir una muralla con todos los fuertes como El Castillo de San Felipe y Bocachica para evitar que fueran invadidos por los ingleses o franceses o saqueados por los piratas, así el puerto de Cartagena fue cobrando importancia gracias a su bahía protegida por los militares españoles, la construcción de los fuertes y murallas y a su cercanía con la ciudad de Panamá otro puerto español importante.

La ciudad de Cartagena fue asaltada numerosas veces por piratas y tropas inglesas, francesas y holandesas. Por esta razón el Rey Felipe II encomendó la misión al mariscal de campo Luis de Tejada y al ingeniero italiano Bautista Antonelli construir 11 km de murallas y fuertes que sirvieran de defensa a la ciudad.

La construcción fue realizada por etapas. La primera etapa corresponde a la primera mitad del siglo XVII y correspondió a dos gobernadores el inicio de su construcción, Don Pedro de Acuña y Don Francisco de Murga; acompañados por dos grandes Ingenieros Cristóbal de Roda y Juan Bautista Antonelli. En el primer período se «construyeron»[1]:

- El baluarte «San Felipe» después Santo Domingo.
- Las cortinas de Cartagena de Indias.
- El Baluarte el Reducto en Getsemaní.
- La puerta de tierra «La media Luna», defendida con fosos y baluartes artillados.

[1] Zapatero, Juan Manuel. «Historia de las Fortificaciones de Cartagena de Indias». En Zapatero, Juan Manuel. *Historia de las Fortificaciones de Cartagena de Indias*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación y Dirección General de Relaciones Culturales. Ministerio de Asuntos Exteriores, 1979, pág. 204.

1.— Plano de Bautista Antonelli. Planta de Cartagena y sus murallas. 1595. Fuente: Archivo General de Indias. Sevilla.

- La plataforma «Santangel», frente al fuerte de San Matías, en el reborde septentrional de la isla Carex, hoy Tierra Bomba.
- El fuerte o Castillo «Grande», en la puerta del Judío, reborde interior, este, de la antigua Tierra Bomba, hoy Boca Grande.
- Los fuertes de la Isla de Manga y del Manzanillo.

A pesar de la actividad de Roda, en esos primeros años del siglo XVII, el cerco de Cartagena no adelantaba con gran celeridad. La situación cambia radicalmente con el nombramiento del gobernador Diego de Acuña, quien al poco tiempo de llegado a la ciudad (1614) redactó este «Ynforme» para el rey Felipe III[2]:

> «El día de Nuestra señora 8 de septiembre con toda solemnidad que se acostumbra en semejantes fortificaciones como en las que yo me he allado, abiertos los cimientos y por manos de un Sacerdote de la Orden de Santo Domingo tenido por gran sierbo de Dios, asistiendo el Dean y Cabildo desta Sancta Iglessia con todos los Sacerdotes y Eclesiasticos y el pueblo se pusso la primera piedra poniendo en la Caxa della uno medalla de oro con la efixie de VuestraMajestad con monedas de todas las suertes y una lamina con el mes y el ano y demás memorias que conserban la antigüedad de semejantes Fortalezas… For la Yndustria del capitán Xpoval de Roda, Yngeniero».

El gobernador construye en piedra y confía en su recién llegado ingeniero, da luz verde a Santa Catalina y San Lucas que, por el noreste de la ciudad, eran tan vitales como Santo Domingo por Bocagrande. Estos baluartes se encargaban de impedir el acceso enemigo por la peligrosa avenida de Cruz Grande, lo que hoy llamaríamos el Cabrero, Marbella y Crespo hasta la Boquilla. Cristóbal de Roda, siempre siguiendo la traza de su tío Antonelli, pero acomodándose mejor al terreno, avanza los baluartes en dirección de la Boquilla, dejando tras ellos los terrenos baldíos que habían de conformar la huerta del convento de San Diego.

Los primitivos baluartes de Santa Catalina y San Lucas, el primero contra el mar y el segundo sobre el

[2] SALAS, Rodolfo. *Las fortificaciones de Cartagena de Indias. Estrategia e historia.* Bogotá: 1992.

caño de Juan Angola, flanqueaban desde sus plazas bajas, como Santo Domingo, la cortina que cerraba el recinto y que abrigaba en su centro la puerta de Santa Catalina.

Terminados en 1638, San Lucas y sobre todo Santa Catalina, sufrirán mucho por los embates del mar y por las voladuras de los franceses del barón De Pointis. La reconstrucción en 1719, como la de todas las averiadas defensas de Cartagena, correrá a cargo del incansable y competente Juan de Herrera y Sotomayor. Igual que en Santodomingo, desaparecen las plazas bajas y se reubica la puerta al otro lado del baluarte de San Lucas en su emplazamiento actual. Se reparan, además, los aljibes públicos y sus canales colectores y se le roba al mar, construyendo espolones con cajones de madera rellenos con piedras, una pequeña playa que proteja el baluarte de Santa Catalina de los temporales y que será la antecesora del terreno rescatado de las olas, por donde hoy pasa la avenida Santander. A pesar de la actividad de Roda, en esos primeros años del siglo XVII, el cerco de Cartagena no adelantaba con gran celeridad. En el trasiego de juntas y cédulas reales eran muchas las dilaciones y parte de lo ya edificado se desmoronaba; lo construido inicialmente con tierra y estacas había sido fácil presa de las olas en casi todo «el cerramiento que encaraba al mar»[3].

San Ignacio, llamado originalmente baluarte de los Moros, debió de quedar terminado hacia 1630.

En la vecina isla de Getsemaní o Gimaní, a la que se unía por un endeble puente de madera, no existían más construcciones que un modesto convento de San Francisco y la carnicería. El primitivo viaducto, «una puente levadiza mas porque no huyan los amigos que no por miedo a los enemigos» como diría un visitante avergonzado por la capitulación ante Drake, se prolongaba en trocha por entre la vegetación de Gimaní y seguía hasta Tierra Firme, en las inmediaciones del cerro de San Lázaro.

Poblado el Arrabal se hace imperativo defenderlo y Francisco de Murga ordena, hacia 1631, el cerramiento de Gimaní que queda así incorporado definitivamente al casco urbano. La obra mas importante de este cerco amurallado es la batería de la Media Luna de San Antonio (o San Francisco), llave de la comunicación con las estancias de Tierra Firme que aseguraban los «bastimentos» de la plaza y los Galeones. La curiosa muralla cóncava de la Media Luna, fuertemente artillada, batía la calzada de su nombre, con su revellín y sus tres fosos de «agua corriente» que en cualquier momento permitían cortar el único acceso a Cartagena desde el continente. Además de la Media Luna, desaparecida a fines del siglo pasado para dar paso a suministros urbanos que ya no cabían por el estrecho ingreso de una ciudad colonial, el maestre de campo Francisco de Murga hizo construir por Lucas Báez, su maestro albañil de confianza, todas las cortinas y baluartes de Getsemaní. Para 1633, el Arrabal quedaba completamente fortificado desde el baluarte de Barahona que ha cedido su lugar al Centro de Convenciones, hasta San Miguel de Chambacu.

2.—Batería de la Media Luna en 1900. Fuente: Fototeca histórica de Cartagena.

Sólo cuando se concluye el cerramiento de Calamarí hacia 1631, adquiere Cartagena, como toda plaza real que se respete, una puerta principal. Era el único ingreso a la ciudad propiamente dicha. Contra su angosta bóveda descargaba el puente que ya se conocía como San Francisco, por el convento en Getsemaní que poco a poco bahía ido creciendo, alrededor de la plaza del mismo nombre.

Hacia 1704, Juan de Herrera repara la brecha dejada por los franceses y resuelve regalarle a Cartagena una puerta en regla, de acuerdo con los dictados del Arte. La dota de tres bóvedas a prueba de bomba, hoy todas abiertas, pero donde originalmente sólo la del medio servía para el tránsito ciudadano. Las dos laterales estaban destinadas a cuerpo de guardia y almacén de pertrechos y abrían exclusivamente hacia la central. Herrera embellece su puerta con la

[3] Ibídem.

portada barroca que aun subsiste y la corona con un cuerpo rematado por un chapitel y una pieza para el alojamiento del reloj de la ciudad y de la campana de aviso. Aunque consciente de su imitada significación militar, don Juan cumple estrictamente con lo señalado por las normas de la escuela Vauhan; la puerta del puente se situaba equidistante entre dos baluartes: el desaparecido de San Pedro Apóstol y el de San Juan Bautista, que desde sus flancos debían protegerla como a uno de los puntos más expuestos de plaza.

3.—Torre del Reloj en 1914. Fuente: Fototeca histórica de Cartagena.

1.2. **La debacle de la demolición de las murallas**

Durante el primer medio siglo de Independencia el estado de postración económica de la ciudad permitió que se conservara intacta su arquitectura colonial, y en particular su arquitectura militar. Al renacer la actividad económica y con el crecimiento de la población, las murallas de Cartagena que rodeaban la ciudad comenzaron a ser vistas como un anillo de fuerza para el crecimiento urbano de la ciudad, lo cual originó una demolición sistemática de murallas, revellines y baluartes, lo cual se inició a partir de 1880, cuando se abrió una segunda puerta

4.—Baluarte San Andrés (San Diego- Matuna). Fuente: Fototeca histórica de Cartagena.

en la muralla en la plaza de la Aduana. Por su gran magnitud cabe resaltar el derribo de los baluartes de Barahona y Santa Isabel y el lienzo de muralla que los unía. El primero se demolió para abrir paso al mercado público de Getsemaní, el cual se inauguró en 1904. Entre 1916 y 1924 se resalta la eliminación de todo el tramo de muralla que se extendía desde la Torre del Reloj hasta el baluarte San Pedro Mártir, así como los baluartes que existía entre esos puntos: San Pedro Apóstol, «San Andrés y San Pablo» [4].

Desde finales de 1910 se originó una gran polémica nacional en torno a la demolición de las murallas de Cartagena. En 1923 se derribó parcialmente el baluarte de San Pedro Mártir, para utilizar sus piedras como relleno para la defensa del Barrio de Marbella del mar de leva.

En 1924, se expidió una ley que puso punto final a a la sistemática destrucción de la Arquitectura militar de Cartagena de Indias, la ley 132 de 1924 que prohibió de tajo la demolición de estas reliquias Arquitectónicas e históricas.

El 28 de Noviembre de 1923 se crea la Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena, cuyo objetivo principal era velar por la conservación de los Monumentos Históricos existentes en la ciudad, en la forma que lo determinaba el Gobierno Nacional.

[4] Bossa Gerazo, Donaldo. *Construcciones, demoliciones, restauraciones y remodelaciones en Cartagena de Indias*. Cartagena de Indias: Graficas El Faro, 1975.

Ellos tuvieron a su cargo su cargo la administración del patrimonio militar y la total autonomía sobre estos monumentos (Castillo de San Felipe, las murallas y algunas fortificaciones alrededor de la bahía de Cartagena), y han realizado diferentes estudios y restauraciones, principalmente en las murallas.

Desde el 16 de Octubre de 2012, el Gobierno Nacional y Distrital encargo la administración de los bienes de interés cultural del orden Nacional a la Escuela Taller Cartagena de Indias, quien es en la actualidad el ente que tiene la responsabilidad de administrar y conservar estos bienes que incluyen las murallas de Cartagena de Indias.

1.3. **Las intervenciones realizadas**

Las «intervenciones»[5] realizadas en los últimos treinta años en el cordón amurallado de Cartagena se resumen a continuación.

Baluarte de San Lucas

En este Baluarte se ejecutaron obras de Mantenimiento y Consolidación agrupadas así:

- Apuntalamiento Cordón Magistral.
- Desmonte y Bajada de Sillares.
- Suministro y Labrada de Sillares en Piedra.
- Conformación Superficie de Apoyo.
- Instalación de Sillares.
- Recuperación de drenajes pluviales.

Baluarte de Santa Clara

En este Baluarte se ejecutaron obras de Mantenimiento y Consolidación agrupadas así:

- Apuntalamiento garita.
- Apuntalamiento cúpula.
- Limpieza y lavado superficie.
- Picada de grietas exploración cuerpos extraños.
- Desmonte y bajada de sillares.
- Suministro y labrada sillares nuevos.
- Instalación de sillares nuevos.
- Consolidación sillares originales erosionados.
- Pañete en argamasa de cal y arena.
- Consolidación grietas.

Baluarte Santiago

En este Baluarte se ejecutaron obras de Mantenimiento y Consolidación agrupadas así:

- Consolidación estructural del Garitón, el cual presentaba fracturas múltiples y desestabilización.
- Estabilización y acondicionamiento del muro contramuralla.
- Recuperación de la plataforma superior.
- Eliminación de fracturas en los muros.
- Restitución de Sillares deteriorados por la erosión eólica y lluvias.
- Consolidación de la Base adyacente al Canal Refosete.

Baluarte El reducto

En este Baluarte se ejecutaron obras de Mantenimiento y Consolidación agrupadas así:

- Restitución de merlones y garitón.
- Recuperación de la puerta de embarcadero.
- Restitución merlones y plataforma.
- Proceso de restitución de elementos.
- Restitución de garitón.
- Restitución de garita ángulo oeste.

Baluarte Santa Catalina

En este Baluarte se ejecutaron obras de Mantenimiento y Consolidación agrupadas así:

- Intervención integral y acondicionamiento como Museo de las Fortificaciones.
- Restauración del Tendal de Tropa.
- Restauración y adecuación del Aljibe.

[5] Sociedad de Mejoras Publicas de Cartagena, C. (s.f.). *Actividades de conservación del cordón amurallado últimos 10 años.* http://www.fortificacionesdecartagena.com/es/historia_smpc.htm (Consulta: 25 de agosto de 2013).

1.4. Los materiales utilizados en el proceso constructivo

Hasta el presente no han sido registrados desde las disciplinas arquitectónica ni arqueológica los procesos constructivos de estas fortificaciones, pues el proceso constructivo resulta ser un conjunto de elementos que no solo se enfocan en la estructura de piedra misma sino en el manejo del entorno. De manera que las imponentes murallas se encuentran acompañadas de adecuaciones y obras tan complejas que si bien no se resaltan a simple vista, hacen parte indefectible del conocimiento constructivo y que conforman una parte integral de lo que actualmente se considera Patrimonio Cultural de la Nación y de la humanidad.

Los principales materiales utilizados en la erección de estas murallas son:

La Caliza: la mayor parte de calizas proceden de la intervención de organismos que toman de las aguas los elementos para formar sus conchas y caparazones (corales, algas, foraminíferos, etc.). Al morir, se produce una acumulación de estas partes que se unen por un cemento calcáreo, generado a la vez que la sedimentación o por procesos diagenéticos.

En el entorno cartagenero se encuentran en las colinas de Albornoz, incrustadas horizontalmente sobre arcillas y otras rocas que afloran en sus valles, situados a 8 km de la ciudad sobre la carretera que va hacia el complejo industrial de Mamonal y cuyas reservas se estiman en 75 millones de toneladas. Otro yacimiento importante es el Turbaco, estimado en 1450 millones de toneladas, tomando como base un área de 58 Km^2.

Históricamente las mayores explotaciones de piedra caliza de Cartagena estuvieron ubicadas en las laderas de la popa en la denominada cantera de Tesca, otra importante explotación fue la cantera de Tierrabomba en el sitio del Tejar de San Bernabé de los Jesuitas contigua a la plataforma del Santangel, otra reserva explotada en esa época, era la hacienda Púa en Arroyo de Piedra, y otras de menor reserva, pero con características especiales en su composición química, ubicadas en todo el perímetro de la Bahía de Cartagena.

La mayoría de las canteras explotadas en los alrededores de la ciudad durante el período colonial tuvieron como elemento común su relativa cercanía a los cuerpos de agua, tales como bahías, caños, ciénagas, esteros y ensenadas.

Las canteras Nueva del Rey, la de los Jesuitas y la cantera del Cerro del Horno en Tierrabomba; las de Santa Rita, junto al caño de El cabrero; las canteras anexas a los Tejares de María en las faldas del cerro hoy ocupado por el colegio de la Salle; el Tejar de Escobar en el Pie del Cerro y el Valle de Escobar, cuyos materiales podían ser transportados al recinto urbano en carretas y por el Caño de las Quintas, estuvieron todas muy próximas a dichos cuerpos de agua.

Pero lo que podríamos llamar el prototipo de las canteras en la época fue la cantera de Albornoz, cuyo testimonio documental es claro en los planos de la ciudad hasta hoy conocidos, además unos vestigios arqueológicos de una casa, contrario a los de Tierrabomba y de Barú, poco registrados gráficamente.

La parte central de esta cantera se encontraba en el camino que bordeaba la bahía hacia Esta cantera se mantuvo cerrada desde comienzos de la apoca republicana hasta principios del siglo XX en que nuevamente se continuo su explotación. Hoy, cuando ya su principal fuente caliza ha sido agotada, se utiliza para la extracción de zahorra.

La cal: para la producción de la cal existieron dos tipos de Hornos, los de cúpula, para altas temperaturas y cocción rápida poco usual en Cartagena y el de cielo abierto, para carga de materiales por la parte superior. Los vestigios de estos hornos aún existen en la ciudad de Cartagena y en la Isla de «Tierra Bomba»[6], entre los cuales se pueden nombrar:

- El Tejar de los Jesuitas o San Bernabé, ubicado al norte de la isla de Tierrabomba, con dos hornos, que producían, uno cerámica y otro de cal, solo existe uno en muy mal estado.
- La Hacienda o Estancia de Guayacán, ubicado al norte de la isla de Tierrabomba, con un horno, que producía cal, se encontraron vestigios de su existencia.

[6] Augusto Martínez Segrega Q.E.P.D, Rosa Helena Martínez Vázquez, Rosemary del Carmen Martelo Osorio, Alfonso Rafael Cabrera Cruz arquitectos restauradores.

- La Cantera de Diego ubicado al suroeste de en la isla de Tierrabomba, en el poblado de Bocachica, con un horno para la producción de cal, se encuentra completamente destruido por el fuerte oleaje del mar, solo restos quedan restos de su existencia.

Ladrillos de arcilla: fue en España donde, por influencia musulmana, el uso del ladrillo alcanzó más difusión, sobre todo en Castilla, Aragón y Andalucía. El ladrillo era utilizado para los parapetos y la teja para los cuerpos de guardia, se moldeaba y horneaba con la buena arcilla de los numerosos tejares que rodeaban a Cartagena.

Argamasa: El mejor mortero era la argamasa preparada con tres partes de arena labrada, preferiblemente de arroyo (la de mar era menos apreciada) y dos partes de cal viva mezclada con agua; y todo reposado y cernido. Este era el material conglomerante para la erección de las estructuras de las murallas de Cartagena de Indias.

1.5. **Técnicas del proceso constructivo**

Los planos de los Ingenieros militares que diseñaron y construyeron las murallas de Cartagena dejaron muchas evidencias sobre los procesos de construcción de estas fortificaciones, lo cual gráficamente muestra que esas técnicas no eran tan rudimentarias y obedecían a una escuela de formación técnica bastante importante.

En la erección de estas fortificaciones se tuvieron en cuenta el concepto mismo de la muralla y lo que ello representa que exigían a los ingenieros militares un cuidado mayor y una extensa producción de teorías encaminadas a solucionar problemas de tipo constructivo como lo son:

- Conformación de una base firme ante los distintos grados de los suelos y el embate de las corrientes marinas.
- Estabilidad frente al vuelco por efecto del empuje del terraplén.
- Solidez ante las agresiones de las balas de los atacantes.
- Compactación de los mampuestos (ladrillos, piedras o tepes) y terraplenes para evitar la permeabilidad generada por su inclinación.

Una muralla estaba formada por tres partes diferenciadas:

- Un terraplén o volumen de tierra que constituía la masa de la muralla.
- Un recubrimiento o camisa, que podía hacerse de piedras (en piezas pequeñas o sillares), ladrillos, los mismos tepes o incluso tapiales.
- Unos elementos de apoyo o contrafuertes, que empotrados en el terraplén contrarrestaban los empujes que éste hacía intentando producir el vuelco del paramento exterior.

Se resalta como se realizaban empalizados o tabla estacas en la base de las cortinas, ayudados por cajones que permitían confinar las piedras y los rellenos que conformaban el cimiento de tales murallas.

Todo esto demandaba entonces el extender sus inquietudes a otros temas requisito, que son los siguientes.

- Conocimiento de los materiales: piedra, ladrillo, arena y cal.
- Tipos de cimentaciones sobre los que poder apoyar grandes volúmenes de obra (camisa – contrafuerte – terraplén) y el empleo de pilotes de madera.
- Propiedades mecánicas de las estructuras abovedadas: siendo los arcos de mampostería muy útiles para reforzar la estabilidad de los paramentos de los muros, y como elemento de unión entre los contrafuertes de la muralla.

Hasta el presente no han sido registrados desde las disciplinas arquitectónica, ni arqueológica los procesos constructivos de estas fortificaciones, pues el proceso constructivo resulta ser un conjunto de elementos que no solo se enfocan en la estructura de piedra misma sino en el manejo del entorno.

1.6. **El futuro del cordón amurallado de Cartagena de Indias**

El Centro Histórico de Cartagena de Indias es declarado Bien de Interés Cultural del Ámbito Nacional, por la Ley 163 de 1959 y Patrimonio Mundial de la UNESCO en 1984. Esta condición determina la necesidad de redoblar los esfuerzos para su tutela y conservación.

En cumplimiento de la ley 1185 de 2008 se ha creado el plan especial de manejo y protección del centro histórico de Cartagena de Indias PEMP, lo cual constituye el compromiso de la Administración Distrital por la tutela y preservación del patrimonio histórico y cultural de Cartagena de Indias. Desafortunadamente aún no ha sido sancionado como norma, por lo cual no puede aplicarse hasta tanto no se de este trámite.

A pesar de que existen instrumentos para la tutela y conservación del cordón amurallado, es necesario continuar haciendo esfuerzos en fomentar la cultura ciudadana, que influya en la apropiación de los cartageneros de su Centro Histórico, garantizando su crecimiento en términos de seguridad, progreso económico, desarrollo social, cultural, ambiental y de mejoramiento de la calidad de vida de sus habitantes.

Asimismo se requiere mayor atención por parte del Gobierno Nacional y Distrital para que destine mayores recursos que permitan conservar estos monumentos y prevengan su deterioro por efecto de las acciones de la naturaleza y en especial por fenómenos como el cambio climático, la contaminación del medio ambiente y los efectos de vibraciones que podría producir el nuevo sistema de transporte masivo en la ciudad de Cartagena.

2. Conclusiones y recomendaciones

La construcción de las murallas de Cartagena fue realizada por etapas y obedeció a la necesidad de proteger la ciudad del ataque de Corsarios Ingleses y Franceses que en diversas oportunidades saquearon y arrasaron la ciudad. El sistema de defensas de Cartagena de Indias fue diseñado por Ingenieros militares al servicio de la Corona Española con marcada influencia de la Escuela Italiana entre ellos se destacan Cristóbal de Roda, Juan Bautista Antonelli, Juan de Herrera y Sotomayor

Al renacer la actividad económica y con el crecimiento de la población, las murallas de Cartagena que rodeaban la ciudad comenzaron a ser vistas como un anillo de fuerza para el crecimiento urbano de la ciudad, lo cual originó una demolición sistemática de murallas, revellines y baluartes, lo cual se inició a partir de 1880.

Por su gran magnitud cabe resaltar el derribo de los baluartes de Barahona y Santa Isabel y el lienzo de muralla que los unía. El primero se demolió para abrir paso al mercado público de Getsemaní, el cual se inauguró en 1904. Entre 1916 y 1924 se resalta la eliminación de todo el tramo de muralla que se extendía desde la Torre del Reloj hasta el baluarte San Pedro Mártir (frente al actual monumento a la India Catalina), así como los baluartes que existía entre esos puntos: San Pedro Apóstol, San Andrés y San Pablo.

En los últimos treinta años se ha realizado intervenciones de mantenimiento y consolidación a Baluartes que conforman el cordón amurallado de Cartagena de indias entre los cuales se cuentan San Lucas, Santa Clara, Santiago, El Reducto y Santa Catalina.

Los materiales como la caliza, la cal y el ladrillo empleados en la construcción del cordón amurallado de Cartagena de Indias provenían de canteras y hornos cercanos a la ciudad, entre los que se destacan las Canteras de Albornoz y Tierra Bomba y eran seleccionados de una manera minuciosa por los Ingenieros y artesanos que participaron en su erección.

Los Ingenieros militares que diseñaron y construyeron las murallas de Cartagena dejaron muchas evidencias sobre los procesos de construcción de estas fortificaciones, lo cual indica que esas técnicas no eran tan rudimentarias y obedecían a una escuela de formación técnica bastante importante.

Hasta el presente no han sido registrados desde las disciplinas arquitectónica, ni arqueológica los procesos constructivos de estas fortificaciones, pues el proceso constructivo corresponde a un conjunto de elementos que no solo se enfocan en la estructura de piedra misma sino a unos procedimientos y técnicas de construcción acordes con la necesidad de la defensa de la ciudad y con el entorno de la misma.

A pesar de que existen instrumentos para la tutela y conservación del cordón amurallado, es necesario continuar haciendo esfuerzos en fomentar la cultura ciudadana, que influya en la apropiación de los cartageneros de su Centro Histórico, garantizando su crecimiento en términos de seguridad, progreso económico, desarrollo social, cultural, ambiental y de mejoramiento de la calidad de vida de sus habitantes.

Volver al sumario

Cada día atrasamos el reloj un cuarto de hora para llegar con la hora americana. Diario de viaje hacia el exilio

LIDIA BOCANEGRA BARBECHO
Universidad de Granada. España

1. INTRODUCCIÓN

En febrero de 1939 tiene lugar la gran retirada republicana en donde cerca de 500.000 refugiados, entre población civil y militares republicanos, cruzaron la frontera con Francia en aquel duro invierno. Rápidamente y en gran desorganización fueron reagrupados en campos de concentración improvisados como el de Argelés Sur-Mer, sin instalaciones básicas, causando la muerte a centenares de refugiados, adultos y niños. En septiembre del mismo año tuvo lugar el inicio de la Segunda Guerra Mundial en donde muchos de aquellos refugiados que no pudieron retornar por motivos políticos, o actuaciones militares, quedaron al amparo de un gobierno francés que los utilizó como mano de obra barata, encuadrándolos en unidades de trabajos forzados en el propio ejército francés a través de los Regimientos en Marcha, la Legión Extranjera, etc. Muchos otros exiliados participaron por cuenta propia contra el nazifascismo como partisanos y en el maqui francés, colaborando de forma exitosa con los aliados. Unos 8.000 fueron internados en campos de concentración alemanes tales como el de *Mauthausen*, *Dachau*, *Buchenwald* perdiendo la vida en ellos cerca de 5.000. Muchos de los que sobrevivieron a tanta desgracia, después de haber sufrido dos guerras no soportaban la idea de sufrir una tercera debido al contexto de tensión política entre los Estados Unidos y el bloque oriental comunista liderado por la Unión Soviética, conocido como la Guerra Fría. Ante esta tesitura, muchos de los exiliados en Francia deciden irse a países lejanos, mejor con proximidad lingüística y cultural, lejos de esas tensiones políticas. Latinoamérica se perfiló como favorita y es en este contexto donde Manuel Hibernón, nuestro protagonista, exiliado y superviviente nato decide armar las maletas y cruzar el charco con su familia rumbo a Argentina. Allí se encontraría con un país bajo el gobierno de Juan Domingo Perón y en un momento de bienestar económico del país en tanto que acreedor de una Europa de posguerra e incentivación industrial interno. Esta tesitura de bonanza económica fue aprovechada por Manuel y su familia quienes encontraron trabajo nada más llegar al país.

2. EL PROYECTO E-XILIAD@S

Desde el ámbito de las humanidades digitales nace el proyecto interactivo e-xiliad@s[1] [exiliados-republicanos.info] saliendo en línea en febrero de 2010; iniciativa que ha sido subvencionada en un par de ocasiones por el Ministerio de Trabajo e Inmigración (año 2009) y el Ministerio de Empleo y Seguridad Social (año 2011), a través de la Secretaría General de Inmigración y Emigración del Gobierno español.

El principal objetivo del proyecto se basa en la recogida en línea, a nivel internacional, de fuentes inéditas acerca de exilio republicano español, a par-

[1] El proyecto fue bautizado como e-xiliad@s: juego de palabras que llama a un proyecto electrónico (e) y al tema del exilio de ambos géneros (@).

tir de 1936-39 hasta el primer franquismo (1959), de manos de los propios exiliados, familiares, amigos o estudiosos del tema. De esta manera, la audiencia a la que está dirigida el proyecto para obtener información se reduce a gente vinculada al exiliado de forma familiar, amical o bien especialistas en la temática, académicos mayormente. Actualmente, el mayor grueso de participantes quienes han colaborado con el proyecto son hijos y nietos de exiliados.

Las fuentes inéditas que se recogen pueden ser de todo tipo: memorias, documentos escanerizados, fotografías, entrevistas, vídeos, etc.; pero sobre todo recopila una serie de datos del exiliado a través de un formulario interno que la persona registrada debe cumplimentar (ej: si participó en la guerra, en qué campos de concentración estuvo, etc.). Toda esa información y documentación es revisada por el administrador Web, especialista en la temática, para luego publicarla, si procede, en la sección *biografías*[2].

En la actualidad[3] el proyecto cuenta con 134 fichas rellenadas y recogidos unos 457 archivos entre imágenes (fotografías, documentos escaneados) y audio. Cuenta con un total de unas 20.000 visitas por año con predominio de países como España, Francia, México, USA, Argentina, Gran Bretaña, Chile, etc. A nivel de redes sociales[4], e-xiliad@s cuenta con unos 400 seguidores y en donde se publicita cualquier tipo de información relacionada con el proyecto (nuevas fichas y referencias bibliográficas incorporadas, anuncios publicados, etc.) y con la temática del exilio republicano (conferencias, seminarios, notas de prensa, proyectos de investigación).

2.1. **La ficha del exiliado**

Desde el primer momento se planteó el problema acerca de cómo obtener información inédita de una forma sencilla. Se tenía claro que la herramienta debía ser la Web, pero ¿cómo recuperar unos datos para que luego pudieran ser utilizados en análisis posteriores y también ser mostrados de una forma estandarizada en la sección *Biografías*? Igualmente, se planteó el problema de cómo recibir esa información de forma estructurada y completa. No solamente era importante saber dónde se habían exiliado, sino todas las etapas de ese exilio con el nombre de los lugares lo más exacto posible y las fechas de las mismas. Para encajar todas estas preguntas se optó por utilizar la técnica de la entrevista adaptada a un formulario Web. Destacar que en el momento de crear la ficha se contó con la opinión de académicos y especialistas en la temática con el fin de perfeccionarla lo máximo posible y no olvidar preguntas claves con el objetivo de recuperar la memoria del exilio.

El formulario web, o ficha del exiliado, es el motor del proyecto y está organizado con una serie de preguntas destinadas a estimular y redirigir la memoria de la persona encargada de rellenarlo. Esta ficha está estructurada por argumentos ordenados por orden cronológico (pre-guerra, guerra civil, exilio, retorno) en donde se encuentran una serie de preguntas a listas cerradas y otras con opción de texto libre, destacándose sobre todo la sección *Comentarios*. Además, se puede adjuntar a la ficha cualquier tipo de documento escaneado que refiera a la persona exiliada y sirva para reforzar y verificar los datos aportados.

La memoria oral también interesa y el proyecto e-xiliad@s se adapta a la misma dando la oportunidad al usuario de incorporar en la ficha cualquier tipo de documento sonoro en relación a la temática. Y no solamente sonoro, sino también imágenes y documentos en una amplia gama de formatos[5].

3. **Manuel Hibernón**

3.1. **Exilio en Francia**

Manuel Hibernón nace en Cartagena (Murcia) en 1904 falleciendo en su segundo país de exilio, Argentina, en 1953 y sin haber retornado nunca a España.

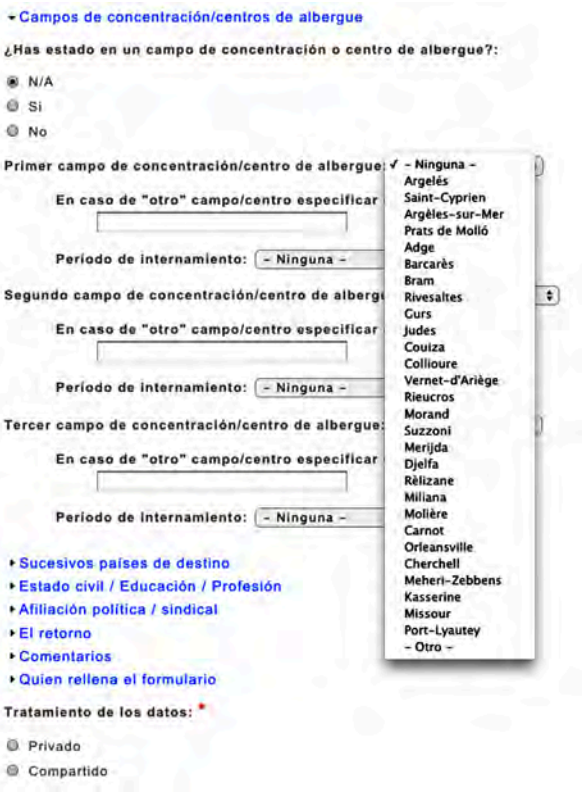
Anarquista y libre pensador, militó políticamente a través del Sindicato Luz y Fuerza del Ebro, ubicado en Barcelona; ciudad en donde estuvo viviendo desde su juventud. Desde octubre de 1928 hasta ju-

[2] Sección *Biografías*: http://exiliadosrepublicanos.info/es/biografias (Consulta: 27 de agosto de 2014).

[3] A fecha 27 de agosto de 2014.

[4] Facebook: https://www.facebook.com/exiliados.republicanos | Twitter: https://twitter.com/exiliadas

[5] Actualmente, los formatos que soporta el proyecto e-xiliad@s son los siguientes: jpg, jpeg, gif, png, txt, html, htm, doc, xls, rtf, pdf, ppt, pps, docx, xlsx, odt, odg, mp3, wmv.



1.—Detalle de uno de los argumentos del formulario interno. Proyecto e-xiliad@s. 2014.

2.—Manuel Hibernón. Cugnaux. Francia. Diciembre 1950. Fuente: Proyecto e-xiliad@s.

lio de 1938 trabajó casi ininterrumpidamente como Inspector de Instalaciones en la empresa Riegos y Fuerza del Ebro S.A.[6], que a su vez estaba asociada a la compañía canadiense: Barcelona Traction Light and Power.

Casado con Encarnación Ruiz, con quien tuvo tres hijos (un varón y dos niñas), tras la guerra civil se exilió primeramente en Francia cruzando la frontera andando en mayo de 1939, en donde permanecería cerca de 12 años[7]. A juzgar por la documentación, su mujer y tres hijos, a juzgar por la documentación, traspasaron la frontera en el mes de febrero de 1939[8]. Nada más cruzar la frontera, Manuel fue internado en el campo de refugiados de *Ar-*

[6] Certificado del jefe de Asuntos Sociales y Personal de la Compañía Riegos y Fuerza del Ebro S.A, Joaquin Maluquer Nicolau, fechada el 27 de agosto de 1940. Fuente: Proyecto e-xiliad@s, *Manuel Hibernón,* http://www.exiliadosrepublicanos.info/es/content/manuel-hibern%C3%B3n (Consulta: 30 de agosto de 2014).

[7] Según entrevista a su hijo, también llamado Manuel, su padre se exilió en febrero o marzo de 1939. Esta fecha varía con la ofrecida en la ficha en donde pone mayo. Según los eventos históricos y considerado que Manuel cruzó la frontera andando, muy posiblemente la cruzara en el mes de febrero coincidiendo con el traspaso la frontera el mayor grueso de población civil y militar republicana. Asimismo, su hijo narra que su padre estaba en el aparato administrativo del sindicato participando en las organizaciones obreras y que nunca empuñó un arma. Fuente: Entrevista a Manuel Hibernón Ruiz, Mar del Plata, 23 de febrero de 2011, disponible en Proyecto e-xiliad@s, *Manuel Hibernón,* http://www.exiliadosrepublicanos.info/es/content/manuel-hibern%C3%B3n (Consulta: 31 de agosto de 2014).

[8] En la Tarjeta de Residencia (Carte de Séjour de Résident Ordinaire) del hijo de Manuel expedida en agosto de 1948 aparece como *Date d'entrée en France: Fevrier 1939*. Fuente: Proyecto e-xiliad@s, *Manuel Hibernón*… Op. cit. Este dato contrasta con el ofrecido por su hijo quien en una entrevista comenta que su madre cruzó la frontera dos meses más tarde: en abril, mayo o julio dependiendo de la entrada no clarificada por Manuel. En esa entrevista, el hijo de Manuel comenta que su madre había entrado y salido de Francia en tres o cuatro ocasiones y en una de esas ya no salió más del país galo. Esto se debió a que cuando estaba pidiendo información acerca del paradero de su marido a otros exiliados tras las alambradas del campo de concentración de Argelés, dos soldados senegaleses la cogieron y acabó internada en un campo de concentración que, suponemos, se trate del de Ceilhes. [Fuente: Entrevista a Manuel Hibernón Ruiz… Op. cit.]. No sabemos si los hijos de ambos ya se encontraban en Francia cuando la gran retirada republicana en febrero de 1939.

gelés Sur-Mer mientras que su mujer estuvo internada en el campo de Le Hérault. Parece ser que los tres hijos de Manuel y Encarna estuvieron internados en la colonia infantil en Les Mathes d'Ivry-sur-Seine: *Ceivre des Vacances Populaires Enfantines d'Ivry*; en agosto de 1939 hay una petición escrita por parte de Manuel solicitando al director de la colonia la autorización para que su mujer pudiera reunirse con los niños. El director le responde que para tal petición tiene que realizar una reclamación a la Prefectura del Departamento del Hérault[9]. En 1940, trámite la Cruz Roja, Manuel inicia el proceso de reunirse con su mujer y sus hijos en la localidad Villaneuve (Aveyron), lugar en donde se encontraba trabajando como bracero, posiblemente en la vendimia. De esta manera, se traslada la petición al Prefecto del Aveyron. En marzo de 1940, el Prefecto de Aveyron solicita al Prefecto del Hérault a Montpellier el traslado de Encarnación Ruiz desde el campo de refugiados de *Ceilhes* a Villaneuve (Aveyron)[10]. Esta petición tuvo éxito, pues en abril de 1940 el Prefecto de l'Hérault de la 5ª División del Servicio de Extranjeros autoriza a Encarnación a reunirse con su marido en Villeneuve[11]. En este pequeño pueblo estuvieron hasta que finalizó la Segunda Guerra Mundial; mientras Manuel trabajaba en el campo[12], durante los meses de verano su hijo trabajaba pastoreando vacas para los campesinos locales. Fue una etapa dura, pues eran los únicos refugiados españoles en todo el pueblo siendo estigmatizados por la población que los catalogaba despectivamente como *rouge*, desconfiaban de ellos. En esa época había escasez de alimentos y eso colaboraba a engrandar el resentimiento hacia los mismos[13].

Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, Manuel y su familia se trasladaron a la ciudad de Cugnoux, próxima a Toulouse, en donde se encontraban viviendo otros refugiados españoles y en donde se pudieron integrar mayormente con la ciudadanía francesa. Desde mayo de 1946 a noviembre de 1947, Manuel fue contratado como ayudante de montajes eléctricos por una empresa de construcciones metálicas: L. Fournier & L. Fourquin a través de una agencia de esta compañía en Toulouse[14]. En noviembre de 1948, Manuel trabajó como montador eléctrico en Frontignan contratado por la empresa Forclum (Société de Force et Lumière Électriques) a través de una agencia de esta compañía también en Toulouse[15] y con quien había firmado un contrato de trabajo en calidad de montador eléctrico en el mes de agosto del mismo año. En 1950, a través de la compañía eléctrica Georges Labatut & Cie, con agencia en Toulouse, Manuel se encontraba trabajando como montador eléctrico en diferentes canteras[16].

En abril de 1949, previa solicitud Manuel recibe de la *Office Central des Réfugiés Espagnols* de París un Certificado de Nacionalidad[17] el cual era necesario para solicitar a la Prefectura el carné de identificación de extranjeros o bien el certificado de identidad y de viaje. Trámite este certificado sabemos que Manuel y su familia vivían por entonces en el localidad de Cugnaux (Haute-Garonne) y refleja la voluntad de los mismos de dejar el país galo para trasladarse a Latinoamérica, cosa que harían dos años más tarde iniciándose los trámites en 1950[18]. En este año,

[9] Carta del Director de la colonia infantil: Ceivre des Vacances Populaires Enfantines d'Ivry fechada el 18 de agosto de 1939. Fuente: Proyecto e-xiliad@s, *Manuel Hibernón*… Op. cit.

[10] Carta del Prefecto de Aveyron al Prefecto del Hèrault fechada el 29 de marzo de 1940. Fuente: Proyecto e-xiliad@s, *Manuel Hibernón*… Op. cit.

[11] Certificado del prefecto del Hérault firmado y sellado por *Le Chef de Cabinet*, fechado el 4 de abril de 1940. Cuatro días más tarde, el 8 de abril, el mismo director realiza de forma manuscrita una *laissez passer* para Encarnación autorizando a esta reunirse con su marido el cual trabajaba en la compañía Forclum. Fuente: Proyecto e-xiliad@s, *Manuel Hibernón*… Op. cit.

[12] El 19 de abril de 1940, Manuel obtiene el Carné de matricula del Ministere du Travail. Assurances Sociales. Fuente: Proyecto e-xiliad@s, *Manuel Hibernón*… Op. cit.

[13] Fuente: Entrevista a Manuel Hibernón Ruiz… Op. cit.

[14] Certificación de trabajo expedida por la compañía L. Fournier & L. Fourquin a M. Hibernón y datada el 25 de noviembre de 1947, fecha de su último día de trabajo. Fuente: Proyecto e-xiliad@s, *Manuel Hibernón*… Op. cit.

[15] Certificación de trabajo expedida por la compañía Forclum a M. Hibernón fechada el 28 de febrero de 1948 y firmada por el Director de la agencia en Toulouse L. Comier. Fuente: Proyecto e-xiliad@s, *Manuel Hibernón*… Op. cit.

[16] Certificado de trabajo expedido por la compañía Georges Labatut & Cie, emitido el 14 de diciembre de 1950 y firmado por el gerente G. Labatut. Fuente: Proyecto e-xiliad@s, *Manuel Hibernón*… Op. cit.

[17] Certificat de Nationalité, Office Central des Réfugiés Espagnols, 26 abril 1949. [Fuente: Proyecto e-xiliad@s, *Manuel Hibernón*… Op. cit.]. En 1950 se expide a Manuel la Tarjeta de Residencia (Carte de Séjour de Résident Ordinaire) válida de diciembre de 1950 a diciembre de 1953 en donde sigue apareciendo su residencia habitual en la localidad de Cugnaux. Fuente: Proyecto e-xiliad@s, *Manuel Hibernón*… Op. cit.

[18] Fuente: Entrevista a Manuel Hibernón Ruiz… Op. cit.

Manuel se queda sin trabajo y es su único hijo barón quien tiene que dejar de estudiar y ponerse a trabajar a la edad de 16 años. En un inicio Manuel barajó la idea de emigrar a Australia, pero ese país solamente admitía barones y solamente una vez establecidos y con trabajo podían llamar a su mujer e hijos pequeños. Este fue el motivo porqué se descartó esta opción eligiéndose Argentina para continuar su exilio[19].

3.2. **De camino al exilio en Argentina**

Tras la segunda Guerra Mundial, en 1950, a falta de trabajo debido a las duras condiciones económicas francesas Manuel se exilió junto con su familia a Argentina. A bordo del paquebote *Florida* dejó constancia de ese viaje en un diario; un documento que refleja el día a día de lo que supuso ese desplazamiento lleno de esperanzas e incertidumbre. Partieron el 27 de diciembre de Cugnaux, Francia, llegando el 19 de enero a Buenos Aires. Durante el trayecto se sucedieron varios episodios, como por ejemplo el no poder bajar del barco cuando llegaron a Rio de Janeiro y Montevideo; el primero fue una orden policial y el segundo alegando una epidemia de gripe. Evidentemente, esto hecho causó un malestar entre el pasaje, muchos de ellos refugiados españoles. Episodios como este lamentablemente se sucedieron durante el período de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría en donde algunos estados latinoamericanos, previa excusas, no dejaban bajar del barco a los refugiados políticos por miedo a una infiltración de izquierdas, comúnmente conocido como el «miedo al rojo». En uno de los pasajes del diario Manuel comenta lo siguiente: «cada día atrasamos el reloj ¼ de hora para llegar con la hora americana»; su reloj nunca más volvería a dar el horario español pues nunca retornó a España. Manuel Hibernón fallecería dos años más tarde de su llegada a Argentina, en 1953.

Pudieron trasladarse a Argentina gracias a la International Refugee Organization (IRO) quien les pagó todos los pasajes y además les dio 140 pesos a cada miembro de la familia para poder mantenerse durante los primeros días del arribo.

[19] Ibídem.

3.2.1. ***El Florida***

El paquebote *Florida,* de 9.331 toneladas, fue construido en 1926 por la compañía armadora Ateliers & Chantiers de la Loire de St. Nazaire, quien lo entregó a la Société Génerale De Transports Maritimes (SGTM) de Marsella formando, junto con el *Mendoza*, de la línea de buques de pasajeros que cubrían el trayecto de Europa y América del Sur[20]. Durante su viaje inaugural, el *Florida* atracó en el mes de noviembre de 1926 en el puerto de Barcelona. Un artículo publicado por el periódico *Blanco y Negro* de Madrid voceó el evento, describiendo el interior del paquebote dotado de lujosos salones y camarotes de primera, segunda y tercera, estos últimos disponían a su vez de un «*espléndido salón comedor*», y con una capacidad de hasta 1.500 pasajeros. Durante su estancia en la ciudad condal, los agentes de la SGTM en Barcelona, la casa A. Ripol, realizó una suntuosa fiesta a bordo invitando a gente notable y periodistas[21].

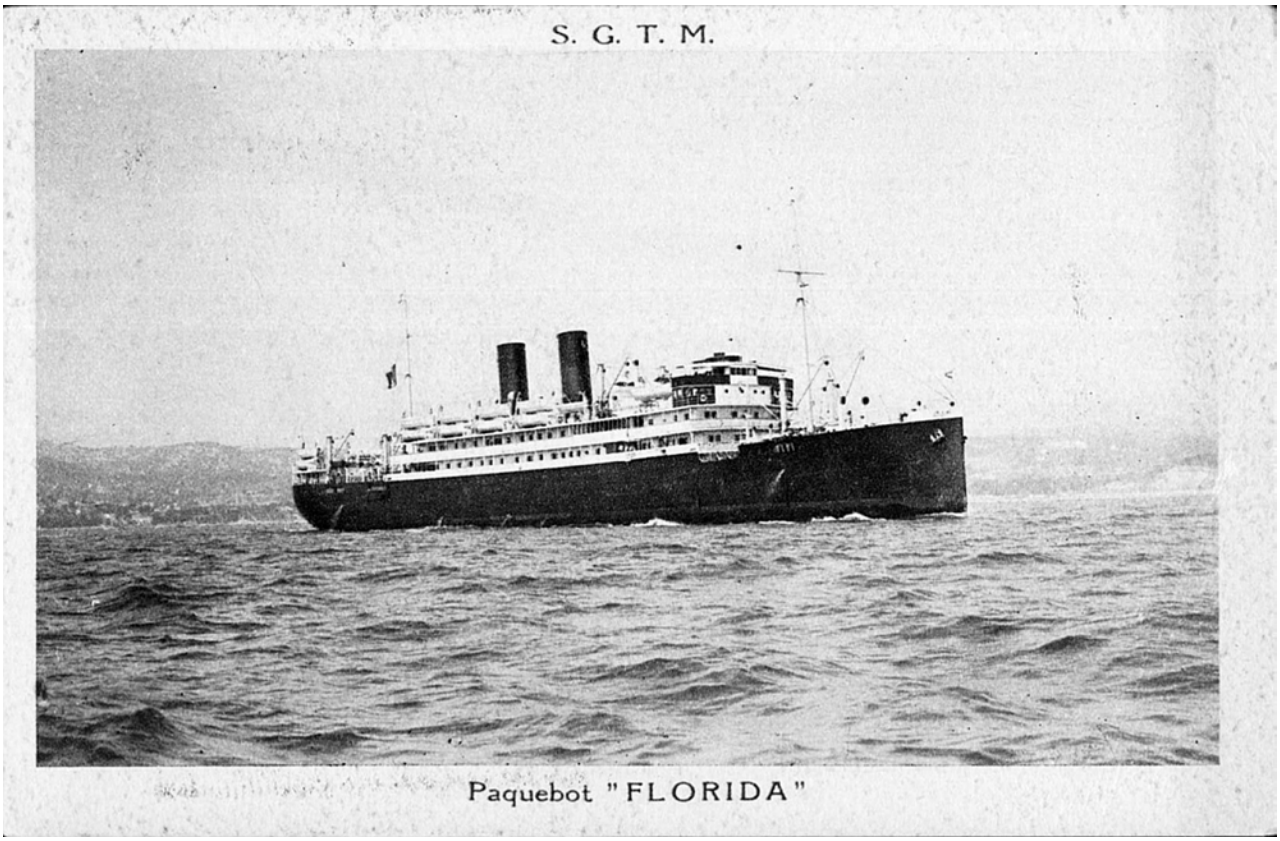
El 1 de abril de 1931, el *Florida* tuvo un accidente en aguas del Mediterráneo cerca de Gibraltar: debido a una espesa neblina el paquebote fue embestido a babor, delante del puente, por el portaaviones *H.M.S Glorious*. El total de 500 pasajeros, de entre los cuales había heridos, fueron trasladados al portaaviones y luego al *Gouverneur Général Laférierre*. El *Florida* fue remolcado a Málaga por dos de los destructores que acompañaban al *Glorious*, reparado de forma provisoria y devuelto a Marsella para ser reacondicionado[22].

Antes de la Segunda Guerra Mundial, el *Florida* zarpaba dos veces al mes, el 6 y el 19 desde Génova y un día después desde Marsella hacia Dakar, Río de Janeiro, Santos, Montevideo y Buenos Aires. El viaje desde Marsella a Río tardaba unos 15 días y

[20] Mey, Carlos; Líneas de buques de pasajeros desde Europa a Sud América. Société Génerale De Transports Maritimes a Vapeur-Francesa, Historia y Arqueología Marítima, disponible en http://www.histarmar.com.ar/LineasPaxaSA/35-SGTM.htm (Consulta: 30 de agosto de 2014).

[21] Garro, Enrique. «En el puerto de Barcelona. A bordo del paquebote Florida», *Blanco y Negro* (Madrid), 28/11/1926, pag. 67. Disponible en ABC. Hemeroteca, http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1926/11/28/067.html (Consulta: 30 de agosto de 2014).

[22] Mey, Carlos; *Líneas de buques de pasajeros desde Europa a Sud América*… Op cit.



3.—Paquebote Florida. Fuente: Historia y Arqueología Marítima. Líneas de buques de pasajeros desde Europa a Suramérica.

a Buenos Aires 19. El *Florida* fue reconstruido en 1948 y reapareció con una chimenea en lugar de dos. Tanto el paquebote *Florida* como el *Campana* fueron vendidos a la compañía Chargeurs Réunis en 1951[23].

3.2.2. ***El diario***

Transcripción

Diciembre [1950]

Día 27 — Salimos de Cugnaux a las 7[h] con nieve, a las 8.25 h de Toulouse con nieve. A las 15.10h llegamos a Marseille.

Día 30 — Salimos de Marseille a las 18.30h.

Día 31 – Navegamos por costas francesas y españolas.

Enero 1951

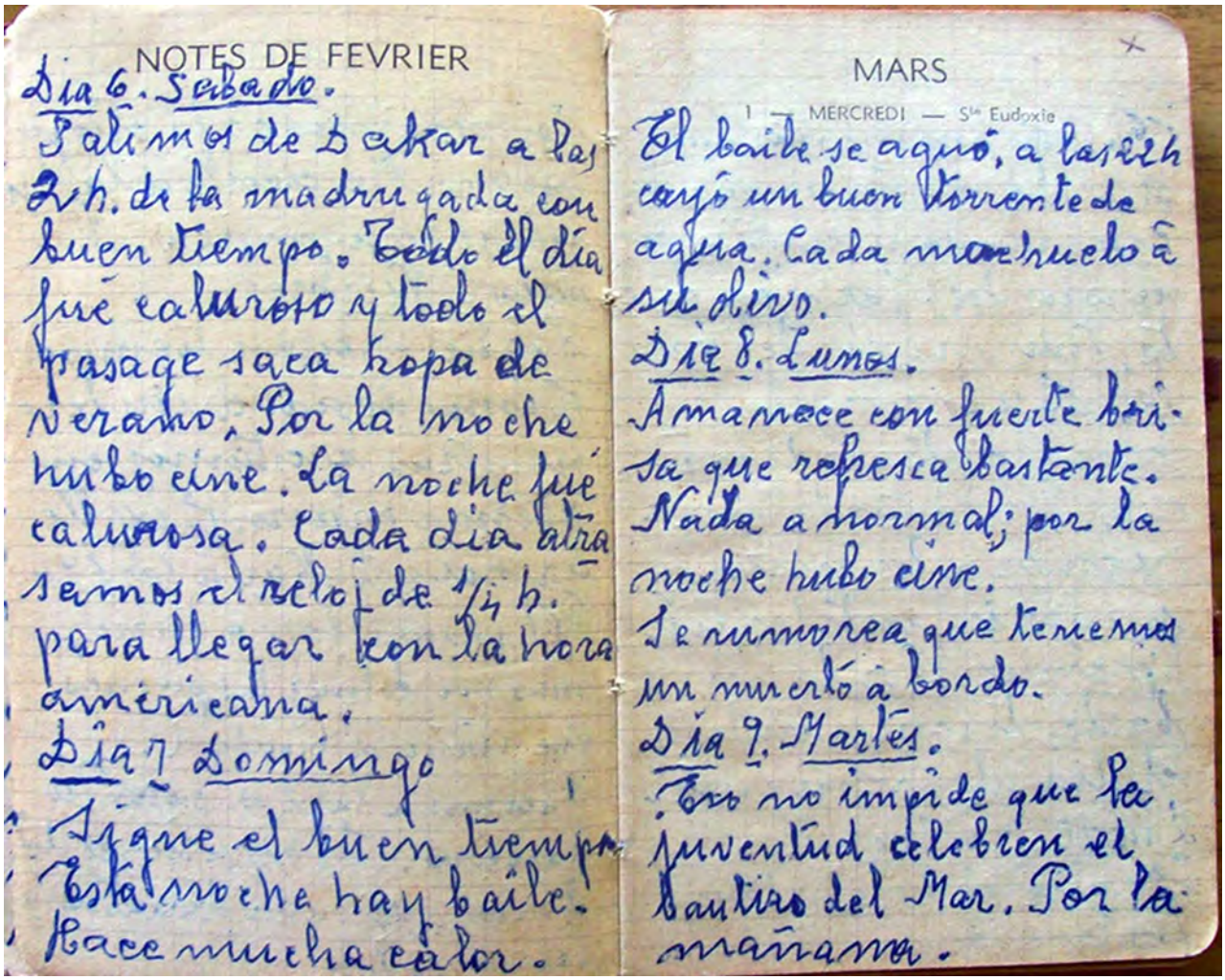
Día 1 Lunes — Costeamos Málaga desde las 7h. A las 17.30h pasamos el Peñón de Gibraltar. A las 19.00h entramos en el Atlántico, el mar se puso algo furioso y casi todo el pasaje se indispuso a mi me dio un fuerte dolor de estómago que me obligó [a] meterme en cama y tomar unos *cachets*[24] que me aliviaron mucho. Mi esposa también sintió los efectos del vaivén del barco.

Día 2 Martes – Todo el día en cama recomendado por el médico. Hizo viento molesto. El barco balanceó mucho. Muchos pasajeros indispuesto[s].

Día 3 Miércoles – Buen tiempo. Todo el pasaje a los puentes. A la tarde hicimos ejercicio de chaleco salvavida[s]. Pasaje en mejor estado de ánimo y salud. Hubo cine en el puente y baile todas las tardes y noches. Alrededor de medio día pasamos las islas Canarias.

[23] Ibídem.

[24] Galicismo por sello medicinal.


NOTES DE FEVRIER

Dia 6. Sabado.
Salimos de Dakar a las 2 h. de la madrugada con buen tiempo. Todo el día fué caluroso y todo el pasage saca ropa de verano. Por la noche hubo cine. La noche fué calurosa. Cada dia atrasamos el reloj de 1/4 h. para llegar con la hora americana.
Dia 7 Domingo
Sigue el buen tiempo. Esta noche hay baile. Hace mucha calor.

MARS

1 — MERCREDI — Ste Eudoxie

El baile se aguó, a las 22 h cayó un buen torrente de agua. Cada marinero a su divo.
Dia 8. Lunes.
Amanece con fuerte brisa que refresca bastante. Nada a normal; por la noche hubo cine.
Se rumorea que tenemos un muerto a bordo.
Dia 9. Martes.
Eso no impide que la juventud celebren el bautizo del Mar. Por la mañana.

4.—Detalle del diario de viaje de Manuel Hibernón. Fuente: Proyecto e-xiliad@s.

Día 4 Jueves – Día espléndido como ayer, nada notable a la vista que el mar. Escribimos a Matilde. Mañana echaremos la carta en Dakar. Hubo baile hasta media noche. Carmen no perdió un baile. Los marinos se la disputaban. Me acosté a la 1h. Noche magnífica.

Día 5 Viernes – Sigue el buen tiempo. Hemos dejado el invierno atrás y estamos en pleno verano. Hoy llegamos a Dakar a las 19h. El pasaje bajó a tierra más por estirar las piernas que visitar la ciudad. Salimos a las 2h para Rio de Janeiro. El horario es del barco, que cada día atrasamos el reloj. Llegamos a Dakar a las 19.30h. No fui a la ciudad pero la impresión que recibí al ver [el] estado de los nativos fue desfavorable. Mal vestidos y por su aspecto demuestran escasa nutrición, su carácter bonachón servicial y no escaso de inteligencia. Se nota en ellos la explotación de que son objeto. Los agentes del orden están despojados del orgullo y jactancia de sus colegas metropolitanos. Ellos también son parias explotados, víctimas de la colonización, son obligados a hacer un servicio de 36 horas por 24h de descanso, con un sueldo de 2000frs africanos (400frs franceses) mes. En general son contentos cuando nos acercamos a ellos y les apena y sienten compasión de los que guardan el orgullo de la raza. Nos queda la duda si la civilización somos nosotros o ellos. En el barco hemos hecho amistad con un joven chileno que se llama Bernardo Lobos Llanes, estudiante de medicina en Montpellier, llamado a Chile por su padre por miedo a la guerra. Cuando llegamos a Santos escribí a Bravo a Montevideo y mi sorpresa fue no tener noticias de él, ni de Holgado a los que me hubiera gustado saludar. Continuamos sin tener noticias de Matilde.

Día 6 Sábado – Salimos de Dakar a las 2h de la madrugada con buen tiempo. Todo el día fue caluroso y todo el pasaje saca ropa de verano. Por la noche hubo cine. La noche fue calurosa. Cada día atrasamos el reloj ¼ h para llegar con la hora americana.

Día 7 Domingo – Sigue el buen tiempo. Esta noche hay baile. Hace mucho calor. El baile se aguó, a las 22h cayó un buen torrente de agua. Cada mochuelo a su olivo.

Día 8 Lunes – Amanece con fuerte brisa que refresca bastante. Nada anormal, por la noche hubo cine. Se rumorea que tenemos un muerto a bordo.

Día 9 Martes – Eso no impide que la juventud celebren el bautizo del Mar por la mañana. En estos momentos las 9.30 de la mañana se está celebrando el bautizo por el Dios del Mar y su corte, todos jóvenes del pasaje. Hubo comida y cena extraordinaria. Por la tarde merienda a los niños y juegos infantiles con premios. Por la noche baile, terminándose el día alegremente.

Día 10 Miércoles – Sigue el buen tiempo y el buen humor en el pasaje, solo interrumpido por desagradables incidentes provocados por españoles llegados de España. Se ignora si entre ellos hay algún agente franquista pagado para provocar disturbios con el fin de desacreditar a la masa de refugiados españoles; éstos han tomado las medidas al caso para contrarrestar su maniobra.

Día 11 Jueves – Sigue todo bien, el buen tiempo nos acompaña. Por la noche hubo cine.

Día 12 Viernes – A parte [de] la vista de un barco petrolero y peces voladores que hace algunos días que vemos, sigue el viaje normal.

Día 13 Sábado – Hoy llegamos a Rio de Janeiro después de siete días de navegación. Se ignora la hora de llegada. A medio día empezamos a ver la costa brasileña. A las 17h costeamos; a las 19h entramos en la bahía, empezamos a ver los rascacielos. Atracamos a las 20.30h. Un aviso de la policía del país prohíbe bajar a tierra a los de 3ª clase, creando el malestar en éstos. La bahía es preciosa y la ciudad parece no estar mal. Lástima [que] no se pueda visitar.

Día 14 Domingo – Amanece con boira. Tiempo caluroso. Saldremos para Santos hacia las 17[h] de la tarde. Salimos a las 15h hacia Santos y llegamos a las 6 de la mañana del [día] 15.

Día 15 Lunes – Atracamos a las 8[h] y a las 10h dieron autorización de bajar a tierra. La población [Sic.] de Santos [es] muy simpática y tratable y acogedora. El barco que tenía señalada la salida para las 1h del [día] 16 nos hallamos a las 9h en Santos, ignorando las causas. Escribí a Bravo y Holgado a Montevideo. Hemos salido de Santos a las 10.30h o sea 9.30h de retraso de la hora prevista.

Día 16 Martes – Con buen tiempo nos ponemos en rumbo a Montevideo, por la noche hubo baile.

Día 17 Miércoles – Seguimos navegando con buen tiempo. Esta mañana han puesto en libertad a un español que agredió a otro compatriota con una botella hiriéndole en la frente. Al anochecer está prevista la llegada a Montevideo.

Día 18 Jueves – Llegamos a Montevideo, a las 20.30h anclamos en la rada. Atracamos al muelle a las 3h y con sorpresa vemos que no dejan bajar a tierra a los de 2ª y 3ª clase alegando una epidemia de gripe, lo que no impide que suban a bordo los del país. Una arbitrariedad más. Pasamos todo el día en el barco y salimos en la madrugada del sábado [día] 20 para Buenos Aires, donde se piensa llegar a las 13h.

El viernes 19, el I.R.O.[25] nos da 140 pesos por persona, dando por terminado todo compromiso con los refugiado[s] que venimos bajo su protección y así termina la primera parte de nuestra aventura, esperamos que nuestra nueva vida sea mejor que la pasada en Francia.

3.3. **El breve exilio en Argentina**

En enero de 1951, Manuel y su familia llegan a Buenos Aires. La familia al completo se alojó en una pensión en donde se les daba de comer y cenar todos los días. Encontraron trabajo en seguida.

Nada más llegar, en el mes de abril del mismo año, el gobierno argentino emite la Cédula de

[25] IRO: *International Refugee Organisation*. Se trató de una agencia de las Naciones Unidas que operó entre 1946 y 1952; dedicada a asistir de forma económica a refugiados y desplazados de algunas zonas de Europa y Asia. Se beneficiaron de esta ayuda económica en particular los refugiados ubicados en Francia, Gran Bretaña y Bélgica. SCHWARZSTEIN, Dora. «Migración, Refugio y exilio: categorías, prácticas y representaciones». *Estudios Migratorios Latinoamericanos* (Buenos Aires), 48 (2001), pág. 259.

Identidad a Manuel y muy posiblemente al resto de miembros de la familia Hibernón. En Buenos Aires estaban muy unidos a otras familias y jóvenes exiliados que habían llegado juntos en el viaje en el *Florida*; y con otros exiliados llegados un poco más tarde. Según narra el hijo de Manuel, su padre estuvo vigilado por la policía argentina, con un posible espía incluso, mediante la figura de un oficial de policía joven. Según él, su familia ya estaba fichada por el Consulado Español de Toulouse.

Fiel a su ideología anarquista, durante su exilio en Argentina organizaba reuniones con otros exiliados con el fin de reunir dinero para ayudar a los presos del franquismo. Si bien esta lucha antifascista tenía ya sus orígenes durante la Guerra Civil, la misma continuó también durante su exilio en Francia en donde continuó en contacto con compañeros del sindicato. Asimismo, cuando se hallaba trabajando como electricista levantando torres de alta tensión en la frontera franco-española ayudó a escapar a varias personas que huían de la España franquista. Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial Manuel alojó en su casa a cinco exiliados que se habían encontrado presos en el campo de concentración de Mauthausen.

Como escribía Manuel a su llegada a Argentina: «*esperamos que nuestra nueva vida sea mejor que la pasada en Francia*». Lamentablemente su exilio en el país gaucho duró muy poco ya que fallecería dos años después de su arribo, en 1953.

Volver al sumario

Arte y Censura. La pintura de Débora Arango, un reflejo de la realidad social colombiana

Eliana Sofía Botero Medina
Universidad de Granada. España

1. Siglo XX: la modernización en Colombia

Entre los años 20 y 40 el arte colombiano experimenta un momento de quiebre, el cual sin duda alguna sería el reflejo de los cambios políticos, sociales y económicos a los cuales se enfrentaba la sociedad. Mientras el mundo asistía al dinamismo frenético marcado por la aparición de movimientos culturales y vanguardias artísticas, Colombia se enfrentaba a un proceso de modernización, marcado a su vez por un proceso de industrialización que llevaría al dominio del sector industrial sobre los demás sectores de la economía.

Si bien la modernización en el país, durante la primera mitad del siglo XX, fue parcial ya que tan solo se dio en algunos sectores de la sociedad y en algunos lugares, este proceso trajo consigo cambios sustanciales como el desplazamiento de los campesinos a la ciudad, la escolarización, la conformación de organizaciones sindicales entre otros, que sin duda alguna entrarían en conflicto con los valores tradicionales de una sociedad conservadora, producto de la influencia de la iglesia católica y una política conservadora[1].

1.1. Escenario Político

Después de llamada la Guerra de los Mil Días, guerra civil que vivió Colombia entre 1899 y 1902, los dos partidos políticos tradicionales reclamarían su poder. Marcados por una ideología contrastante, los Conservadores promulgarían por un estado centralista y católico y los Liberales por un estado federal, separado de la Iglesia. Estas diferencias sobrevivirían hasta el año 1950 bajo la dictadura de Rojas Pinilla, para llegar a su fin con el llamado Frente Nacional, cuando se unificaran los partidos, marcando el fin de la violencia partidista[2].

Aunque en general se puede hablar de la hegemonía del partido Conservador, el partido Liberal, buscaba su revancha a través del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán, quien gozaba de popularidad y gran opcionado para ganar las elecciones de 1950.

La oposición fue encabezada por el conservador Laureano Gómez, simpatizante de las doctrinas nacionalistas y fascistas españolas; quien asumiría la presidencia después de la muerte de Gaitán, asesinado públicamente, y desatando la guerra entre ambos partidos. A este período, conocido como «La Violencia» le sucedería la dictadura del general Rojas Pinilla, durante la cual si bien se desarrollaron reformas económicas y políticas incluyendo el sufragio de la mujer, también hay un recrudecimiento de la violencia, a través de la censura y libertad de expresión, donde obreros y estudiantes sufrirían las consecuencias. Un paro cívico obligaría a Rojas a renunciar. Le sucedería

[1] Parte del escrito fue tomado de la entrevista sostenida con el curador y crítico de arte, Alberto Sierra, el día 11 Mayo de 2014, quien realizó la curaduría de la obra Débora Arango en el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1987.

[2] S.C, Hermano Justo Ramón. *Historia de Colombia. Significado de la obra colonial. Independencia y República.* Bogotá: Librería Stella, 1960, págs. 47-75.

1.—Débora Arango. La República. Acuarela 1957. Colección Museo de Arte Moderno de Medellín. Colombia.

al poder una junta militar y posteriormente la unión de los partidos tradiciones, conocido como el Frente Nacional[3].

1.2. **Escenario Artístico**

Así mismo, la modernización permitió la aparición de nuevas inquietudes y nuevas maneras de expresión y se convertiría en la inspiración de un nuevo grupo de artistas que surgen a partir de los años 20, quienes desde la plástica pretendieron establecer nuevas miradas hacia una sociedad que irremediablemente se enfrentaba al cambio, lo cual se tradujo en un trabajo de madurez artística, en el que lo estético es subsumido por las problemáticas sociales, políticas, morales e ideológicas del país. Este grupo de artistas sin duda alguna respondieron a la influencia directa de movimientos artísticos como el Muralismo Mexicano, el cual incluía problemáticas sociales dentro de sus pinturas, y el Expresionismo Alemán, que reflejaba la miseria y la soledad de la realidad, a través del carácter expresivo de la pintura, con los cuales se sentirían identificados desde lo contextual. Sobresale Pedro Nel Gómez, famoso muralista antioqueño, quien a su vez sería el maestro y mentor de la joven artista Débora Arango[4].

2. **Debora Arango. El arte de la provocación**

Al contemplar la obra de Débora Arango, se hace evidente que esta no podría ubicarse en otro momento de la historia colombiana. Si bien la modernización del país permitió la aparición de nuevas maneras de expresión, fue Débora quien tuvo el valor de recrear la cruel realidad de la sociedad colombiana a principios de siglo XX. Ella misma marcaría el inicio de la modernización del arte y comenzaría así mismo una revolución artística, la cual serviría de influencia para otros grandes de la pintura colombiana como Fernando Botero.

En una sociedad altamente conservadora, Débora Arango rompió con todos los esquemas establecidos prefijados para una mujer artista. Sin temor y sin tapujo, su obra se constituye en una denuncia de las injusticias, la violencia y la desigualdad, de una sociedad que se debatía entre los valores tradicionales y los cambios innegables a los cuales se enfrentaba. Con una propuesta vanguardista, sus pinturas no sólo escandalizaron a toda una sociedad, sino que además sirvieron para crear conciencia sobre la situación de la mujer en el país. En un escenario artístico dominado por hombres, ella misma sufriría las consecuencias. La clase dirigente, la Iglesia y hasta el mismo ente regulador del arte, descalificarían su trabajo al censurarlo o simplemente ignorarlo. Pero pese a ello, la artista nunca dejo de pintar lo que veía, y sus cuadros de desnudos y prostitutas que tanto incomodaron a los moralistas y rezanderos de la época, mas allá de la provocación se convertirían en un canto a la libertad y la justicia[5].

[3] Schuster, Sven. «Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria». En: *Revista de Estudios Colombianos*, 37/38, 2011, págs. 35-40.

[4] Gómez, Patricia, Sierra, Alberto. «Débora Arango: lo estético y político del contexto». En: *Débora Arango. Exposición retrospectiva.* Bogotá: Banco de la República, 1996, págs. 10-40.

[5] Laverde, María Cristina. «Conversación con Débora

2.—Débora Arango. El cementerio de la Chusma. Óleo sobre lienzo. 1951. Colección Museo de Arte Moderno de Medellín. Colombia.

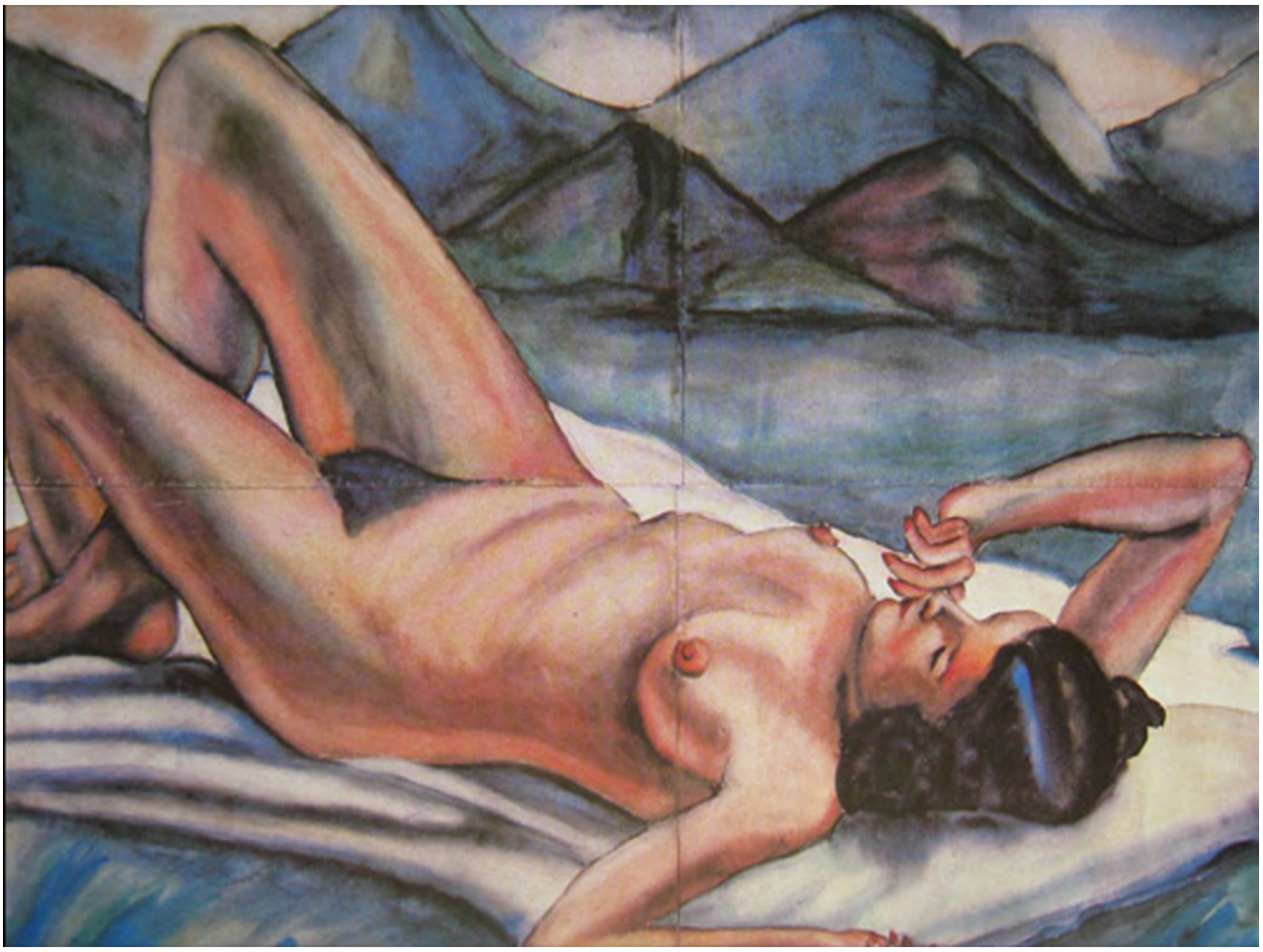
Entre censurada y celebrada, la obra de Débora Arango es fundamental para el arte en Colombia porque supuso la ruptura de los límites entre lo decible y lo indecible. A través de ella, vemos reflejada los principios morales, religiosos, ideológicos y estéticos de un país que ha estado signado a través de la historia por el conflicto y la violencia. Su propuesta artística, mas que tratarse de una caricatura como muchos aseguraron, se constituye en un testimonio documental de un contexto determinado y de un pueblo.

2.1. **Vida y formación artística**

Débora Arango nació en Medellín, Antioquia en el año 1907, en el seno de una familia católica acomodada, por lo que desde niña tuvo acceso a una buena educación.

A muy temprana edad mostró su inclinación por las artes y es así como con el apoyo de su familia comienza sus estudios con Pedro Nel Gómez, reconocido muralista quien gozaba de prestigio y admiración en la sociedad antioqueña, comenzando de esta manera su recorrido artístico a través de diferentes estilos y técnicas. Por aquella época la escuela de arte clásico se había dedicado a promover dentro de la pintura temas como paisajes rurales y escenas costumbristas, pero Débora

Arango». En: *Otras miradas.* Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores, 2004.



3.—Débora Arango. Montañas. Acuarela. 1940. Colección Museo de Arte Moderno de Medellín. Colombia.

desdeña estas temáticas por considerarlas ligeras y de poco trasfondo social, y toma del maestro Pedro Nel el gusto por pintar desnudos femeninos, a través de los cuales se evidenciaría el conocimiento que poseía sobre anatomía. Pese a ello, su trabajo no tarda en ser censurado por el ojo moralista de una sociedad que no concibe que una mujer retrate su propia desnudez[6].

En la década de los 40, Débora se aleja de su maestro para dedicarse a trabajar por su cuenta y con una firme preocupación por buscar la realidad más allá de la belleza, comienza a trascender los modelos establecidos, para retratar la pobreza, la injusticia; lo grotesco y desgarrador de los efectos de una sociedad que convulsionaba. Continuando con el tema de los desnudos, sus protagonistas serían mujeres, reales, que sufrían y que resignadas enfrentaban el estigma impuesto por la sociedad. Pero a pesar de haber sido duramente criticada en Medellín por sus desnudos, fue invitada a Bogotá, para realizar una exposición individual. Este ofrecimiento vendría de la mano del Ministro de Educación, Jorge Eliecer Gaitán, figura clave en el desarrollo de los eventos que se desatarían años mas tarde en el país. Sin embargo aunque la exposición fue inaugurada, fue desmontada al día siguiente, por la presión de los sectores más moralistas de la ciudad.

Con la muerte de Gaitán el 9 de abril de 1948, llegaría a la presidencia el otrora senador conservador, Laureano Gómez quien fuera un simpatizante del régimen nacionalista español, y con quien comenzaría una dura persecución contra todo aquello que atentaran contra el orden y la moral. Durante este período Débora no permaneció callada y crea una serie de pin-

[6] Londoño Velez, Santiago. *Débora Arango. Cuaderno de Notas*. Medellín: Tragaluz Editores, 2007.

turas oscuras y siniestras, en las que de manera explicita narra la cruda realidad. Pero de nuevo la crítica y la censura recaen sobre su obra, hecho que motivaría su viaje a México[7].

Durante su estancia en este país conocería a los muralistas mexicanos, quienes influirían considerablemente en su obra y quienes a su vez inspirarían el único mural realizado en Medellín, el cual aun se conserva. Posteriormente viajará a Madrid y después de una estancia de dos años, consigue una exposición individual, la cual de nuevo es descolgada al día siguiente por ordenes del régimen Franquista. Sus expresivas pinturas cargadas de color, las cuales retrataban lo mas oscuro de la sociedad, la llevarían a un exilio obligado. Cansada de luchar contra la corriente, y lejos de la escena pública, la artista se refugia en su casa, en Medellín, dedicándose a pintar para si misma. Sólo a partir de la década de los 80 comenzaría a ser reconocida como una de las grandes artistas colombianas del siglo XX, y en los últimos años de su vida, el Estado declararía su obra como «bien de interés cultural nacional», otorgándole la Cruz de Boyacá, máximo galardón destinado a colombianos ejemplares. Este reconocimiento es obtenido en el 2004, un año antes de su muerte.

Hoy en día gran parte de su obra, 233 pinturas, se encuentran en el Museo de Arte Moderno de Medellín —MAMM—, las cuales fueron donadas por Debora Arango antes de su muerte, un trabajo catalogado como el testimonio histórico de una mujer, quien anticipandose a su tiempo, tuvo el valor de representar a través de sus pinturas sus sentimientos y puntos de vista en un momento en el cual la mujer carecía del derecho de expresarse, para crear una verdadera revolución en la escena artística colombiana.

2.2. **Influencias Artísticas**

A principios del siglos XX, varías ideologías provenientes principalmente de Europa, comienzan a introducirse en la sociedad gracias a un grupo de intelectuales y artistas, quienes habían recibido formación en Italia, Francia o España, países que por aquel entonces enfrentaban una serie de cambios políticos, económicos y sociales.

En la pintura de Débora Arango, pueden apreciarse precisamente tres claras influencias artísticas que la artista tomaría de algunos de los movimientos que tan fuertemente habían entrado al país[8].

2.2.1. ***Pedro Nel Gómez***

El maestro Pedro Nel fue sin duda la primera influencia artística que recibiría Débora. Siendo su maestro y mentor, no sólo transmitiría a su pupila los conocimientos en las técnicas como la acuarela y el oleo, producto de su formación en Florencia, Italia, donde estudia la técnica del fresco, sino también el gusto por retratar la vida cotidiana y popular de hombres y mujeres, así como las formas de expresarse de un pueblo, como testimonio documental de la sociedad colombiana.

De él hereda principalmente el gusto por los desnudos femeninos y la monumentalidad de sus obras, lo cual se evidencia tanto en sus dibujos como en sus pinturas principalmente en el tratamiento de los volúmenes y el modelado simple de los cuerpos, a partir de pinceladas gruesas y descuidadas. Sin embargo, mientras que para el maestro los desnudos no son importantes tanto por su apariencia física si no por su poder alegórico, para Débora se trata de una mujer real, la cual es condenada por la sociedad por el solo hecho de serlo.

2.2.2. ***Muralismo Mexicano***

Aunque su obra se aleja del heroísmo épico y del sentimiento nacionalista, propios del Muralismo Mexicano, es evidente la influencia que este movimiento tuvo no solo en ella sino el grupo de artistas de principios del siglo XX en Colombia. Débora recogería del muralismo el compromiso del artista en su rol activo dentro de la sociedad, como testigo de su tiempo, comprometido en la construcción de un pensamiento crítico frente a los sucesos sociales y políticos de una nación, así como el gusto por la técnica. Durante se estancia en México, conocería a los grandes muralistas como Siqueiros, Rivera y Orozco, de

[7] Londoño Velez, Santiago. «Débora Arango, la más importante pintora colombiana». *Nómadas*, 6, marzo, 1997, págs. 1-15.

[8] Bravo, Marta Elena. «Débora Arango: significado de una exposición». En: *Débora Arango en el Centro Cultural Reyes Católicos*. Bogotá. Art Editions, 2006, págs 7-10.

4.—Débora Arango. La Huida del Convento. Acuarela. 1944. Colección Museo de Arte Moderno de Medellín. Colombia.

quienes aprendería el uso de la pintura al fresco, y el manejo de las proporciones a gran escala.

Sin embargo pese a que era uno de sus formatos preferido, debido a la censura a la cual fue sometida durante toda su vida «Recolectores de Fique» es el único mural público que pudo realizar la artista, el cual se encuentra en Medellín, al interior de un edificio privado, con el fin de preservarlo.

2.2.3. *Expresionismo Alemán*

Pero es el gusto por la exageración y la deformación de la figura humana lo que vincula rápidamente a la obra de Débora Arango con el expresionismo alemán, movimiento que aparece después de la Primera Guerra Mundial como respuesta al sentimiento de abatimiento y desesperación de un pueblo que había vivido lo horrores de la guerra, el cual apelaba precisamente a la deformación de la realidad, en la exaltación de sentimientos y emociones que se imponen sobre una visión objetiva de la naturaleza. En su trabajo puede observarse por ejemplo la influencia de Otto Dix, a partir de elementos como la línea quebrada y torpe, el énfasis en la simplicidad, el desinterés por la descripción espacial y el sombreado, y el uso de una paleta cromática muy básica. Desafiando el gusto tradicional, Débora se valió de estos elementos para realizar una dura crítica social a través de una galería de patologías sociales representando aquello que nadie quiere ver: lo más bajo y sombrío del ser humano y lo mas sórdido y decadente de una sociedad.

3. Conclusiones

Débora Arango solía decir que ella sólo iba pintando lo que iba viendo, que su obra no era mas que la representación desnuda y escueta de una realidad que pocos querían ver. En su obra se encuentra reflejada la realidad de un país que ha sido amenazado por la violencia, dando cuenta de los orígenes mismos de un conflicto armado, que ha venido desangrando a Colombia desde hace mas de un siglo. Es por ello que su obra fue condenada por los diferentes estamentos de la sociedad, e invisible para el mundo del arte.

Sus pinturas son el retrato de situaciones y problemáticas que fueron minimizadas en su momento por el gobierno como la desigualdad de clases, el rol de la mujer en la sociedad, la educación, que sin duda alguna desencadenarían en la compleja situación actual colombiana.

Débora Arango no solo pintó una realidad sino que visionó el futuro, y es por esto para muchos su obra nunca ha existido o sigue siendo considerada un hijo ilegítimo del arte, uno que sebe mantener oculto por que sólo muestra una imagen negativa del país.

Volver al sumario

La catedral de Guadalajara. Su historia y significados

Arturo Camacho Becerra
Universidad de Guadalajara. México

1. La catedral de Guadalajara. Su historia y significados

La catedral es la sede de un obispado, a los obispos corresponde por derecho divino el ministerio de la enseñanza y gozan de jurisdicción espiritual sobre todos los fieles y especialmente sobre los clérigos. Desde un principio y siguiendo la costumbre de la sinagoga, a los obispos se les reconoció su elevada dignidad y misión en los asientos de las asambleas o reuniones —en las que se les destinaba un lugar más elevado que a los demás—, desde donde se explicaban los sagrarios misterios o presidían el presbiterio durante la celebración de la misa. Este asiento se llamaba cátedra o silla y se establecía en la iglesia principal; por tanto la catedral era la sede de la cátedra del obispo, pastor y guía espiritual de una comarca o región.

El obispado de Guadalajara fue una de las primeras sedes episcopales en América (1548) y su catedral una de las más antiguas de México (1618) de las diez catedrales construidas durante el virreinato. Fue hasta 1875 cuando Eduardo A. Gibbon, publicó en la revista *El artista* un estudio sobre la catedral de México, en el que además de la historia del edifico arquitectónico la describe con la mirada del crítico de Arte.

Esta comunicación tiene como objetivos presentar una síntesis de la historia de la catedral de Guadalajara, enfatizando en el periodo del virreinato, hasta ahora un ciclo inédito en la historiografía regional; un recorrido sucinto por las trasformaciones estilísticas de su interior a lo largo del siglo XIX que se mantiene hasta nuestros días, así como las fuentes en las que se obtuvo la información.

2. De Compostela a Guadalajara

La sede inicial de un obispado para Nueva Galicia fue Compostela[1] lugar al que nunca llegó un Obispo a tomar posesión, el primer designado para el cargo, Don Pedro Gómez de Maraver, libró por varios años una batalla legal para que la catedral tuviera su asiento definitivo en Guadalajara hasta conseguirlo en 1560.[2] En esta ciudad tuvo sedes provisionales antes de ocupar el espacio definitivo, eran construcciones de adobe, con techos de paja, la última de tres naves y con las disposiciones correspondientes para el culto tales como Coro y Cátedra. La fragilidad de los techos y poca pericia de los manipuladores de pólvora en las fiestas provocó la destrucción y consecuente reconstrucción de estos recintos. Los informes relativos al incendio de 1574 relatan lo que se consumió en el mismo:

[1] Población fundada por órdenes de Nuño Beltrán de Guzmán en 1532, cerca de la costa del pacífico para ser capital del reino de Nueva Galicia, por lo cálido del clima que propicia abundancia de insectos su crecimiento fue lento; en la actualidad no sobrepasa los veinte mil habitantes.

[2] La cédula Real que autorizó su traslado fue expedida el 10 de mayo de 1560. Archivo General de Indias (en adelante AGI), Guadalajara expediente 230, documento 57; y el 23 de marzo de 1563, se expidió la cédula ordenado construir iglesia catedral en Guadalajara. AGI, Guadalajara, documento 76.

> «muchos ornamentos y paños de tapicería, y la custodia mayor, que era de plata dorada, que se echó a perder porque se quemó, y así mismo parte del retablo mayor, y los escaños y sillas del coro y muchas otras cosas de mucho precio»[3].

Su carácter de sedes provisionales no las exentaba de estar dotadas con los ornamentos, imágenes y objetos religiosos necesarios para el culto. El inventario de 1603 da cuenta de un nutrido conjunto de ornamentos provenientes en su mayoría de Castilla en contraste las imágenes entre pinturas y esculturas no rebasan el número 20, provienen de la ciudad de México lo que habla de un difícil proceso para el establecimiento de obradores de pintores y escultores fuera de la capital del virreinato; llama la atención una serie iconográfica de origen medieval como son «*los nueve lienzos de la fama»,* que remite a una herencia del humanismo renacentista con sus valores universales que ostentaron personajes de diferentes linajes[4].

La construcción de la catedral significó un acontecimiento trascendental en el desarrollo de la ciudad, el sentido fundacional de la monarquía española fue propuesto por el Obispo fray Pedro de Ayala quien promovió ante la Audiencia, con todo sentido y proyección urbanística la catedral como centro de la ciudad a la manera tradicional, de oriente a poniente, sin dar la fachada a la plaza de los poderes, que estaban justo detrás de catedral. Es esta medida la que impuso las construcciones de edificios administrativos que rodearan a la catedral, y acrecentaran su territorio a medida que pasaba el tiempo los habitantes fueron habitando la ciudad y su periferia, así como se fueron construyendo edificios civiles y otras iglesias, como el templo de San Agustín o el de San Francisco a finales del siglo XVII.

De manera que la catedral contribuyó a que el villorrio con título de ciudad fundado en 1542 lograra convertirse en una de las principales ciudades novohispanas del siglo XVIII. El «*Theatro americano*» publicado en Madrid en 1756, señaló que la planta de la ciudad «*era a la moderna por ser todas rectas, dilatadas y anchas*», documenta también que se practican «*todas artes y oficios, como son plateros, arquitectos, pintores, tallistas, carpinteros y los demás mecánicos en que la plebe se exercita abundante en ciudades grandes*»[5].

3. La fábrica material

Sin la suficiente recaudación de diezmos y encomiendas, para sostener gran parte de esta empresa arquitectónica siempre estuvo solicitando la ayuda económica de la corona, por medio de la retención de los dos novenos de los diezmos que desde 1552 concedió Felipe II para la obra catedralicia[6].

Fray Pedro de Ayala, segundo obispo de la Diócesis, dio un impulso definitivo al solicitar la aprobación de un diseño en carta al rey fechada el 6 de febrero de 1565, en el que opinaba que debería de construirse de sillares de piedra dado que «*ha de ser cosa perpetua*» y solicitaba el diseño de una «*iglesia llana y sin curiosidad alguna*» para lo que sugirió la iglesia de San Justo en Alcalá de Henares[7]. La muerte del obispo ocurrida en octubre de 1569, volvió a dificultar por un breve tiempo la ejecución de cedulas reales y la aplicación de presupuesto. No se tiene constancia de cuándo se puso la primera piedra; los terrenos se adquirieron en 1571 y se terminaron de pagar tres años más tarde con un costo de «*mil setecientos pesos que costaron los solares y casas que se mercaron de los bienes de Miguel de Ibarra, para hacer la iglesia donde al presente se hace*»[8]. El 7 de junio de 1599 la Audiencia informó al Rey, que: «*La obra nueva de la iglesia catedral de esta ciudad ha veinte y seis años que se empezó*»[9]. Lo que nos lleva a suponer que la construcción formal se había iniciado en 1574.

[3] AGI, Guadalajara expediente 64, documento 8. *Peticiones para que se amplíe el plazo de los novenos. Testimonios del incendio de la Catedral,* 3 de octubre de 1576.

[4] El mundo antiguo greco romano está representado por Héctor, Alejandro Magno y Julio César; tres personajes del judaísmo, Josué, conquistador de Canaán; David, rey de Israel; y Judas Macabeo, reconquistador de Jerusalén; y del entonces nuevo cristianismo se presenta a Carlomagno, el rey Arturo y Godofredo de Bouillòn, uno de los líderes de la primera Cruzada.

[5] Sánchez de Villaseñor, José Antonio. *Theatro Americano. Descripción general de los reinos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones*. México: UNAM, 2005. Transcripción de la edición de 1746, realizada en la Imprenta de la viuda de Bernardo de Hogal de la ciudad de México, pág. 545.

[6] AGI, Guadalajara, expediente 64, documento 13. *Cuentas tomadas al deán de Guadalajara de los dos novenos y vacantes pertenecientes a su magestad. Desde 1551 a 1580.*

[7] AGI, Guadalajara, expediente 51, documento 67. *Carta de fray Pedro de Ayala, a S.M. el 14 de febrero de 1565.*

[8] AGI, Guadalajara, expediente 64, documento 13. *Cuentas tomadas al deán de Guadalajara de los dos novenos y vacantes pertenecientes a su magestad. Desde 1551 a 1580.*

[9] AGI, Guadalajara, expediente 6, documento 121. *Carta de*

1.—Interior de la Catedral de Alcalá de Henares, que fue inspiración para la traza definitiva de la catedral de Guadalajara. a) Interior de la Catedral de Alcalá de Henares. España (Foto: Rogelio Medina, 2008). b) Interior de la Catedral de Guadalajara. México (Foto: Cecilia Hurtado. 2007).

La catedral se comenzó con un trazo que algunos autores atribuyen a Claudio de Arciniega, también intervinieron el maestro de obras residente en la ciudad Alonso de Robalcava y el maestro arquitecto y especialista en bóvedas Juan de Alcántara procedente de la capital del virreinato. Se tiene documentado el pregón lanzado en 1599 y difundido en las catedrales de México, Puebla, Valladolid y Zacatecas; la obra fue adjudicada a Diego de Aguilera, quien para entonces se desempeñaba como maestro mayor de la catedral de México. En el contrato se comprometió a realizar la totalidad de la obra por un monto de «*doscientos y dos mil setecientos pesos, y se obligó a acabarla en dieciséis años*»[10].

La muerte de Aguilera y las propuestas de Martín Casillas quien se desempeñaba como maestro de obras hicieron que la obra se le entregara en definitiva en 1601 por el mismo precio y con el compromiso de entregar la obra en catorce años[11]. Casillas

la Audiencia de Guadalajara donde se informa al rey sobre varios asuntos, Guadalajara, 7 de junio de 1599.

[10] AGI, Guadalajara, expediente 64, documento 2. *Testimonios de las condiciones y cantidades con que se remató la obra de la iglesia catedral de esta ciudad en Martin Casillas y de otros autos que se an hecho que va al real Consejo de las Yndias para que se mande aprobar o enmendar, enviado por el presidente y oidores de la audiencia del nuevo reino de Galicia* (sic) *11 de marzo de 1602.* f,9.

[11] AGI, Guadalajara, expediente 64, documento 2. *Carta de Martín Casilla a la Real Audiencia de Guadalajara*, el 24 de marzo de 1600, en *Testimonios de las condiciones y cantidades...* f, 11.

procedió a introducir cambios en la traza y disposición de las columnas «*para que sea agradable a la vista y se pueda oyr misa de las más partes de la iglesia*»[12].

Una vez concluida la nave principal con bóvedas y crucerías y sin concluir algunos trabajos comprometidos por Casillas, el Cabildo decidió trasladar el Santísimo Sacramento a la catedral nueva, lo que se concretó el 19 de febrero de 1618. Las torres inicialmente fueron de adobe y sustituidas por piedra posteriormente, su proceso de construcción fue lento y se concluyeron hasta 1689; de manera que todo el siglo XVII se trabajó en la conclusión de torres y fachada así como la ornamentación interior y la construcción de la Sacristía y la sala Capitular. Su consagración el 16 de octubre de 1716, significó la conclusión de una empresa colosal que había durado más de un siglo y en cuyo proceso se desarrolló la traza urbana del centro de Guadalajara.

4. Fábrica espiritual

Desde su fundación, los altares de la catedral fueron del interés del Cabildo metropolitano, tanto para su construcción como para dotarlos de las imágenes y ornamentos necesarios. El proceso de construcción y diseño de estos altares nos muestra cómo es que se resolvieron estos asuntos del «culto y ornato», en una catedral alejada de las ciudades de México y Puebla, los principales centros de producción artística durante el virreinato.

Las aspiraciones del grupo canónico fueron las de todos los Cabildos novohispanos: construir y mantener el templo principal de la manera más digna que les fuera posible, el altar dorado representaba por su belleza el mayor tributo a Dios en la tierra. En Guadalajara, no obstante carecer en el entorno de personal calificado, cuidaron la ejecución de los diseños y excepcionalmente lo encargaron traer de México; según se desprende de los testimonios de época, al final del siglo XVIII no se había conseguido un conjunto que se distinguiera dentro de lo que se construía por esas mismas fechas en la entonces, Nueva España.

El lento crecimiento económico de la Nueva Galicia durante sus trescientos años como colonia española, tal vez sea una de las razones que nos expliquen la austeridad de las decoraciones de su catedral, el primer retablo se encargó en 1619[13], el del altar mayor en 1664[14] y entre 1700 y 1750 se realizaron los altares laterales. Los altares de la catedral de Guadalajara sólo tuvieron la finalidad de servir al culto divino de manera decorosa y atendieron las disposiciones vigentes en la materia como eran las ordenanzas al respecto[15].

En 1619, la cofradía del Santísimo Sacramento encargó al artista peninsular radicado en puebla, Francisco de la Gándara y Hermosa[16], la realización de un retablo que según el documento sería de tres cuerpos y un remate «*con una cruz con un Cristo de bulto*», en la parte superior la imagen de la Concepción de Nuestra Señora, en el siguiente nivel estarían San Clemente Papa, en medio Santa Ana, con María y Jesús y en el tercer hueco San Martín; en los nichos bajos San Pedro, al centro Cristo Redentor, y a la izquierda, San Pablo, «*todo ello de bulto*»[17].

Fue hasta 1664 que se contrató la realización del altar mayor al maestro tallador Tomás de Orduña, quien se comprometió a realizar «*un retablo en blanco, con toda perfección en la forma*» y ejecutarla según la «*manera que está dibujado y dispuesto en la traza e idea que se le ha dado y que este firma de suyo*»[18], todo ello «*al uso y estilo moderno*». Es de interés señalar que cuando dice que se debe hacer al «*uso y estilo moderno*», se refiere a las columnas salo-

[12] AGI, Guadalajara 64, documento 2. *Carta de Martín Casillas a la Audiencia de Guadalajara, 11 de abril de 1600*, en *Testimonios de las condiciones y cantidades…* f, 12.

[13] Fue el retablo para la capilla del Sagrario, mandado hacer por la cofradía del Santísimo Sacramento según protocolo notarial firmado el 8 de febrero de 1619, Archivo Histórico del Estado de Jalisco (en adelante AHEJ), notarios, Andrés Venegas (1606-1625), libro 2, 1619, f. 71v.

[14] AHEJ, notarios, Diego Pérez de Rivera (1637-1666), libro 11, 1664, f. 179v.

[15] Maquivar, María del Consuelo, anota ordenanzas para escultores y entalladores expedidas en 1568, 1589, 1703, en *El imaginero novohispano y su obra.* 1ª reimpresión. México: INAH, 1999, págs. 54 y 55.

[16] Escultor peninsular, originario de Ceceña en Burgos, avecindado en Puebla en donde realizó las esculturas para el altar de los Reyes.

[17] Protocolo notarial en que la cofradía del santísimo sacramento encarga el retablo para la capilla del sagrario, firmado el 8 de febrero de 1619, se conserva en el AHEJ, notarios, Andrés Venegas (1606-1625), tomo 2, 1619.

[18] AHEJ, notarios, Diego Pérez de Rivera (1637-1666), libro 11, 1664, f. 388.

mónicas, circunstancia notable si tomamos como referencia que una década más tarde se utilizará este tipo de columnas para el retablo de la Nuestra Señora de la Soledad en la Catedral de México,[19] y que posteriormente se utilizaran en las fachadas de los templos de San Francisco (1695) y Santa Mónica (1734) de Guadalajara.

El inventario de 1759 da cuenta de catorce altares todos con retablos, no obstante, sus cualidades artísticas no eran apreciadas por sus contemporáneos como se desprende de un informe enviado al rey en 1765, por el oidor Francisco López Portillo: «*El color oscurecido y casi muerto de su dorado, y los vicios, y defectos de su construcción, sin ajuste a regla alguna del arte de la arquitectura por falta de artífices diestros y peritos en el tiempo de la erección de esta iglesia demuestran evidentemente su antigüedad y consiguientemente el ningún brillo, harmonía ni hermosura en ellos*»[20]. En su opinión el ornamento de algunos retablos eran más dignos de una iglesia titular pobre y no para la majestad de una Catedral.

El 25 de noviembre de 1777, Carlos IV expidió una circular sobre el *Modo de ejecutar las obras ocurrentes en todas las iglesias y sus altares*[21], en la que se recomendaba que los altares se hicieran de piedra, con esto además de evitar los incendios «*también se reformará el enorme infructuoso gasto de los dorados, expuesto a ennegrecerse a afearse en breve tiempo*»; a cambio de esto planteaba promover «*el adelantamiento y digno ejercicio de las artes, con monumentos de materias permanentes, pudiendo en caso necesario suplir muy bien los estucos, que son menos costosos que los mármoles y jaspes*»[22].

Estas nuevas ideas y ordenamientos al parecer no llegaron o no fueron atendidas en la Nueva Galicia, como lo prueba el hecho de que el último retablo encargado durante el siglo XVIII fue uno nuevo para la Virgen del Rosario. En mayo de 1785, el presbítero y bachiller don Blas Antonio de Lerma comenzó su actividad como coordinador de la obra que terminaría en 1790; el diseño lo hizo Antonio Toral artista radicado en Aguascalientes por el que cobró tres mil pesos; Para dorarlo se encargaron 1.500 libras de oro fino remitido de México por la fábrica Rodallega con un costo de 1.275 ps. 5 rs.; al maestro dorador don José María Beltrán se le pagaron 1.645 pesos siete reales y tres cuartillos por «*el dorado de dicho retablo, como por las estatuas y demás adornos*»[23]. El altar tuvo un costo de alrededor de cinco mil pesos[24], el conjunto reticular se componía con ocho esculturas y un nicho central que como se ha señalado, además de estar dorado no estaba exento de ornamentación ligada al barroco como son los «*fruteros, colgantes, ángeles y querubines*».

Los temblores ocurridos en 1807, 1816 y 1818, destruyeron las torres y agravaron el estado material de los altares; rotos y apolillados, en palabras de uno de los canónigos se había «*oscurecido el mérito de su preciosa arquitectura*». Con esto terminaba la decoración barroca del interior del recinto.

Fue hasta 1820 que el Cabildo nombró una comisión para que se dedicara: «*A la ejecución de todas las obras y reparos que sean necesarios a la magnitud, decencia y decoro de esta [Sta. Iga.] tanto en la forma y construcción de sus torres, como en la de sus altares*»[25].

5. Altares neoclásicos

El deterioro y descuido de los antiguos altares fue la oportunidad para la transformación del interior catedralicio con la construcción de nuevos altares de piedra, el desplazamiento del coro, la construcción de un ciprés o manifestador par el altar mayor y las torres que lucen en la actualidad. Durante gran parte del siglo XIX, el interior y exterior de la catedral

[19] Obregòn, Gonzalo. «Retablos de la catedral de México». *Artes de México,* 182-183 (año XXI), pág. 85.

[20] Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (en adelante AHAG), sección gobierno, serie parroquias/catedral, caja 4, exp. 1765.

[21] *Novísima recopilación de las leyes de España.* Dividida en XII libros en que se forma la recopilación publicada por el señor Don Felipe II, en el año de 1567, reimpresa últimamente en el de 1775. Y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones Reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804. Mandada formar por el señor Don Carlos IV. Impresa en Madrid, 1805, págs. 16 y 17. Libro I, título II, «De las iglesias y de las cofradías establecidas en ella». Ley V. Fondo Reservado de la Biblioteca «Miguel Mathes», El Colegio de Jalisco.

[22] Ibídem, pág. 17.

[23] Las cuentas detalladas de este altar se encuentran en ACMAG, sección secretaría, serie hacienda, caja 8, ficha 215, 1790.

[24] El Altar de los Reyes de la catedral de México costó 22,560.00 pesos. *Cfr*. Burke, Marcus. *Pintura y escultura en la Nueva España: El Barroco*. México, Grupo Azabache, 1992, Colección de Arte Novohispano, pág. 143.

[25] AHAG, sección gobierno, serie cabildo, 1806-1831, caja 3, exp. 1818, f. 23.

3.—Anónimo. Interior de la Catedral de Guadalajara. Dibujo/ lápiz. Ca. 1850. Comisión de Arte Sacro. Arzobispado de Guadalajara. Guadalajara. México.

cambiaron radicalmente su imagen barroca por una más «*moderna*».

A partir de su fundación en 1756, la Academia de Bellas artes de San Fernando en Madrid, se erigió como rectora del gusto artístico para España y sus colonias, esa encomienda se estableció oficialmente con la circular de 1777, en la que Carlos III exhortaba a los Arzobispos, Obispos, Cabildos y Prelados, que siempre que fueran a emprender una obra solicitaran a los directores o alarifes, para que los dibujos de los planes, alzados y cortes de las fábricas, capillas, y altares, fueran examinados por la academia.

Con la fundación de la Academia como difusora del estilo neoclásico, se introduce una nueva idea de lo moderno en las tipologías ornamentales y el uso de materiales, su repertorio estaba tomado de la Roma Antigua, festones, palmas, guirnaldas, medallones, un estilo difundido por el arquitecto predilecto de Luis XVI, Ange-Jacques Gabriel; se trata de un estilo que tiene muy poco contacto con el Neoclásico Revolucionario difundido en Francia, Estados Unidos o Alemania; no obstante para muchos artistas criollos significó un paso en su búsqueda expresiva.

El nuevo repertorio de ornamentación impulsado por la Academia de San Carlos está presente en los altares construidos en la catedral de Guadalajara entre 1822 y 1834. Para su construcción se contó con la asesoría de Francisco Eduardo Tresguerras y los académicos de San Carlos Mariano Mendoza y José Gutiérrez. En julio de 1826, el canónigo Domingo Sánchez Reza realizó las gestiones para invitar a Francisco Eduardo Tresguerras, por entonces uno de los más famosos arquitectos de la nueva nación. Producto de una rápida visita dejó un diagnóstico que contiene dos propuestas principales, la primera era «*afirmar las torres, completarlas con arte para la seguridad, para la pública decoración*» y la otra es el desplazamiento del coro hacía el altar de los Reyes.

Lo más significativo de la transformación que los templos catedrales novohispanos sufrieron después de la Independencia fue la destrucción de la

capilla y altar de los reyes así como el empleo de esa misma superficie para albergar a un nuevo coro o para trasladar el antiguo. Sin embargo, este fenómeno —que recorre todo el siglo XIX y gran parte del XX— respondió a distintas circunstancias históricas, políticas, artísticas, individuales o colectivas que han sido apenas esbozadas. En Guadalajara, la modificación del coro, crujía y altar de los reyes fue muy temprano pues tuvo lugar durante la primera sede vacante de un territorio recién independizado. Fue encabezada por el cabildo y no por el último prelado español claramente regalista y antirrevolucionario, el obispo Juan Cruz de Cabañas y Crespo (1796-1824). El afamado arquitecto Eduardo Tresguerras, estimó el costo total de la obra en cien mil pesos y pedía cobrar cinco mil anuales, mismas condiciones que fueron aceptadas por el Cabildo según se desprende del acuerdo del 26 de agosto del citado año.[26] Por sus ocupaciones no pudo hacerse cargo de la obra por lo que el Cabildo resolvió llamar a José Gutiérrez ofreciéndole dos mil quinientos pesos anuales[27].

Con Gutiérrez al frente de las obras se autoriza que con los dos mil pesos se construya el altar de San José, el primero tal vez el que define el estilo de los restantes: pórtico, entablamento y frontón, en la parte superior del frontón se colocó un cuadro de forma rectangular y en la parte central del arco de medio punto un medallón, estos dos últimos elementos lo acercan al estilo barroco así como las ráfagas que rematan los nichos de las imágenes principales, «*las ráfagas, adornos de los templos, sobre todo retablos, hechos con tiras metálicas que salen de un centro, sugieren un fuerte movimiento centrífugo, en parte por las puntas y la irregularidad asimétrica del contorno; fueron utilizados por Vignola, Bernini y Guarini*»[28].

5.1. **Sacerdotes, sacrificios y castigos en los altares**

En la actualidad los diez altares de la catedral están poblados por una mayoría de esculturas, 3 por cada altar, de las que solo tres provienen del periodo virreinal: El Señor de las Aguas, San Nicolás de Bari y la Virgen de la Rosa, esta última talla del siglo XVII, inspirada en la Virgen de la Antigua que se venera en Sevilla. El santoral representado en las esculturas también nos permite reconocer imágenes y devociones que han permanecido a lo largo de los siglos frente a una pequeña porción que han desaparecido, por cuestiones de espacio por ahora sólo me voy a referir a una serie pictórica en la que no obstante carecer de suficientes documentos para afirmarlo, es evidente un programa iconográfico plasmado en las pinturas de los medallones que rematan los altares, esta serie de imágenes tomadas de episodios del antiguo testamento están relacionadas con la consagración de altares y sacerdotes.

4.—José Gutiérrez. Altar de San José. Estuco. 1822-1834. Catedral de Guadalajara. Guadalajara. México.

¿A qué obedecen las escenas de historia antigua en el remate de los altares? ¿Qué fines didácticos se buscan al incluir versículos bíblicos? Son las pregun-

[26] ACMAG, sección secretaría, serie actas capitulares, libros de actas de cabildo núm. 16 (1809-1824), f. 113v.

[27] ACMAG, sección secretaría, serie actas capitulares, libros de actas de cabildo núm. 16 (1809-1824), f. 94.

[28] KATZMAN, Israel. *Arquitectura del siglo XIX en México*. México: Editorial Trillas, 2002, pág. 37.

5.—Anónimo. El sacrificio de Isaac. Ilustración 109. 1820. Catecismo de los padres Ripalda y Astete. Tomo IV. Segunda edición. Madrid: por Ibarra, impresor de cámara de S. M., 1820.

tas iniciales que surgen después de ver las pinturas realizadas con soportes materiales como óleo y grisalla; a pesar de la distancia a que están colocados es posible identificar los cuadros rectangulares realizados con grisalla con temas bíblicos del nuevo testamento y que rematan el frontispicio o tímpano de los altares y los óvalos con pinturas cromáticas que como un medallón cierran el arco de medio punto que enmarca el conjunto. En cuanto a los óvalos están representados pasajes del Antiguo testamento los cuales fueron pintados con óleo sobre tela, miden 120x80 cms., y se atribuyen a José María Uriarte (¿?-1834), no obstante, que no todos exhiben firmas. Los temas representados son:

> Dios y las creaturas o La creación de Adán; el sacrificio de Abel; El sacrificio de Noé; Abraham ofreciendo los diezmos a Dios; Sacrificio de Isaac; Moisés ante la zarza ardiente; La fiesta pascual; El perdón de Heliodoro; El castigo al campamento sirio de senaquerib; David rey y sacerdote; Recolección del maná; La dedicación de oro fino y aromas para el templo; Fuego del holocausto o incendio de Jerusalén; Castigo de Coré; Natán y Abirón; La serpiente de bronce; Balaán y el ángel; Cristo con Moisés y Aarón.

Se trata pues de tres líneas temáticas: escenas que ilustran ritos fundamentales para entender la función de la piedra de sacrificio, el ofrecimiento del mismo a la divinidad por sacerdotes o patriarcas del Antiguo testamento y castigos a quiénes desafiaron a la autoridad divina; las dos primeras líneas tienen en común la finalidad de referir dos linajes relacionados con el templo: el altar y sus oficiantes; es por ello que debe verse como un magnífico corolario la alegoría del encuentro de Cristo, sacerdote del nuevo rito y Moisés y Aarón como fundadores de esta genealogía levítica; la tercera, los castigos hacen alusión al poder de Dios ejercido contra quiénes dudaron de su dominio y magnificencia sobre la tierra.

Entre los modelos iconográficos utilizados para las escenas del Antiguo testamento, se encuentran

los ilustradores españoles que trabajaron desde los finales del siglo XVIII al primer tercio del siglo XIX, le ponían imágenes de escenas y rostros a los personajes del Antiguo y Nuevo testamento, ilustraban también libros didácticos sobre el tema, como el catecismo del padre Fleury.

6. Conclusiones

La investigación en repositorios del Archivo General de Indias, el Archivo General de la Nación, el Archivo de la Real Audiencia de Guadalajara, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, Archivo del Cabildo Metropolitano de la misma y el Archivo Histórico de Jalisco, son los acervos de donde se tomaron las fuentes documentales para reconstruir históricamente la catedral de estilo barroco, su deterioro y posterior transformación al estilo neoclásico.

El estudio y documentación de edificios emblemáticos en las ciudades hispanoamericanas contribuye a la conservación y difusión de un patrimonio arquitectónico y son fuentes para el estudio de la historia social y material.

Volver al sumario

La red de palacios virreinales del imperio hispánico. La sala del Real Acuerdo de México en el siglo XVII

Juan Chiva Beltrán
Universitat Jaume I. Castellón. España

Los estudios sobre la fiesta y su material gráfico durante el Renacimiento y el Barroco, han ayudado a entender cómo se fraguaban fidelidades y legitimidades en un imperio tan vasto como el de los Habsburgo, que incluía tierras en cuatro continentes, distanciadas entre ellas por miles de millas y meses de viaje.[1] Este mundo ceremonial dependía, en gran medida, de las administraciones hispanas en cada uno de los territorios —reinos, virreinatos o capitanías generales—, y en cada nuevo festejo se mostraba la fidelidad de ese territorio y su capital a los Austrias.[2] Es, en efecto, este sistema de cortes barrocas el que marca el mundo ceremonial hispano, que en cada ciudad se va apropiando de diversos espacios y lugares, que serán los que tradicionalmente muestren las fidelidades de la ciudad a la dinastía: catedrales, puertas de murallas, casas de cabildo o fachadas de grandes conventos. Sin embargo, encontramos otro elemento clave, se trata de los palacios donde reside el virrey, gobernador o capitán general, cuyas fachadas se convierten en protagonistas del festejo, y cuyas salas siempre albergarán los elementos clave de la legitimación del gobierno Habsburgo en cada territorio. Así se verifica en las capitales peninsulares, como en el caso del Palau Reial Major de Barcelona, o el Palau del Reial de Valencia[3], e incluso, sobre todo en época de los Mendoza, de los palacios de la Alhambra en Granada. De vital importancia son los ejemplos del Palacio Real de Nápoles o el Palacio de los Normandos de Palermo[4], pero todavía es más significativo el papel de estos palacios en las capitales virreinales americanas, sobre todo en el caso de los Palacios de los Virreyes de Lima y México, debido a que fueron mucho más efímeros en Santa Fe o el Río de la Plata, y del palacio menor, aunque con cierta relevancia ceremonial, cultural y festiva, de Manila, en Intramuros. Todos estos palacios, en ciudades ibéricas, europeas, americanas y asiáticas, fueron un fiel reflejo del sistema de cortes del Imperio de los Habsburgo, formando una red que permitía mostrar a los súbditos del otro lado del mundo la legitimidad de su dinastía, y a éstos súbditos les permitía mostrar su fidelidad a la misma. En el seno de estos palacios americanos, la Sala del Real Acuerdo siempre alcanzará una relevancia clave y un importante papel simbólico en el gobierno del Imperio. Se analiza en esta contribución el Palacio de los Virreyes de México, y su Sala del Real Acuer-

[1] Serrera, Ramón. *La América de los Habsburgo* (1517 1700), Publicaciones Universidad 2011. Mínguez, Víctor, «Imágenes jeroglíficas para un Imperio en fiesta», en *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, ISSN-e 0185-3929, Vol. 30, número 119, págs. 81-111.

[2] Para el festejo en la América habsbúrgica: Mínguez, Víctor, Rodríguez, Inmaculada; González Tornel, Pablo y Chiva, Juan, *La fiesta barroca: los Virreinatos Americanos (1560-1808)*, Universitat Jaume I - Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012.

[3] Gómez-Ferrer, Mercedes, E*l Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecid*o, Publicaciones de la Fundación Alfonso el Magnánimo.

[4] Palos, Joan-Lluís *La mirada italiana, Un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles* (1600-1700), Publicacions Universitat de València, 2010.

do, durante el siglo XVII, en el momento álgido de la fiesta barroca, entre las dos grandes destrucciones y saqueos, que acaecen en 1624 y 1692, un palacio hoy desaparecido.

1. México, 1563: el palacio de Moctezuma, Cortés y Carlos V

Tras la conquista y destrucción de la capital de los mexicas, Tenochtitlan, se arrasará su centro ceremonial, el Templo Mayor y los principales vestigios del poder del Imperio caído. El conquistador de la ciudad, Hernán Cortés, se adjudicará dos terrenos con una intención política y simbólica muy clara: superponer su autoridad a la de los tlatoanis aztecas. De este modo, adjudica a su tesoro los solares de los viejos *tecpancallis*, o casas reales de Moctezuma, ambas bordeando la vieja zona sacra y en el espacio en que hoy se encuentra el Zócalo o Plaza Mayor de la capital mexicana, palacios de enorme lujo que el cronista oficial, e ideólogo del *Túmulo Imperial*[5], relación de exequias de Carlos V, describía de la siguiente manera, en alusión a la experiencia de los soldados españoles: «son casas tan grandes, tan vistosas y tan soberbias que representaban la grandeza y majestad de su morador, y no menos que en el laberinto cretense no acertó a salir hasta que un criado del gran señor pudo sacarlo»[6].

En 1523, Hernán Cortés ordenará el inicio de la construcción de su nuevo palacio en el lugar de las Casas Viejas de Moctezuma; solar donde se sitúa actualmente la sede del Monte de Piedad mexicano y edificios anejos. La construcción de este primer palacio es muy rápida, pero a los pocos meses, el conquistador ordena iniciar una nueva casa en el sitio de las Casas Nuevas de Moctezuma, residencia mucho más amplia y lujosa, pero que se alargará en el tiempo tanto que a los cinco años no se habían finalizado ni los muros. Además, finalmente diez de los solares se tuvieron que ceder al Ayuntamiento, dando lugar a la famosa Plaza del Volador, donde los virreyes disfrutarán durante décadas de animadas corridas taurinas y espectáculos de voladores. A la muerte de Cortés, en 1547 se habían levantado dos niveles, en torno a tres patios, espacio que será el origen del posteriormente conocido como Palacio de los Virreyes. Pese a la poca información que conservamos de este primitivo palacio mexicano, su aspecto se correspondería, por lo que se extrae de algunas fuentes y del interesante plano de 1563 conservado en el Archivo General de Indias sevillano, con los grandes palacios fortificados americanos del siglo XVI[7], como el Palacio de Diego Colón en Santo Domingo, o ya vinculado al conquistador del Imperio de los mexicas, el Palacio de Cortés de Cuernavaca. El cronista López de Gomara dice del mismo que:

> «parece un palacio real, de labor tan hermosa y tan adornada de diversos mármoles y piedras entalladas que algunos españoles dicen que es más hermosa que el Alhambra de Granada, por que está adornada de diversas cintas de piedras coloradas y de otras de diversos colores, y tiene unos jardines con muchas fuentes»[8].

En 1535 llegará a la ciudad el primer virrey de la Nueva España, Antonio de Mendoza, que creará una importante red administrativa que funcionará durante trescientos años como espina dorsal del Virreinato. Ante la insistencia de la corte, Cortés acabará por ceder las ahora llamadas Casas Viejas de Cortés a la nueva autoridad como Casa Real de los Virreyes. Sin embargo, ni Mendoza ni su sucesor, Luis de Velasco, estarán contentos con el solar ofrecido, demandando continuamente el espacio de las Casas Nuevas de Cortés. Finalmente, el dieciséis de agosto de 1563 la corona comprará a un arruinado Martín Cortés, heredero del conquistador, estas casas por treinta y cuatro mil castellanos, con el objetivo de trasladar allí la sede del poder virreinal. Desde este momento, el palacio se convertía en sede del más alto poder del Virreinato, así como de la Real Audiencia, el Tribunal de Cuentas y la mayor parte del alto aparato administrativo novohispano. Además, en 1571 se trasladará a su entorno la Real Casa de Moneda, creada por Mendoza décadas antes en el espacio de las Casas Viejas, y en 1578 se situará en el palacio la temida Cárcel de Corte, aunque el edificio ya contaba con una cámara de torturas

[5] Cervantes de Salazar, Francisco, *Túmulo Imperial de la Gran Ciudad de México*, Ciudad de México, 1560.

[6] Cervantes de Salazar, Francisco, *Crónica de la Nueva España*, Ciudad de México, 1560, pág. 288.

[7] *Plano de la Plaza Mayor de México con la acequia real y edificios y calles adyacentes*, Archivo General de Incias, Sevilla. MP-MEXICO, 3

[8] López de Gomara, 1943, t. III, pág. 33. Castro Morales, Efraín, *El Palacio Nacional de México: Historia de su arquitectur*a, Museo Mexicano, Ciudad de México, 2003. pág. 35.

previamente, iniciándose una primera ampliación[9], con nuevas alas en torno a los tres patios originales con los que contaba el edificio.

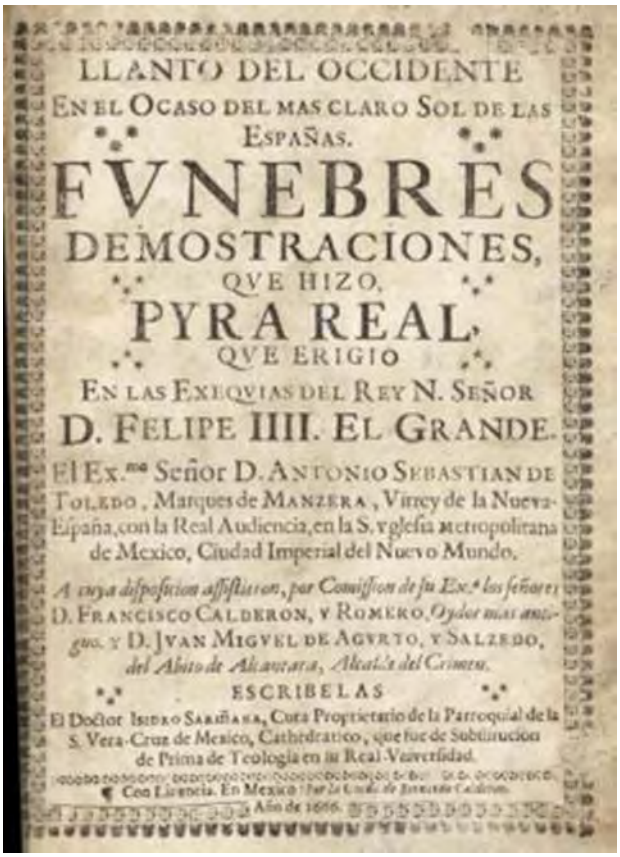
Durante los siglos XVI y XVII las ampliaciones y reparaciones serán continuas, sobre todo tras los motines de 1624 y 1692, pero todavía lo serán más a partir del siglo XVIII, y en la transformación de este espacio en Palacio Nacional tras la independencia, o en Palacio Imperial durante los breves episodios de Agustín I de Iturbide y Maximiliano I de Habsburgo. En el siglo XX su función como gran palacio nacional seguirá intacta, decorándose con los famosos murales de Diego Rivera, y en la actualidad, pese a no ser ya la residencia del presidente de la República, sigue siendo el edificio que evidencia la soberanía nacional, donde cada año repica la Campana de Dolores en el día de la Independencia. Sin embargo, esta aportación se va a ajustar al palacio barroco, el Palacio Virreinal del siglo XVII tal y como se organizaba antes del devastador incendio de 1692, que acaba con toda una época en la historia de este edificio, y después de las grandes reformas de 1624.

De este palacio no conservamos grandes ciclos pictóricos, grandes colecciones de planos y explicaciones, o extensos libros ceremoniales. Son notables algunas vistas de la Plaza Mayor que aportan información sobre el mismo, algunos biombos y estampas, y los planos conservados en el Archivo General de Indias acerca de la reforma dieciochesca tras el incendio de finales del siglo XVII. Para analizar el palacio barroco, la guía indispensable es la relación festiva de las exequias de Felipe IV en México, *El Llanto del Occidente*[10], escrita por Isidro Sariñana y publicada en la capital virreinal en 1666. Es una obra cuyas series emblemáticas han sido ampliamente analizadas por el profesor Víctor Mínguez[11], a la que nos acercamos ahora para tratar de desentrañar la configuración de un espacio del poder: la Sala del Real Acuerdo del Palacio de los Virreyes de la Nueva España.

[9] Castro Morales, Efraín, *El Palacio Nacional de México: Historia de su arquitectura*, Museo Mexicano, Ciudad de México, 2003.

[10] Sariñana, Isidro, *Llanto del Occidente en el ocaso del más alto Sol de las Españas*, Ciudad de México, 1666.

[11] Mínguez, Víctor, *Los Reyes Solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Castellón, 2001.


LLANTO DEL OCCIDENTE
EN EL OCASO DEL MAS CLARO SOL DE LAS ESPAÑAS.
FVNEBRES
DEMOSTRACIONES,
QVE HIZO,
PYRA REAL,
QVE ERIGIO
EN LAS EXEQVIAS DEL REY N. SEÑOR
D. FELIPE IIII. EL GRANDE.
El Ex.mo Señor D. ANTONIO SEBASTIAN DE TOLEDO, Marques de MANZERA, Virrey de la Nueva-España, con la Real Audiencia, en la S. y Iglesia Metropolitana de Mexico, Ciudad Imperial del Nuevo Mundo.
A cuya disposicion assistieron, por Comission de su Ex.a los señores D. FRANCISCO CALDERON, Y ROMERO, Oydor mas antiguo, Y D. IVAN MIGVEL DE AGVRTO, Y SALZEDO, del Abito de Alcantara, Alcalde del Crimen.
ESCRIBELAS
El Doctor ISIDRO SARIÑANA, Cura Proprietario de la Parroquial de la S. Vera-Cruz de Mexico, Cathedratico, que fue de Substitucion de Prima de Teologia en su Real Vniversidad.
Con Licencia. En Mexico, Año de 1666.

1.—Portada de Isidro Sariñana, Llanto del occidente en el ocaso del mas claro sol de las Españas: funebres demostraciones, que hizo, pyra real, que erigio en las exequias del rey N. Señor D. Felipe IIII. el Grande ... (1666)

2. Fachada y estructura del Palacio de los Virreyes en el siglo XVII

El espacio del Palacio de los Virreyes ocupaba una cuadra completa del centro de la capital virreinal, entre las calles Moneda, Universidad-Corregidora y Correo Mayor, mostrando su fachada principal a la Plaza Mayor. Para contextualizar esta fachada principal, y acercarnos a su aspecto durante el siglo XVII, podemos utilizar algunos planos, grabados y biombos contemporáneos, que, aunque con algunos errores y excesiva fantasía, si se comparan con las relaciones escritas pueden dar una completa visión del exterior del Palacio barroco. Se trata del famoso *Biombo de los Virreyes*, conservado en el Museo de América de Madrid, el óleo sobre madera *Detalle de la Fachada del Palacio de los Virreyes* a mediados del siglo XVII, en la Colección Rivero Lake de Ciudad de México, el *Biombo de la*

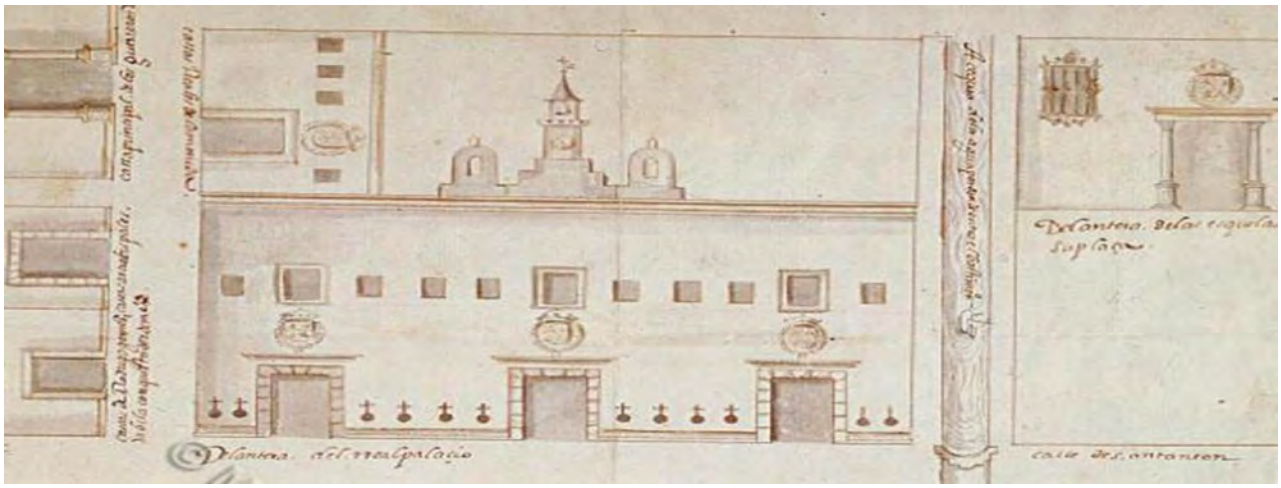
2.—Biombo del Palacio Virreinal y la Alameda de México. Siglo XVII. Museo de América. Madrid.

Marquesa de Huetor de Santillán, en esta colección privada madrileña, el *Biombo con Vista de la Ciudad de México*, pintado por Diego Correa y conservado en el Museo Nacional de Historia-Castillo de Chapultepec, el *Biombo de la Conquista de México* del Museo Franz Mayer, México, o el *Plano de Juan Gómez Trasmonte*, fechado en 1620.

Se trataba de una enorme fachada de 192 varas de largo, mientras sus lados eran algo más grandes, de 233 varas, conformando un espacio de 46.436 varas cuadradas, que serviría de telón de fondo para una enorme cantidad de festividades, desfiles triunfales, luctuosas procesiones de exequias o tablados donde se juraba a cada nuevo monarca en la plaza mayor de la ciudad. Esta fachada contaba, en el siglo XVII, con dos puertas principales en sus laterales, labradas en cantería, con balcones volados de hierro sobre ellas, y el escudo de Castilla y León en la parte superior, además de las inscripciones idénticas *Philippis Hispaniarum et Indiarum Rex. Anno 1563* y *Philippis Hispaniarum et Indiarum Rex. Anno 1564*. Entre ellas, se situaba una entrada de acceso directo a la Cárcel de Corte, instalada en la ampliación de mediados de siglo XVII.

Dos elementos sobresalían visualmente sobre esta fachada, ya localizables en el *Biombo de los Virreyes*. En primer lugar, la Torre de la Campana, remate mixtilíneo formado por reloj, chapitel y plomada, que regiría la vida cotidiana de los comerciantes y habitantes de la plaza mayor de México, reloj ya encargado por el propio Hernán Cortés en la ciudad de Sevilla[12]. En segundo lugar, el famoso Balcón de la Virreina, construido entre 1640 y 1642, suntuoso cuerpo saliente que correspondía a la estancia de reunión de la corte de los virreyes, y que se conformó, por orden del virrey Diego López Pacheco, duque de Escalona y marqués de Villena, en estilo morisco, y de la tipología llamada «de cajón»: de estructura cerrada y con celosías, con tejas hechas de lámina de plomo, tallado en madera, y apoyado sobre un piso decorado con tres escudos y con volutas vegetales. Completaba el conjunto una balaustrada formada de niños atlantes esculpidos en madera dorada, continuados por cariátides del mismo material en la parte alta. Desde ese espacio, las virreinas y sus cortes presenciaban los actos festivos de la Plaza Mayor, sin ser vistas por la concurrencia popular de la urbe, como cuenta la propia Sor Juana Inés de la Cruz, que antes de tomar los hábitos formó parte del séquito de la virreina marquesa de Mancera, como Juana de Asbaje. Además,

[12] Castro Morales, Efraín, *El Palacio Nacional de México: Historia de su arquitectura*, Museo Mexicano, Ciudad de México, 2003.



3.—Plano de la Plaza Mayor de México. (Detalle de la Fachada del Palacio de los Virreyes). 1596. Archivo General de Indias. Sevilla.

se convirtió rápidamente en símbolo de la opulencia virreinal, tal es así que, Carlos de Sigüenza y Góngora cuenta como en las revueltas indias de 1692, en pleno ataque al palacio, el primer objetivo de los levantiscos fue el propio Balcón de la Virreina, que fue derribado a pedradas e incendiado en muy breve tiempo[13]. Además, en la esquina de las casas del Arzobispo, se puede apreciar en algunos biombos una triple arcada, que en el Palacio de los Virreyes Viejo, anterior al incendio de 1692, se conocía como la Galería de la Provincia.

3. La residencia de los virreyes de la Nueva España

La puerta del extremo izquierdo, Puerta de los Virreyes, de cantería y curiosamente labrada, con la inscripción fechada en 1564, cornisa, balcón volado de hierro y el escudo de Castilla y León, daba acceso al llamado Patio de los Virreyes, un espacio de cincuenta varas cuadradas, que ocupaba su centro con la famosa Fuente Ochavada o del Pegaso, una fuente clásica de taza de mármol rematada por un caballo de bronce, reproducida en el patio que ocupa este lugar en el actual Palacio Nacional. Como en el resto de patios, se formaba de arquería sujeta por columnas, cuyas basas y capiteles eran de cantería, mientras que las zapatas y planchas, así como todos los techos del palacio, se confeccionaron en cedro[14].

La planta inferior de este primer espacio era de función eminentemente administrativa, hallándose desde la puerta principal, a poniente un Cuerpo de Guardias, con una compañía de cien infantes. En la panda sur del patio la Secretaría del Juzgado de Bienes de Difuntos, la Secretaría de la Real Hacienda, la Contaduría de Alcabalas y la Contaduría de la Armada e Islas de Barlovento. En la panda oriental dos almacenes de los azogues reales, y al norte la Real Caja, obra de enorme fortaleza, con dos puertas de hierro y otra de cantería. Al otro lado de la entrada, la escalera principal, de dos idas y la contaduría Real de la Hacienda, con rejas que daban a la plaza.

Sin embargo, el espacio más destacable entorno a este patio lo ocupaba el segundo piso, donde se situaba la residencia palaciega de los virreyes de la Nueva España, con la suntuosidad apropiada a su cargo, como describe el propio Isidro Sariñana, espacio que «necesitaba la grandeza de príncipes, que sustituyendo la real persona del Católico Rey, participan toda su potestad en otro mundo». Los cuartos de virreinas se situaban a la derecha de la escalera, con una puerta principal, diferentes estancias, dormitorios y retretes, y tres grandes salas

[13] Ibídem.

[14] Sariñana, Isidro, *Llanto del Occidente en el ocaso del más alto Sol de las Españas*, Ciudad de México, 1666.

dando el frente a la Plaza Mayor, una de ellas, la de reuniones, correspondiéndose con el Balcón de la Virreina. Los cuartos de virreyes ocupaban el resto del espacio de la panda norte, y se formaban, además de los espacios privados, de los lugares donde el virrey recibía de forma oficial, estos con balcones de hierro volado sobre el patio: dos antesalas, la Galería de Audiencias Públicas, que debían ser diarias y el Salón de Juntas Generales.

En la parte trasera de este patio, el Jardín de Palacio, un recoleto espacio privado, de cincuenta varas de fondo por treinta cuatro varas de frente, cercano a la calle de las Casas Arzobispales y al espacio donde se situaría la Casa de la Moneda. Sobre el mismo, el Salón de Comedias, con balcones a los jardines y que contaba con las paredes pintadas desde la solera a la cenefa, con árboles, flores, ríos y escenas de caza.

En la panda oriental, se situaron otros espacios administrativos como la Sala del Consulado, la Sala de la Chancillería —con un baldaquino de terciopelo carmesí, con las columnas del Plus Ultra y el escudo con las armas reales en oro—, la Contaduría de Reales Tributos y la Contaduría del Azogue.

4. La Real Audiencia y el Tribunal de Cuentas: las salas de la administración novohispana

El Patio de la Audiencia, al que daba acceso la puerta homónima, con la inscripción de 1563, situada en el extremo derecho de la fachada principal de palacio, centraba el espacio adjudicado por la administración a la Real Audiencia, y es, por lo tanto, un espacio clave a la hora de entender la administración y la política novohispana. No en vano, los principales atributos de legitimidad y representación del poder real se hallan en las salas de esta zona de la Audiencia, más que en las salas de la Residencia Virreinal. La Real Audiencia era, en esencia, el principal órgano judicial de las cortes habsbúrgicas hispanas, el más alto tribunal de justicia, el que recuperaba las funciones gubernamentales en ausencia del virrey u órgano de apelación, tanto en la península como en Indias. La composición de la Real Audiencia era la siguiente: un presidente, el virrey o el gobernador, según la tipología de territorio, un número variable de oidores, doce en el caso de la Nueva España, algunos alcaldes del crimen, un fiscal y oficiales subalternos. La reunión de todos ellos se conocía como el Real Acuerdo.

La parte baja del patio se componía de las principales salas de la Cárcel de Corte, el Almacén Real de Bulas y Papel Sellado, y algunos cuartos para criados. Además, la escalera principal de este cuerpo era muy interesante, ya que servía a este patio y al del Tribunal de Cuentas, llegando dos tramos distintos de cada patio, uniéndose en un descansillo intermedio, y volviendo a separarse después para servir a las partes altas de cada ala. La pared de esta gran escalera, estuvo adornada con un enorme lienzo de cuatro varas con las Armas Reales orladas por el collar de la Orden del Toisón de Oro.

Más compleja era la estructura de la parte alta. En la panda oriental tres Secretarías de Cámara de la Real Audiencia, dos Secretarías de lo Criminal y una de lo Civil. La parte sur era la más relevante, con las Salas del Real Acuerdo, punto focal de esta intervención, que posteriormente se analizan, la Secretaría de Cámara de lo Civil, y la Real Sala y Estrados de lo Civil. Ésta última copiaba en su decoración a la de las Salas del Acuerdo, en este caso con cubiertas de terciopelo carmesí de Granada. Frente a los estrados, se situaba un gran lienzo de *Nuestra Señora de la Concepción*, con marco dorado, bajo dosel y cielo de damasco carmesí de Granada, con franjas de oro. Al lado, en el ángulo, el reloj de cuartos, que marcaba la división horaria de las audiencias. En su caso, las ventanas abocaban a la Plazuela de la Universidad.

En el corredor de poniente se situaron la Segunda Sala de la Real Audiencia, los Oficios de Procuradores, los Oficios de Receptores y la Real Sala del Crimen. Esta sala, y parte del ala de poniente, se comunicaban con la Real Cárcel de Corte, que ocupaba todo el corredor norte, por dos espacios consecutivos: la Sala del Acuerdo del Crimen, y la Sala de Tortura, ambas con vistas a la Plaza Mayor. Además, existían unas ventanas con rejas muy fuertes hacia el corredor, para que los presos negociasen con sus abogados. La Real Sala del Crimen mostraba una decoración muy similar, el reloj de cuartos, la puerta de unión con la Cárcel de Corte y balcones a la Plaza Mayor. Estaba, además, decorada con tres lienzos muy significativos: la *Justicia*, la *Misericordia* y, en el centro, *Cristo Crucificado*, para Isidro Sariñana: «inocente juzgado por tribunales injustos, cuyos auxilios implora este para acertar en el juicio de los restos, para contar siempre con el amparo de la justicia y la

misericordia que lo rodean». La Real Cárcel de Corte ocupaba todo el corredor norte, mientras, sobre las Salas del Acuerdo, se sitúo un tercer piso, dando aspecto de torre a la esquina entre la Plaza Mayor y la Plazuela de la Universidad. Se trataba de la zona de la Armería Real, con cubierta de tijera, y once ventanas, que daban tanto a mediodía como a poniente.

En la parte del edificio que recaía a la plazuela de la Universidad, se situaba un tercer patio de palacio, el llamado Patio del Tribunal de Cuentas, de cuarenta varas cuadradas, cuya puerta principal recaía a dicha plaza, de nuevo con un escudo con las armas reales. En sus corredores bajos se situaron las cocheras, y algunos cuartos que ocuparon sirvientes de la corte virreinal, y la parte alta se dividía en una serie de funciones administrativas. En la panda sur, las salas del Tribunal de Cuentas, con cinco piezas para las salas de los diferentes oidores. En la de poniente dos secretarías del Tribunal de Cuentas y los Archivos del Gobierno de la Nueva España, mientras al norte se ubicaba el Salón de la Guardia Virreinal, adornado con una serie de lienzos de los *Milagros del Rosario*, a petición del propio cuerpo.

Sin embargo, el espacio más emblemático de este tercer patio se ubicaba en su panda oriental, la magnífica Capilla Mayor de Palacio, con treinta varas de longitud y ocho de latitud, cubierta por cuatro bóvedas de arista con impostas doradas, y dividida por la mitad por una barandilla. En ella destacaba sin duda su retablo, formado por dos zócalos acojinados que nacían del suelo, repisas de follaje con atlantes desnudos y un arco impostado con óvalos, hojas y pimpollos. El conjunto de pilastras y frisos eran de jaspes, y el de cimacios y modillones dorados. En su centro, el famoso lienzo del «*Martirio de Santa Margarita*», de ocho varas largo por cuatro y media de ancho, tema iconográfico de moda en la plástica hispana en el reinado de Felipe III, debido a la onomástica de su esposa Margarita de Austria. En este caso, la obra es de la mano del sevillano Alonso Vázquez, para el que el cronista Isidrio Sariñana no ahorra en elogiosas palabras, comparándolo con Miguel Ángel o Tiziano.

5. Las salas del Real Acuerdo y la legitimación del poder

El espacio más importante del ala del Patio de la Audiencia, y la sala más relevante de todo el complejo del Palacio Virreinal era la del Real Acuerdo, un conjunto de salas formado por puerta, antesala y Sala Principal, todas ellas con balcones hacia la Plazuela de la Universidad, y decoradas de forma notable, detallando Isidro Sariñana la descripción mucho más que en el resto de salas del palacio. Se trataba de una estancia de treinta varas de largo por diez de ancho, con las paredes forradas de ricas colgaduras de damasco carmesí, cenefa de azulejos rodeándola por la parte inferior y con algunos elementos que se cuentan entre los símbolos vitales de la legitimación del poder en la Nueva España habsbúrgica.

En la cabecera de la sala, se situaba un baldaquino de brocado encarnado y oro, con el escudo de las Armas Reales. El espacio de ese baldaquino era el reservado para el retrato oficial del monarca, la imagen hacia la que las autoridades novohispanas debían mostrar veneración y respeto, la imagen que se juraba públicamente en la Plaza Mayor al inicio de cada reinado, como si el propio monarca en persona hubiese cruzado el Atlántico. Se trata, por tanto, del principal elemento de legitimidad política en los territorios de la Nueva España, el retrato del monarca enviado desde la corte, que funcionará como persona simbólica hacia la que dirigir las fidelidades: si el virrey era el *alter ego* del monarca en el Nuevo Mundo, el retrato de jura conservado en los palacios reales era la presencia del propio rey en el territorio, un rey siempre distante físicamente, pero presente de forma simbólica a partir de éste retrato.

En la pared de la mano derecha, colgaba un enorme lienzo con marco dorado y negro, que Sariñana describe como «un retrato original del señor emperador Carlos V, de mano del Ticiano, a caballo, armado, con lanza en ristre, penacho carmesí y banda roja», enviado como regalo a la ciudad de México por el propio Carlos V. Estamos, sin duda, ante una copia del *Carlos V en la Batalla de Muhlberg* de Tiziano, que nos habla del elemento de legitimidad dinástica que los Habsburgo siempre van a manejar de forma muy clara en su iconografía oficial. La efigie del emperador Carlos V resulta de enorme importancia en la iconografía habsbúrgica, y aparece constantemente en los retratos de otros monarcas, infantes o príncipes, como un recuerdo de la importancia de su casa, totalmente legitimada al descender de Carlos V, el heredero directo de Isabel y Fernando, reyes de Castilla y Aragón, pero también de su potencia política y cultural, al ser herederos también del César de los tiempos modernos. La

4.—Recreación de la Sala del Real Acuerdo del Palacio Virreinal de México durante el siglo XVII.

presencia de esta obra tizianesca en la Sala del Real Acuerdo de México se interpreta también como una alusión al linaje de los monarcas, recordando a los súbditos que el virrey gobierna, nada menos, que en nombre de los descendientes del Emperador.

En lo alto de la sala, pendientes de la solera, la Galería Virreinal: los veinticuatro lienzos de virreyes de la Nueva España, incluyendo al conquistador Hernán Cortés, que habían gobernado México, hasta el marqués de Mancera, momento en que Sariñana describe esta estancia. Se trata de la gran serie de retratos de virreyes novohispanos, iniciada ya en la tercera década del siglo XVI, y que, según Manuel Toussaint podría haber sido iniciada por el propio Simón Pereyns[15]. Se trata de una galería virreinal que se irá ampliando a través de los siglos, estudiada ampliamente por Inmaculada Rodríguez en *La mirada del Virrey*[16], y actualmente conservada en el Museo Nacional de Historia de México, en el Castillo de Chapultepec. La presencia de esta galería de retratos en la Sala del Real Acuerdo no deja de ser llamativa, pues en otros territorios, como Nápoles, éstas galerías cuentan con salas especiales dentro de los palacios. Sin embargo, en el caso americano, se sitúan los retratos del conquistador y los virreyes en la Sala del Real Acuerdo, junto a los elementos de legitimidad clave, recordando la importancia de este personaje que, más en América que en ninguna corte europea, recogerá cantidad de elementos simbólicos y ceremoniales propios de la figura del monarca.

En el centro del salón de situaba la mesa, cubierta de damasco carmesí y cenefa de terciopelo guarnecida de oro. Bajo dosel, la Silla de los Virreyes, del

[15] Toussaint, Manuel, *La pintura en México durante el siglo XVI*, Ciudad de México, 1936.

[16] Rodríguez Moya, Inmaculada, *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*, Colección América nº1, Universitat Jaume I, Castellón, 2003.

mismo brocado que el dosel, con franjas y flecos de oro. A los lados de la mesa, las doce sillas para los oidores, de sedas de colores, y con las armas de Castilla y León en las espalderas. Los estrados se formaban sobre una tarima, que empezaba bajo el dosel y se extendía nueva varas de largo, alfombrados.

Sin embargo, si la decoración muestra de forma clara la importancia simbólica de ésta sala en los virreinatos americanos, todavía se evidencia más esta si nos acercamos a los atributos ceremoniales propios de la misma, que responden a momentos de especial relevancia de los tres grandes festejos políticos de la América hispánica: los funerales públicos del rey, la jura de su sucesor y las entradas triunfales de los virreyes. Llegado el momento de unas exequias reales, las paredes de la Sala del Real Acuerdo se enlutaban totalmente, vestidas de pañería negra, emulando las naves del templo metropolitano, cuyo crucero alojaría el túmulo con el cenotafio real. Si bien el Palacio de los Virreyes y esta sala no eran protagonistas en unos funerales reales, la Sala del Real Acuerdo se convertía en el espacio donde del virrey y los miembros de la Real Audiencia iban a recibir los pésames y lamentos públicos de las autoridades novohispanas y personajes de relevancia de la capital, convirtiéndose en el espacio donde la oficialidad lloraba al monarca fallecido.

Más protagonismo tendrá esta sala en las celebraciones de jura de cada nuevo monarca. Una vez recibido el retrato oficial, pasará a ocupar el puesto que ocupaba su predecesor, el baldaquino de la Sala del Real Acuerdo del palacio, donde se conservará durante los años de reinado. Pero la jura de un nuevo monarca hispano debía ser un acto público, era obligatoria para cada ciudad del Imperio, y se recogía en relaciones festivas y grabados. Para ello, las autoridades y la población juraban, según fórmula etiquetada, al nuevo rey frente a un tablado en la Plaza Mayor de México, tablado que contaba con un dosel, y al que debían llegar, justo en el momento del juramento, el retrato oficial desde la Sala del Real Acuerdo, y el Real Pendón desde la Casa de Cabildo. Posteriormente, el retrato volvía a su espacio habitual, presidiendo la sala que nos ocupa.

Por último, la Sala del Real Acuerdo se convertía, en cierto modo, en la etapa final del enorme periplo de los virreyes novohispanos que, desde la comodidad del Real Alcázar de Sevilla, se trasladaban a la Nueva España en un largo viaje oceánico, y un extensísimo triunfo americano, desde Veracruz hasta la capital del Virreinato, pasando por las ciudades de Jalapa, Puebla o Tlaxcala, y recibiendo el bastón de mando de su predecesor en Otumba[17]. El día posterior a su llegada a los alrededores de la capital, tras la comida y recepción pública en la Basílica de Guadalupe, el nuevo virrey se dirigirá al Palacio, donde esperará a la Real Audiencia, con todos sus miembros togados, en la escalera del Patio de los Virreyes, para dirigirse hacia la Sala del Real Acuerdo, donde el virrey contaba con su sitial bajo dosel. Cuando la concurrencia ocupase la sala, el Canciller del Reino, que normalmente había viajado desde Las Vigas en el cortejo virreinal, se presentaba ante la sala con sombrero y llevando un azafate de tafetán con el Real Título de Virrey, así como los de gobernador del Reino de México, capitán general y presidente de la Real Audiencia. Éste entregaba al secretario de la Real Audiencia los títulos, al tiempo que los oidores y concurrencia se levantaban, y se procedía a la lectura en voz alta de los mismos. Acabada, el virrey juraba sus nuevos cargos en la mesa de la sala, sobre la que se habían colocado un crucifijo y los Santos Evangelios. Posteriormente el virrey se retiraba a sus aposentos, o al Castillo de Chapultepec, esperando a la fecha fijada para su entrada pública en la ciudad, pero ya ocupando, desde ese justo instante, los cargos para los que el monarca y el Consejo de Indias lo habían enviado a la Nueva España.

En definitiva, estamos ante una sala de enorme relevancia cultural del Palacio de los Virreyes de la Nueva España. Esta importante obra ha sido analizada por diversas monografías y contribuciones, que siempre han destacado la decoración de la Sala del Real Acuerdo, y la bóveda de la Capilla. Sin embargo, en ningún caso se ha profundizado en la importancia real de la sala, que contenía el retrato oficial del monarca, el sitial de los virreyes y la galería de retratos virreinal. La Sala del Real Acuerdo del Palacio de los Virreyes de México no funcionó como una sala más de la Real Audiencia, como un espacio administrativo, o meramente ceremonial, sino que fue en realidad el espacio simbólico más importante del México habsbúrgico, era el cofre que guardaba los principales elementos de la legitimidad del linaje sobre el territorio novohispano.

[17] Chiva Beltrán, Juan. *El Triunfo del Virrey*. Colección América, Universitat Jaume I, 2012.

Volver al sumario

La soleá de Macondo

Janneth Español Casallas y Carlos Martín Barranco
Universidad de Granada y Universidad Nacional a Distancia. España

La soledad del pueblo de Macondo es el irremediable hundimiento de todos sus habitantes en el «*tremedal del olvido*» una soledad que en *Cien años de Soledad* de García Márquez, intenta conjurar todo el pueblo pues, es tal su gravedad que los primeros síntomas son el olvido de los nombres y la conciencia del propio ser «*hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado*»[1]. La única persona que había advertido que a Macondo llegaba esa soledad somatizada en la peste del insomnio y del olvido había sido Visitación, una india guajira que había llegado a Macondo «*huyendo de una peste de insomnio que flagelaba a su tribu hacía varios años*»[2]. Sin embargo, ni ella ni todo Macondo entero se salvó de padecer la enfermedad aunque todos intentaron mil estrategias para luchar contra el olvido. Lo que sí hizo la india guajira fue abrirle la puerta a un gitano de «*voz cuarteada por la incertidumbre*» *y cuyas «manos parecían dudar de la existencia de las cosas»*. Cuando el anciano entró a la casa y miró a su amigo José Arcadio Buendía «se sintió olvidado, no con el olvido remediable del corazón, sino con otro olvido más cruel e irrevocable que el conocía muy bien, porque era el olvido de la muerte. Entonces comprendió. El gitano tenía la cura contra esa enfermedad, se la dio a José Arcadio y entonces el enfermo pudo ver a su alrededor y recordar «*los ojos se le humedecieron de llanto… Era Melquíades*»[3]. Mientras todo Macondo celebraba la reconquista de los recuerdos, «*José Arcadio Buendía y Melquíades le sacudieron el polvo a su vieja amistad*». El encuentro entre estos dos amigos es un encuentro de comprensión y consuelo. Los dos habían vivido la misma enfermedad, conocieron la soledad del olvido, sin embargo, el gitano que «*era un fugitivo de cuantas plagas y catástrofes habían flagelado al género humano*» tenía la experiencia para palear ese tipo de muerte rehusando perder la memoria. Con todo y su gran cúmulo de conocimientos mundanos el gitano Melquíades no era un hombre que se las sabía todas, era un hombre lúgubre envuelto en un aura triste, con una mirada asiática que parecía conocer el otro lado de las cosas. La pena que Melquíades recuerda es esa deuda histórica con el pueblo gitano de la que nos habla el poeta y flamencólogo Félix Grande junto al cantaor Juan Peña el Lebrijano y que narran en su tema flamenco *No le temblaron la mano.* La letra del cante rememora la despiadada ley que firmaron los reyes católicos a finales el siglo XV con la que buscaban que los gitanos a cambio de vivir en territorio español se hundieran en un «sin pasado»:

[1] García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid, Catedra, 2014, pág. 136. Macondo de Gabriel García Márquez al igual que la Comala de Juan Rulfo son espacios tan o más reales que la propia etiqueta geográfica del pueblo al que en teoría se refieren. Macondo es pues, ubicable en cualquier lugar del cual se quiera expresar una realidad discursiva donde la soledad y la muerte impregna los cuerpos que los habitan.

[2] Ibídem, pág.128.

[3] Ibíd., pág.142.

> «(…) Mando que en sesenta días, a partir de hoy contados abandonen los caminos y dejen de ser gitanos. Abandonen sus carretas y dejen de ser gitanos. Abandonen sus costumbres y dejen de ser gitanos. Se conviertan en sirvientes y dejen de ser gitanos. Renieguen su libertad y dejen de ser gitanos»[4].

Esa condena civil contra los gitanos impuesta por la ley es análoga a las leyes impuestas en América para convertir y «civilizar» a su población. La historia de España está plagada de deudas históricas, de dolores y gritos. El de Hispanoamérica es un dolor fundacional siguiendo al escritor Carlos Fuentes: «*Un dolor magnífico funda la relación de Iberia con el Nuevo Mundo: un parto que ocurre con el conocimiento de todo aquello que hubo de morir para que nosotros naciésemos: el esplendor de las antiguas culturas indígenas*»[5].

Esta es la soledad de Macondo es una condena a morir, a olvidar. Visitación, la india guajira al igual que Melquíades llegó huyendo de la peste y también conocía esa muerte. Ese desarraigo lo había vivido Melquíades que «*había estado en la muerte, en efecto, pero había regresado porque no había podido soportar la soledad … Había decidido refugiarse en aquel rincón del mundo…*»[6]. Lo que vuelve con Melquíades a Macondo es la memoria. Esta, para el flamencólogo, Félix Grande es un lenguaje que «*la materia y que la Historia juntas arriman a nuestra percepción para transformarla en conciencia de ser*»; se trata de un lenguaje primitivo, de un *grito*. La memoria, dice, conserva ese grito y cuando lo escuchamos, más que recordarlo lo resucitamos en nosotros mismos, palpamos un desconsuelo arcaico y profundo, común a todos los seres. En ese grito somos fraternos «*nuestro corazón, al escuchar un grito, vuelve a ser primitivo, pre-lógico casi homínido, casi animal*».[7] Ese desconsuelo vuelto grito lo escuchó el poeta en un cante interpretado por un india que quizá era tolteca, ella cantaba en una lengua indígena y de pronto gritó; él comprendió:

> «… Antes que yo, mi carne oyó ese grito. Antes que lo oyeran mis tímpanos lo oyeron mis antepasados. Oí ese grito desde lo más insomne de mi linaje, desde el tiempo olvidado en que aun no existía mi primer apellido. No lo escuché como un hombre que dispone de cinco sentidos, sino como un raro animal perteneciente a una dubitativa especie; a la especie de aquella anciana; que quizá era tolteca, mientras que yo era una mezcla de godo romano, musulmán y judío—; y sin embargo la entendí…»[8].

Ese encuentro fraternal es al que se asiste en el cante de Juan Peña *El Lebrijano* en su disco *Cuando Lebrijano canta se moja el agua* cuya composición musical se han hecho cargo sus sobrinos, el pianista Dorantes y el guitarrista Pedro María Peña.[9] El disco arranca con el cante por bulerías *Candida Erendida* pasando por el cante de galeras *Espantos de agosto* y termina con unas seguiriyas que dan compás al corazón del militar retirado que nunca acaba de recibir su paga *El coronel no tiene quien le escriba.*[10] Fue el poeta onubense Casto Márquez Ronchel quien eligió, con la aprobación del escritor de Aracataca, la prosa que Lebrijano hace cante[11]. Los gritos vienen

[4] Peña, Juan; Grande, Félix [1976] «No le temblaron las manos», en *Persecución* [CD]. España, PolyGram Ibérica SA (PHILIPS), [en línea] URL: http://br.goear.com/listen/2e65f11/no-le-temblaron-las-manos-tientos-el-lebrijano (Consulta: 29 de agosto de 2014). Juan Peña Fernández, conocido artísticamente como «El Lebrijano», nace en Lebrija (Sevilla) en 1941. Miembro de una familia gitana y cantaora de rancio abolengo, la de Perrate de Utrera, a la que pertenece su madre María la Perrata. Su familia gitana o flamenca se refiere a una estirpe en la que la música flamenca es el fundamento esencial de una forma de ser y estar en la vida. Ha sido considerado uno de los mejores cantaores flamencos, un artista que sabiendo los cantes flamencos ortodoxos se ha atrevido a innovar con letras y compases flamencos.

[5] Fuentes, Carlos. *El Espejo enterrado, reflexiones sobre España y America.* México: Alfaguara, 2010, pág. 17.

[6] García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad…*, Op. cit., pág.142-143.

[7] Grande, Félix. *Memoria del flamenco.* Madrid: Punto de lectura, 2007, pág. 38.

[8] Ibídem, pág. 39.

[9] Peña, Juan; Grande, [2008] *Cuando lebrijano canta se moja el agua.* [CD]. España, Rosevil Productions S.L. [en línea] URL: http://www.ellebrijano.es/index.html (Consulta: 29 de agosto de 2014) El título de la producción está basado en una frase que García Márquez escribió a Juan Peña El Lebrijano sin tener idea de que casi una década después el cantaor se apropiaría de su metáfora para darle nombre al disco que empapa de flamenco la prosa del escritor.

[10] Lobaton, Fermin. [Actualización, 26 de mayo de 2008] «Lebrijano salda su deuda con García Marquez» *Diario de Cádiz.* [en línea]. URL: http://www.diariodecadiz.es/article/ocio/138284/lebrijano/salda/su/deuda/con/garcia/marquez.html (Consulta: 06 de agosto de 2014).

[11] Agencia EFE. [Actualización, 06 de abril de 2008] «El Lebrijano pone al Coronel por seguiriyas en un homenaje a Gabriel García Márquez». *El mundo.* [en línea]. URL: http://www.elmundo.es/elmundo/2008/06/04/cultura/1212591330.html (Consulta: 06 de agosto de 2014). Entre los textos «aflamencados» cuentan cinco libros de los que se han extraído los nueve temas que integran el disco: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) tema que abre la grabación; *El coronel no tiene quien le escriba* (1961); otro más de *Los funerales de la mamá grande* (1962); de *Ojos de perro azul* (1950) del que salen dos temas y, *Doce cuentos peregrinos* (1992).

ahora a cubrir las letras de la prosa de García Márquez. Son gritos que después de escuchar a Lebrijano dan la sensación de que existían allí en el fondo de su prosa. El flamenco con su grito «acongojao» está presente en la música y la identidad de la tierra donde nació «*Esa tierra se llama Andalucía. Los andaluces, a ese grito que se contiene en el flamenco lo han vuelto a bautizar. Le han llamado quejío*»[12].

importantes al acervo de Andalucía. [14] El Lebrijano interpreta por soleá *Un día de estos,* cante basado en el cuento de García Márquez que lleva el mismo título. Para ver como es el traslado de ese cuento al cante flamenco transcribimos aquí extractos de cada uno así[15]:

El cante flamenco de Lebrijano no puede ni pretende recoger las mismas palabras utilizadas en

Cante	Cuento
Yyeeer arcarde repira ayy un extraño dorlor Quien paga este tiempo sin alivio ayyy quien paga este tiempo sin alivio Quién por el principio de la noche, quien me lo paga señor Yeeeer arcarde repira ayyy un extraño dolor… Por remediarlo quien paga quien paga quien paga Usted o cabirdo y el lo mismo respondió de arriba abajo me detiene de arriba abajo me interrumpe de arriba abajo me entretiene de arriba abajo uno va asutao	Pero no suspiró hasta que no sintió salir la muela. Entonces la vio a través de las lágrimas. Le pareció tan extraña a su dolor, que no pudo entender la tortura de sus cinco noches anteriores. …sudoroso, jadeante, se desabotonó la guerrera … El alcalde se puso de pie, se despidió con un displicente saludo militar, y se dirigió a la puerta (…) -Me pasa la cuenta —dijo. -¿A usted o al municipio? El alcalde no lo miró. Cerró la puerta, y dijo, a través de la red metálica. -Es la misma vaina.

Así como suena, con una letra menos, dice el poeta citado, «*incluso en el lenguaje, a Andalucía siempre le falta algo».* Entonces la enfermedad del olvido en ese pueblo que García Márquez creó en la literatura pueda llamársele La Soleá de Macondo.

Dice el escritor y crítico de flamenco José Luis Ortiz que en flamenco cuando se quiere interpretar por los pasos del desconsuelo se lo «*hace por seguiriyas o por soleá, que son espacios predilectos suyos para mostrar la desesperación y el abatimiento. La angustia de la muerte y el suspiro de la congoja*»[13]. El cante por Soleá es primordial en el flamenco y uno de los más difíciles de interpretar sea que tenga un aire personal o local. Y es según lo dice el crítico de flamenco Ríos Ruíz una de las contribuciones gitanas más

el cuento, sin embargo, con el *quejío* del alcalde «*Yyeeer arcarde repira ayy un extraño dorlor»* sabemos del dolor tortuoso y ahogado que en palabras de «Gabo» es un dolor «sudoroso, jadeante». Ese dolor «*extraño»* del que también habla la primera línea del cante de Lebrijano, en el cuento se expresa con otras palabras: «*Pero no suspiró hasta que no sintió salir la muela. Le pareció tan extraña a su dolor, que no pudo entender la tortura de sus cinco noches anteriores.»* Con las letras flamencas «*Quién paga este*

[12] GRANDE, Felix. *Memoria del flamenco…* Op. cit., pág. 44.

[13] ORTIZ NUEVO, José Luis y NUÑEZ, Faustino. *La rabia del placer, el nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923).* Diputación de Sevilla, 1999. pág.182.

[14] Ibídem, pág. 78. El romanista Karl Vossler asegura que la palabra soleá deriva de la castellana soledad que a su vez procede de los vocablos soidade, soedade, suidade, de la lengua lírica gallego-portuguesa. Para Ríos Ruiz Soleá viene de solear —de sol— significa asolear, tender una cosa a secar. El cante por soleá nacería como copla o trovo improvisado en los campos bajoandaluces, cuando los gitanos escaldadores del trigo o vareadores de aceitunas cantaban.

[15] Al intentar escribir las letras flamencas tal como las escuchamos no queremos abordar el tema filológico del vocabulario flamenco sino la «apropiación» e «identificación» que el cante realiza con el cuento.

tiempo sin alivio ayyy quién paga este tiempo sin alivio» sucede algo sobrecogedor, porque la pregunta la hace el dentista que además aquí se compenetra con el sufrimiento del alcalde, entiende su dolor. Cosa que no ocurre en el cuento pues, allí el dentista solo puede ser frívolo de la misma forma que el alcalde. Aún más conmueve la insistente pregunta del dentista cuando dice: «*Quién por er principio de la noche, quién me lo paga señor*» y remata con la pregunta final que nuevamente nos pone en la carne del dentista por el modo en que pregunta y la respuesta abierta y corrupta del alcalde: «*Por remediarlo quién paga, quién paga, quién paga —Usted o el cabirdo y el 'lo mismo' respondió*». Si ahora pasamos al cuento de García Márquez encontramos un diálogo así: «*-Me pasa la cuenta*» a lo que el dentista responde «*-¿A usted o al municipio?*» y viene la respuesta frívola y sentenciadora del alcalde cuando siquiera sin mirarlo «*Cerró la puerta, y dijo, a través de la red metálica: Es la misma vaina.*»[16]

En nuestro parecer lo que hace Lebrijano en su cante por soleá *Un día de estos* no es hacer una transcripción de las palabras del autor del cuento, sino más bien, una *apropiación*. Pues su cante bebe de la fuente literaria y de peso simbólico de la obra del creador de Macondo, reelaborando el lenguaje a la manera andaluza y trasladándolo totalmente a la forma flamenca, es decir al *quejío*. La pena civil, el odio o el temor a la injusticia se hace *queja,* en ese lamento se dan cita la historia y los sentimientos. Las palabras con las que termina la soleá de Lebrijano hablan directamente de ese temor así: «*… de arriba abajo me entretiene, de arriba abajo uno va asutao*». El diálogo entre el dentista y el alcalde del cuento se traslada a un monólogo en el cante. Es el dentista quien habla y es en su carne donde nos ubica. El cante hace memoria, pero no a la manera de la historia que registra las injusticias sin dar cuenta de las huellas que esta deja en lo profundo de quienes la viven. Esa huella la sabe expresar el flamenco y es lo que caracteriza su grito y su queja. El flamenco es rebeldía. En palabras de Félix Grande:

> «Una persistente injusticia también nos puede despertar un grito… Con coraje o con miedo es cuestión de matices: lo importante es el grito. Las músicas que tienen gritos en su ser, al preguntar gritando – es decir, al protestar contra la muerte— reivindican la vida. Da igual lo que diga la copla cuando esa copla duele, incluso cuando esa copla nos restaña el dolor: lo que importa es la hondura que transporta la copla. Y dentro de la copla lo que más importa es el grito»[17].

Lo que resulta aún más apasionante de este encuentro entre el flamenco y la prosa «macondiana» es que se da a partir de un encuentro entre amigos, entre iguales. La *apropiación* que ocurre con el aflamencamiento de las letras de García Márquez no la vemos como el tipo de *apropiación* cuyo valor principal es la reivindicación de una cultura o reafirmación de una identidad cultural como es el caso de la *apropiación* que del arte y de la música tiene lugar en América Latina después de las independencias, o en el siglo XX cuando se explaya una tal «modernización cultural» en varios países latinoamericanos. En ese momento histórico el valor principal de la apropiación es que no es «transplante» de lo europeo sino una «reelaboración» de fuentes que aunque europeas contribuyen al cambio social y a la construcción de la identidad propia de América Latina[18].

También queremos diferenciar este encuentro entre el cante de Lebrijano y la prosa de García Márquez de aquellos encuentros que se dan a causa de los flujos migratorios y que producen manifestaciones culturales *híbridas*. Y que han dado, según el sociólogo y experto en flamenco Steingress que la *hibridación transcultural* tenga lugar en la medida

[16] García Márquez, Gabriel [1992]; «Un día de estos». [Recurso electrónico], [En línea]. *Biblioteca Digital Ciudad Seva.* URL: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/ggm/un_dia_de_estos.htm (Consulta: 29 de agosto de 2014).

[17] Grande, Felix. *Memoria del flamenco…* Op. cit., pág. 44.

[18] Por ejemplo, en el siglo XIX *El jarabe* es reivindicado al considerarlo la música mexicana por excelencia. Este origen, según estudiosos, puede atribuirse al jarabe gitano, que fue en su turno un nombre dado a la seguidilla manchega del siglo XVIII. El proceso de apropiación se hace manifiesto al encontrar en documentos menciones a jarabes como «los panaderos», «las mañanitas», «la manta», que, por carecer aparentemente de antecedentes en España, permitan suponer el paulatino distanciamiento del jarabe respecto a su origen español. Ver: Steingress, Gerhard «La creación del espacio socio-cultural como marco de la perfomance híbrida: El género del canto y baile andaluz en los teatros de Buenos Aires y Montevideo (1832-1864)» [Recurso electrónico], Barcelona [en línea]. *Trans Revista Transcultural de Música* 17, (2013) URL: http://www.sibetrans.com/trans/articulo/442/la-creacion-del-espacio-socio-cultural-como-marco-de-la-perfor-mance-hibrida-el-genero-del-canto-y-baile-andaluz-en-los-teatros-de-buenos-aires-y-montevideo-1832-1864 (Consulta: 4 de septiembre) y Warman, Arturo. «El son mexicano». En: *Actas de la reunión internacional de estudios sobre las relaciones entre la música andaluza, la hispanoamericana y el flamenco.* Madrid: Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco, 1972 pág. 64.

en la que grupos de personas abandonan sus lugares tradicionales para reencontrarse en otros nuevos. En este caso los grupos son conscientes de su historia. Con el ir y venir de estos hombres se mueven sus ideas, técnicas e instrumentos. Provocándose la construcción y reconstrucción de imaginarios que servirán como nuevas estrategias de inclusión y exclusión así como para la creación de nuevos espacios de hibridación transcultural. Esto quiere decir que se cambian las estructuras tradicionales, que habían asegurado la cohesión social y la identidad cultural. Se trata de una fusión de lo local y lo global. *La hibridación transcultural* no es un fenómeno exclusivo de la globalización, sino la expresión de la dinámica de la cultura misma, que bajo las condiciones de la globalización adquiere un peculiar perfil. Su carácter propio consiste en destruir y reorganizar de manera simbólica los distintos tipos de 'otredad', excluidos por parte de la cultura establecida, una recreación que tiene lugar en los nuevos espacios multiculturales y sus peculiares situaciones de contacto.[19] Un ejemplo de manifestación cultural *híbrida* es precisamente el flamenco.[20] La estética que lo distingue es una clara expresión del carácter multicultural de Andalucía, establecido en el encuentro y el intercambio. «*Y su identidad reflejo del mestizaje, como el pueblo que lo sustenta y alienta desde su constitución a nuestros días».*[21] De la hibridación de elementos dispersos surgió algo nuevo: el cante y Andalucía:

> «… acogió las influencias musicales árabe y judía, hindú y bizantina, pero las fundió a su propia ancestral tradición que arrancaba de los cantes y bailes festeros gaditanos y pervivía, alternada por influjos litúrgicos, en las jarchyas mozárabes. Los gitanos encuentran dispersos los elementos musicales que ellos habrían de «integrar» en el cante flamenco»[22] .

También América provee su influencia musical a Andalucía y a su flamenco; lo hace a través de un camino de «ida y vuelta» que Álvarez Caballero define así:

> «Primeramente, con sus hijos y su lengua, España provee a América de sus canciones, de sus instrumentos de música, de su folklore; todo un folclor secular que, con Cádiz en muy destacado plano del vasto proceso, regresa luego transformado por las muchas y singulares aportaciones que allí recibe. Los ya independientes géneros musicales engendrados por el Nuevo Continente sobre líneas, verbo y materiales facilitados por el Viejo, desembarcan en los muelles andaluces y, un poco por propia inquietud reconquistadora y otro poco por la facultad local de deslumbramiento y absorción, entran en las guitarras del puerto, les dejan su lento dulzor de mango o de guanábana, y salen de ellas electrizados de cadencia y compás flamencos»[23].

Es el caso del tango, palo que es indiscutiblemente uno de los más interpretados en el cante y baile flamenco y que proviene de Cuba. Hace su aparición a principios del siglo XIX, dentro de la obra Los *Americanos de Antonio Cairón* (1818), para hacerse flamenco en forma de «tiento» muy a finales de siglo XIX.[24] Algunos de los elementos rítmicos del tango americano se han depositado los *tanguillos gaditanos*, herederos directos de los tangos de negros americanos antes de hacerse definitivamente flamencos. Hasta 1894, en su Diccionario técnico de la Música, no habla Pedrell del tango como música flamenca, al definirlo como «*Reunión y baile de gitanos*», pero también añade: «*En Cuba, reunión y baile de negros bozales*» y «*En México, baile de la gente del pueblo.»*[25] La historia del tango comienza con los esclavos que al llegar al Nuevo Mundo, entran contacto con tres manifestaciones culturales, la hispánica, la autóctona, y la de etnias africanas de diferente proveniencia. En general, hay una tendencia africana a la binarización de los ritmos que unas veces fue inhibida y otras estimulada según la so-

[19] Steingress, Gerhard [2013] «La creación del espacio socio-cultural como marco de la perfomance híbrida: El género del canto y baile andaluz … Op. cit., pág. 94.

[20] Ríos Ruíz, Manuel. «Los orígenes del flamenco». Cataluña. Revista la factoría, 10 (octubre-enero 2000). URL: http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=135 (Consulta: 4 de septiembre). Flamenco como adjetivo viene del neerlandés flaming, natural de Flandes. En España se aplicó a la persona de tez encarnada, por tomarse el flamenco como prototipo de los pueblos nórdicos –según el castellano del siglo XIII—. Entre algunos de sus uso cuentan el modo de llamar «flamenco» al morisco que habiéndose alistado, cuando la expulsión, a los tercios de Flandes regresaba a España con todos los honores y cuyas destacadas canciones eran conocidas como «cantos de los flamencos». También al gitano, a quien se suponía equivocadamente procedente de Alemania y el vulgo calificaba por igual a los que procedían de este país o de Flandes, o por el contraste, dentro de las características festivas y picarescas de la raza andaluza, con la tez blanca y rubia de los naturales de Flandes.

[21] Ortiz Nuevo, José Luis. *Alegato contra la pureza*. Sevilla: Barataria, 2010. pág. 171.

[22] Grande, Felix. *Memoria del flamenco…* Op. cit., pág. 152.

[23] Álvarez Caballero, Ángel. *Historia del cante flamenco.* Madrid: Alianza Editorial, 1981.

[24] Posibles cantes de ida y vuelta son La petenera Vidalita, tango, guajira, bamba, milonga, rumba, colombiana, chacona, fandango Vidalitas escacena, entre las más conocidas.

[25] Ortiz Nuevo, José Luis y Nuñez, Faustino, *La rabia del placer, el nacimiento cubano del tango y su desembarco en España …* Op. cit., pág. 190.

ciedad que predominaba culturalmente en el lugar donde llegaban. Por ejemplo, en la llamada «franja negra», donde la «economía de plantación» tuvo lugar hay un proceso transcultural y se impuso la binarización, pero en zonas donde la población africana fue menos numerosa tuvo lugar un proceso de transculturación afro-hispánico y, por consiguiente, la binarización de los ritmos ternarios africanos no se desarrolló. En resumen, la tendencia caribeña a la binarización y, sobre todo, la indecisión en la posible subdivisión binaria o ternaria de cada una de las partes de un mismo compás binario es lo que cristaliza en lo que por lo general llamamos tango[26]. El fascinante recorrido del tango es imposible de abordar en este artículo pero lo fundamental en este escrito es sugerir que entre Andalucía y América tiene lugar un encuentro recíproco y significativo. Cantes festeros (guajiras, milonga, rumba) y más aún el tango ya convertidos al flamenco son ejemplo de que América también ha suministrado a la expresión cultural andaluza y de ahí a España, elementos para su construcción de su identidad. Y nos apropiamos del titulo del libro de Ortiz Nuevo y Nuñez para expresar que el flamenco absorbe las nuevas influencias, reelabora y enriquece su compás con «*La rabia del placer*». Pues la cadencia de esa música afroamericana con toda su vida y alegría está plagada de la historia de la esclavitud. Entonces no es tanto una tal «*inquietud reconquistadora*» lo que deja incorporar los géneros engendrados en América al flamenco, se trata de algo más sangriento que tiene que ver con la historia de la gente que lo interpreta. Puede que sea esa la historia de opresión pero también de esa búsqueda de libertad lo que emparenta a Andalucía con América. Letras de cantes flamencos que hablan de la opresión de las leyes hispánicas contra los gitanos son perfectamente trasladables a la historia de América y la esclavitud. Es el caso del cante de *Galeras* de Lebrijano que habla de ese trabajo forzado que también padecieron los gitanos en España así:

> «Qué pena tan grande, Dios mío, los golpes me han despertao, las lagrimas me han dormío.. Los Fúcares pidieron a Felipe II el préstamo de algunos forzados de la mar…Llegan los galeotes, desde un siniestro mundo a otro mundo siniestro… a sufrir… a sangrar… Capataces famosos por su revuelta entraña, en la mina de azogue instauran el horror. La afrenta corre, vuela, se extiende por España… Lo afirman un romance y un juez visitador. Gitano es el romance; el juez es un gran payo a quien llaman los siglos Don Mateo Alemán…»[27].

La identidad de Andalucía es común a la de Hispanoamérica, ambas son sociedades «multiculturales» aunque históricamente marcadas por categorías diferentes. En la península: cristianos, moros, judíos, conversos se trataba de categorías religiosas. En América, en cambio, los pilares eran indios, castellanos y africanos, sobre todo desde finales del siglo XVI en adelante. Además, en las colonias aparecen la categorías de mestizaje y los tres mestizajes «básicos» a partir de los tres pilares del triángulo etno-racial: mestizo/a, mulato/a y zambo/a.[28] En palabras de Carlos Fuentes no hay una cultura pura, no hay lo «puro hispano» ya que es una mezcla de lo mediterráneo, judío, árabe y la cultura africana. Nuestra América es pues hija de toda esta mezcla más la indígena y África negra.[29]

Quisiéramos terminar anotando que el cante arriba citado es solo una muestra de que el cantaor Lebrijano con su quejío exorciza la muerte, rememora la historia de los perseguidos. Su pensamiento, utilizando las palabras del teórico Walter Migonolo, es un *pensamiento fronterizo*. Es decir, aquel que surge de la diferencia imperial/ colonial de poder. Se trata de una subjetividad de frontera (doble conciencia, conciencia mestiza en la terminología de hoy). Ese pensamiento fronterizo entra en un diálogo conflictivo con la cosmología cristiana, y con la mentalidad burocrática de los organizado-

[26] A mediados del siglo XVII cuando el mercado de esclavos se surte con los hijos de las esclavas ya hispanizados hacen que la música africana conserve sus características ternarias, al igual que en Andalucía. El son o zapateado jarocho de Veracruz, puerto de entrada de los cargamentos de esclavos, junto con Cartagena de Indias en Colombia, alterna un compás de 6/8, con un inalterable ritmo de «figuras» con melodías cantadas o «pregones», que no pierde nunca su carácter ternario. Ver: NÚÑEZ, Faustino. *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808).* Barcelona: Carena, 2008.

[27] PEÑA, Juan y GRANDE, Félix. [1976] «Mi condena (galeras)», en *Persecución* [CD]. España, PolyGram Ibérica SA (PHILIPS), [en línea] URL: http://br.goear.com/listen/7f99399/mi-condena-galeras-el-lebrijano. (Consulta: 29 de agosto de 2014).

[28] MIGNOLO, Walter. «El pensamiento des-colonial desprendimiento y apertura un manifiesto». En: CASTRO GÓMEZ, Santiago, GROSFOGUEL, Ramón (Edit.) *El giro decolonial reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogota: Siglo del Hombre, 2007.

[29] FUENTES, Carlos. *El Espejo enterrado, reflexiones sobre España y America*… Op. cit., 10.

res del estado imperial.[30] Para Lebrijano cantar la prosa de Gabo es hacerle un homenaje a un amigo. La música como la poesía y la literatura se sale de las manos del autor, crea un mundo y tiene más significados de los que premedita el propio creador de la obra. Con el cante de Lebrijano ocurre lo mismo, sus letras flamencas traspasan las fronteras de un homenaje personal y vienen a simbolizar el encuentro entre historias paralelas entre Andalucía y Macondo, entre gitanos, negros, indígenas y mestizos; se trata de un encuentro que comprende la Soleá de Macondo.

[30] MIGNOLO, Walter. «El pensamiento des-colonial desprendimiento y apertura un manifiesto»… Op. cit., 16.

Volver al sumario

La bóveda maya y su relación con otras culturas milenarias

Laura Gilabert Sansalvador
Universidad Politécnica de Valencia. España

1. Introducción

La civilización maya fue una de la más avanzadas de la América prehispánica y alcanzó su máximo desarrollo entre los siglos VII y IX d.C. La arquitectura es una de sus manifestaciones culturales más conocida y apreciada tanto por la majestuosidad de sus edificios más notables como por la planificación urbana y arquitectónica de sus espacios.

El estudio de su tecnología constructiva es fundamental para comprender su arquitectura y representa una investigación clave de cara a la consolidación, restauración y puesta en valor de su patrimonio construido, cuyos restos se encuentran, por lo general, en un medio natural selvático, y en muchos casos en lugares de difícil acceso y sometidos al expolio y al abandono.

La solución más arquetípica de esta arquitectura es la bóveda de aproximación, tan representativa de esta cultura que incluso ha heredado el nombre de «bóveda maya». En el Área Maya hay una gran riqueza y variedad de soluciones constructivas de bóvedas de aproximación, sin embargo, no existe hasta el momento una clasificación completa y rigurosa de las mismas.

Este trabajo se enmarca en las investigaciones iniciales de una tesis doctoral que pretende abordar una tarea de documentación e identificación de las bóvedas mayas para establecer las tipologías formales, funcionales y constructivas pertinentes que permitan su clasificación y su estudio, con el objetivo de establecer mecanismos de diagnóstico y criterios de restauración aplicables.

2. La bóveda maya

El material de construcción por excelencia de los mayas fue la piedra caliza, razón por la que sus edificios nobles han permanecido hasta nuestros días, muchas veces sepultados por la selva tropical. Sin embargo, de sus construcciones domésticas sólo se conservan las plataformas de apoyo en el terreno, pues habitaban en chozas que construían con materiales perecederos.

Varios autores relacionan la bóveda maya y los espacios que ésta cubre con las construcciones domésticas, tanto por su forma como por las proporciones del espacio que resulta. Stierlin[1] se refiere a la bóveda como «*la petrificación de una forma preexistente*» refiriéndose a la choza maya, una pequeña unidad habitacional que se puede encontrar aún en la actualidad en algunas zonas de la Península de Yucatán, Chiapas o Guatemala. Apoyada sobre una plataforma de mampostería, se construye con paredes de caña y adobe y cubierta de hojas de palma colocadas sobre un armazón de madera, siendo un espacio adecuado para el clima tropical y de rápida autoconstrucción con materiales disponibles en el entorno[2].

La maya fue una cultura lítica que no empleó herramientas metálicas. Aunque construyeron sus

[1] Stierlin, Henri. *Maya. Guatemala, Honduras et Yucatan*. Fribourg: Office du livre, 1964, pág. 96.

[2] Muñoz Cosme, Gaspar. *Introducción a la arquitectura maya*. Valencia: General Ediciones de Arquitectura, 2006, pág. 49.

1.—Interior de una de las bóvedas del edificio norte del Cuadrángulo de los Pájaros, en Uxmal, 2003. Tomado de Charles S. Rhyne, http://academic.reed.edu/uxmal.

edificios más representativos con piedra[3], no llegaron a diseñar sistemas que aprovecharan mejor su comportamiento mecánico[4], de hecho, no conocieron el arco.

No son muy abundantes los sistemas constructivos utilizados por los mayas. El desconocimiento del arco limitó la anchura de sus espacios, que raramente superan los 3 metros[5], y construyeron la gran mayoría de sus estancias con bóvedas de aproximación apoyadas en muros de carga. La limitación de la luz de los espacios originó una tipología palaciega de crujías estrechas divididas en cuartos y agrupadas paralela u ortogonalmente.

En la bóveda de aproximación[6] cada dovela vuela sobre la anterior hasta un tercio de su longitud y está contrapesada por su propio peso y por la carga de un relleno. Es la conjunción de dos voladizos simétricos que se cierran con una losa superior o «tapa» y son estructuralmente independientes.

A diferencia del arco de medio punto, el arco por aproximación no funciona puramente a compresión, por lo que comúnmente se le ha aplicado el adjetivo de «falso», al igual que a la bóveda. En el arco maya existen dos centros de gravedad, y no sólo uno como en el convencional, pues sus segmentos se apoyan de forma independiente en los muros laterales; el arco maya carece de clave y no necesita cimbras para su ejecución, por lo que en principio es una tecnología menos avanzada que la de medio punto.

Los edificios más característicos del período Clásico maya (250-1000 d.C.) están construidos con muros compuestos, formados por dos caras de grandes sillares y un relleno interior, sobre los que apoyan bóvedas de aproximación contrapesadas por grandes núcleos de mampostería y protegidas con estuco. Los mayas usaban mortero de cal entre la plementería de las bóvedas, el cual tenía un papel decisivo tanto en el proceso de ejecución como en la estabilidad y durabilidad posterior del conjunto. En ocasiones, sobre los núcleos de mampostería se construían grandes cresterías que no sólo tenían una función ornamental o simbólica, sino también estructural[7]. Todo ello forma un sistema imbricado e indisoluble, que nos remite a una tecnología constructiva unitaria y homogénea.

Los huecos de acceso y de paso entre las diferentes estancias interiores se abren con dinteles de madera. La línea de impostas de la bóveda, que suele arrancar con un ligero voladizo horizontal respecto del muro, está relacionada geométricamente con la cornisa exterior, que remata el plano inclinado del

[3] Prácticamente la única excepción es el sitio de Comalcalco (Tabasco, VI-VII d.C.) donde utilizaron el ladrillo.

[4] Muñoz Cosme, Gaspar. *Introducción…*, Op. cit., pág. 89.

[5] Ibídem, pág. 90.

[6] Además del término poco riguroso de «falsa bóveda», otras denominaciones comunes son «bóveda en saledizo» o «de voladizo» y «bóveda en ménsula» por traducción del inglés («*corbel arch*» o «*corbelled vault*»).

[7] Muñoz Cosme, Gaspar. *Introducción…*, Op. cit., pág. 80.

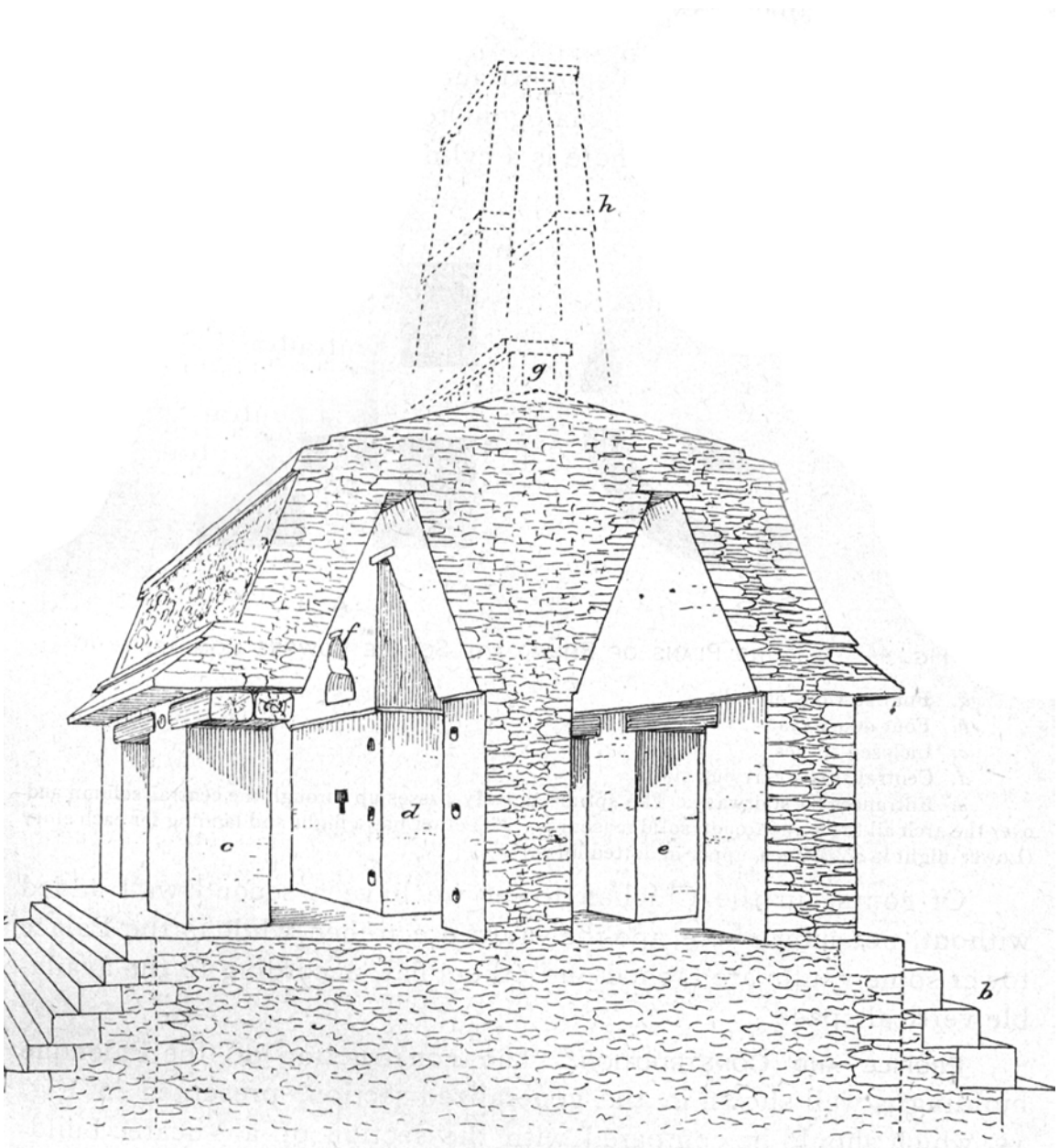


FIG. 45. TRANSVERSE SECTION (SOMEWHAT GENERALIZED) SHOWING CONSTRUCTION OF PALENQUE BUILDINGS.

a. Outer stairway ascending pyramid.
b. Inner stairway ascending from court; relation of stairways to body of pyramid somewhat uncertain (see dotted lines).
c. Pier separating doorways; section of wooden lintels (restored) above.
d. Doorway through medial wall connecting corridors; cord holders at sides.
e. Inner pier and doorway facing court.
f. Trefoil opening through medial wall.
g, h. Two principal varieties of roof-comb.
Projecting eaves and sloping, decorated roof.

2.—Sección constructiva de los edificios de Palenque. Tomado de William H. Holmes, Arqueological studies among the ancient cities of Mexico, 1897, pág. 161.

trasdós de la bóveda siendo fachada del edificio y soporte de elementos decorativos.

Sin embargo, los mayas desarrollaron esta tecnología durante más de 2000 años, por lo que existen multitud de variaciones y avances. Encontramos desde bóvedas con piedras casi sin labrar hasta soluciones de estereotomía avanzada en la arquitectura Puuc, en el Clásico Tardío (600-850 d.C.), en las que las dovelas adquieren formas avanzadas para optimizar el uso del material.

3. ¿Falsa bóveda?

Según el Diccionario de la Real Academia Española, una bóveda es una «*obra de fábrica curvada que sirve para cubrir el espacio comprendido entre dos muros o varios pilares*», y se define como falso a lo «*engañoso, fingido, simulado, falto de ley, de realidad o de veracidad*». ¿Es por tanto adecuado el nombre de «falsa bóveda» para la bóveda maya?

Parece evidente que si una bóveda de fábrica cubre el espacio entre dos muros no sea lógico llamarla «falsa». El arco por aproximación es un sistema que no responde a la misma técnica estructural y constructiva que el arco de medio punto o de juntas radiales, que al ser posterior y más avanzado, ha sido considerado como «verdadero» en comparación al formado por hiladas horizontales.

Sin embargo, en la definición de bóveda no se precisa su comportamiento estructural o forma de trabajo, por ello, identificaremos a la bóveda en cuestión como de aproximación, de voladizo, en ménsula, o de juntas horizontales, frente al arco de medio punto o de juntas radiales y la bóveda de cañón.

4. Antecedentes de la bóveda de aproximación

La bóveda de aproximación se utilizó de forma extensiva en el Área Maya y es un componente omnipresente en su arquitectura. Aunque por ello se conoce como «bóveda maya», no es un sistema exclusivo de esta civilización precolombina: otras culturas tanto anteriores como contemporáneas a los mayas usaron este sistema. A continuación se muestran algunos ejemplos representativos de grandes culturas, desde las occidentales más antiguas hasta las civilizaciones del sureste asiático, con el objetivo de alcanzar una visión general de los antecedentes de la bóveda maya.

4.1. Culturas megalíticas

El origen de la construcción con fábrica y de las primeras bóvedas lo encontramos en la arquitectura de los primeros asentamientos, que, en su deseo de permanencia, evolucionó desde las construcciones con techumbres vegetales hasta el sistema de muros de carga y bóvedas[8].

El uso de la bóveda por aproximación se remonta a las culturas megalíticas, que seguramente, para ampliar la luz y la altura de sus espacios, y sin conocer el arco, pasaron de las construcciones adinteladas con grandes monolitos en las que se cubre toda la luz con una única losa (como la Cueva de la Menga en Antequera, del 2500 a.C.), a colocar dos piezas que se apoyan entre sí formando un triángulo, o varias hiladas horizontales de sillares en voladizo, un proceso que Adam define como «*la descomposición del dintel*» [9].

Encontramos esta técnica sobre todo en las construcciones funerarias, muchas de ellas tipo *tholos* con la técnica conocida comúnmente como «falsa cúpula». Estos sepulcros megalíticos son espacios de planta circular cubiertos por aproximación de hiladas horizontales, en las que cada dovela vuela sobre la anterior y son contrapesadas por un relleno que forma un túmulo en el terreno.

Se trata de una cúpula por aproximación en la que se van colocando mampuestos en hiladas planas circulares o en una helicoide ascendente, y aunque cuenta con la misma técnica, los mismos principios y probablemente el mismo origen que la bóveda de aproximación, tiene connotaciones distintas a ésta, sobre todo en el sistema de ejecución y en el resultado espacial.

Esta cúpula ha sido utilizada a lo largo de la historia por diferentes culturas y en múltiples usos, desde grandes sepulcros hasta «pozos de hielo» ya en la Edad Media, así como arquitectura popular de

[8] Huerta, Santiago. *Arcos, bóvedas y cúpulas. Geometría y equilibrio en el cálculo tradicional de estructuras de fábrica*. Madrid: I. Juan de Herrera, 2004, pág. 1.

[9] Adam, Jean-Pierre. *La construcción romana. Materiales y técnicas*. León: Editorial de los Oficios, 2002, pág. 179.

piedra en seco relacionada con las actividades agrícolas y la economía de la trashumancia[10]. Quizás el ejemplo más paradigmático de cúpula por aproximación, tanto por su simbología como por lo espectacular de sus dimensiones, sea el Tesoro de Atreo (Micenas, 1250 a.C.) con un diámetro de 14,5 m.

4.2. **Antiguo Egipto**

Aunque la egipcia es una arquitectura fundamentalmente arquitrabada, los pobladores de las tierras del Nilo utilizaron bóvedas de aproximación de forma puntual, sobre todo en tiempos del faraón Snefru (tercer milenio a. C.), y desarrollaron innovaciones y particularidades en esta técnica.

En las pirámides de este faraón de la cuarta dinastía como la Pirámide Roja o la Pirámide de Meidum aparecen corredores y cámaras funerarias cubiertos con bóvedas escalonadas[11]. En la Pirámide Acodada, construida también por Snefru en Dahshur alrededor del 2600 a.C., la cámara funeraria inferior está cubierta por una bóveda de aproximación escalonada de piedra calcárea que presenta la innovación de ser una bóveda de cuatro lados, con su punto más alto a 17 m de altura[12].

Su hijo y sucesor también utilizó esta técnica para su gran complejo funerario construido en el 2570 a.C.: la Pirámide de Keops, una de las siete maravillas del mundo antiguo. La Gran Galería de acceso a la cámara funeraria es un pasaje ascendente de 47 m de longitud y 8,60 de altura[13]. A partir de los 2 m de altura, siete hiladas de grandes sillares vuelan una sobre otra hacia el interior formando una bóveda de aproximación escalonada que es la continuación del muro, y cuya directriz no es, curiosamente, horizontal. En la parte superior, ambos voladizos se cierran en una tapa de losas calzadas entre sí para evitar el deslizamiento o el excesivo empuje en la parte más baja.

4.3. **Micenas**

Uno de los ejemplos más paradigmáticos del arco de aproximación en la Antigüedad, quizás porque aún sobrevive, es la Puerta de los Leones, entrada a la ciudadela de Micenas. Construida en el siglo XIII a.C., cuenta con dos monolitos y un gran dintel que cubre una luz de casi 3 m. Sobre éste, se construye un arco de aproximación que permite dejar una apertura que descarga el dintel, y donde se coloca la conocida placa de piedra con dos leonas talladas.

En el ya mencionado Tesoro de Atreo, la entrada a la gran cúpula es un arco de aproximación (cualquier vano en este tipo de cúpula adquiere la forma del arco en voladizo), que actúa también como arco de descarga del enorme dintel, una pieza de más de 8 por 5 metros[14]. Podríamos decir que ésta es una función primitiva del arco de aproximación en el proceso de transición entre el dintel y el arco para cubrir luces cada vez mayores.

En Micenas encontramos bóvedas de aproximación de carácter megalítico en las galerías porticadas del Palacio de Tirinto (1400-1200 a.C.)[15]. Otro uso bien distinto de esta tecnología puede hallarse en el puente Arkadiko: si el arco de medio punto es el elemento estructural básico de los puentes y las construcciones de obras públicas, las culturas que no lo conocieron usaron el arco en voladizo como en este caso, y como más adelante veremos de nuevo.

4.4. **Los etruscos**

La cultura etrusca se origina en la Toscana actual hacia el s. XIII a.C. a partir de un arte arcaico que recibe influencias orientales y griegas, hasta alcanzar su máximo esplendor en el 650 a.C.

Aunque los etruscos sí conocieron el arco, la importancia de la arquitectura funeraria y las condiciones geológicas del suelo de esta región hicieron que

[10] Véase: ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. «La arquitectura popular de piedra en seco como memoria cultural». En: *VII Congreso Internacional Arquitecturas de piedra en seco*. Peñíscola, 2000, págs. 105-124.

[11] DORMION, Gilles y VERD'HURT Jean-Yves. «The pyramid of Meidum, architectural study of the inner arrangement». En: *World Congress of Egyptology*. El Cairo, 2000, pág. 10.

[12] FAKHRY, Ahmed. *The Monuments of Sneferu at Dahshur*. El Cairo: Organization for Government, 1961.

[13] PICCIN, Efrem. *The Grand Gallery*. greatpyramidexplanation.com (Consulta: 25 de julio de 2014).

[14] STIERLIN, Henri. *Grecia: de Micenas al Partenón*. Köln: Taschen, 2009, pág. 28.

[15] LLOYD, Seton et al. *Arquitectura mediterránea prerromana*. Madrid: Aguilar, 1973, pág. 213.

3.—Arco de entrada al Tesoro de Atreo en Micenas. Tomado de Henri Stierlin, Grecia: de Micenas al Partenón, 2009, pág. 29.

se desarrollaran abundantemente las tumbas excavadas en la piedra y los *tholos* cubiertos con cúpulas de aproximación[16], heredados de la tradición micénica o de las construcciones primitivas de los países mediterráneos y Asia Menor[17].

Junto con los *tholos*, otra tipología de sepulcro muy común eran las tumbas de corredor abovedadas, constituidas por un estrecho pasillo cubierto con bóveda de aproximación que daba acceso a varias cámaras funerarias. Aunque aparecen como construcciones enterradas, sus muros se aparejaron como obra aérea compuesta por grandes bloques de piedra de labra tosca. Un ejemplo es la tumba Regolini-Galassi en Cervetri (650 a.C.), en la que se muestra claramente la influencia de las galerías abovedadas micénicas de Tirinto[18].

Generalmente usaban piedras muy irregulares en la construcción de sus bóvedas. Para mejorar el comportamiento estructural entendieron que debían parar en un punto las hiladas y situar una losa superior horizontal a modo de dolmen.

4.5. **Roma**

Los etruscos transmiten a los romanos la técnica constructiva del arco de medio punto traída de la vieja Mesopotamia[19], y la proponen definitivamente para la arquitectura de occidente[20].

Los romanos desarrollaron el arco y la bóveda de cañón hasta conseguir un dominio absoluto y los introdujeron en todos los ámbitos de la arquitectura y de las obras públicas, por lo que hay pocos ejemplos de bóvedas de aproximación en la construcción romana. Sin embargo, podemos encontrar algún caso en las canalizaciones urbanas o en la arquitectura megalítica de las fortificaciones primitivas.

Uno de ellos es la puerta en la muralla megalítica de Arpino (siglo V a.C.), que se resuelve con un arco en saledizo de grandes sillares en aparejo poligonal en los que se labra solamente la cara del intradós. Tiene una anchura de 1,90 m y una altura de 4,20 m, y la cohesión del conjunto está garantizada por el mortero de juntas[21]. Otros ejemplos son la puerta Saracena de la Acrópolis de Signia o la Pentagonale de Ferentino.

4.6. **Arquitectura khmer**

La civilización *khmer* (o jemer) se extendió más allá de las fronteras de la actual Camboya y su período de esplendor duró desde el siglo IX hasta el

[16] Ortega Andrade, Francisco. «Arcos, bóvedas y techos en la construcción etrusca». En: *I Congreso Nacional de Historia de la Construcción.* Madrid: I. Juan de Herrera, 1996, pág. 401.

[17] Uno de los más conocidos es el Tholos del Casal Marittimo, del 600 a.C., cuya reconstrucción puede visitarse en el Museo Arqueológico de Florencia.

[18] Boëthius, Axel. *Etruscan and early Roman architecture*. 1970, pág. 96.

[19] Adam, Jean-Pierre. *La construcción romana…,* Op. cit., pág. 173.

[20] Ortega Andrade, Francisco. «Arcos, bóvedas y techos…, Op. cit., pág. 403

[21] Adam, Jean-Pierre. *La construcción romana…,* Op. cit., pág. 179.

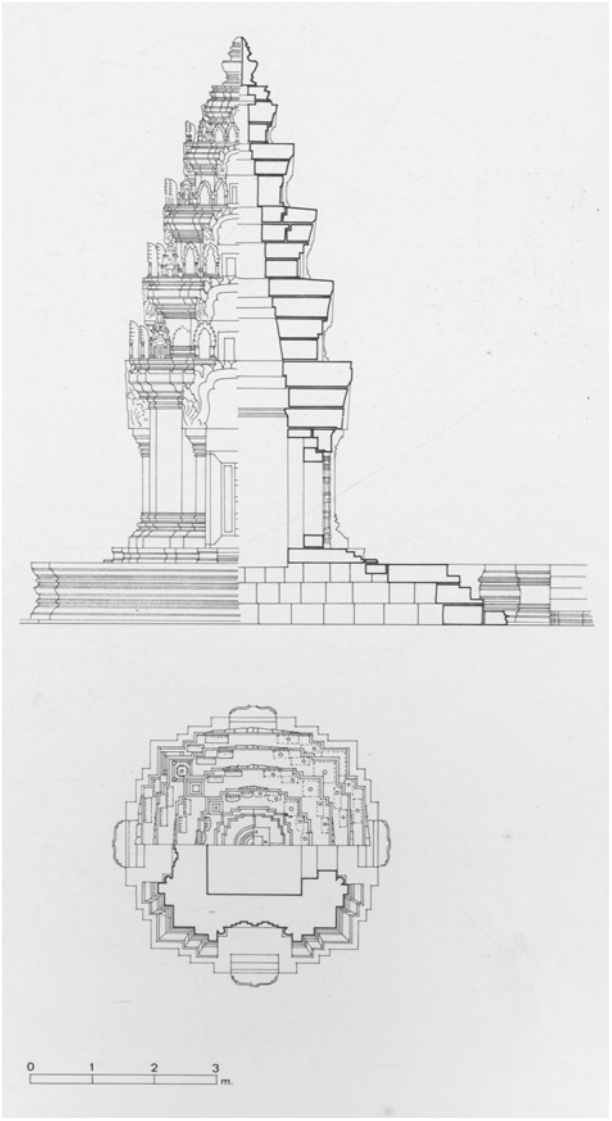
XV d.C., cuando su capital, Angkor, llegó a ser la ciudad más próspera de todo el sureste asiático[22].

La comparación de los templos de Angkor con los mayas es un tema recurrente que quizás resulta tentador por tratarse de dos civilizaciones contemporáneas entre las que varios autores han intentado establecer vínculos culturales y conexiones físicas. En nuestro caso, la semejanza más relevante se halla en que, al igual que los mayas, los khmer tampoco conocieron el arco de medio punto ni la bóveda de cañón, por lo que utilizaron la de aproximación, heredada por influencia de la arquitectura hindú[23]. De nuevo como en Mesoamérica, la forma de esta bóveda emulaba las cubiertas de hoja de palma empleadas en las construcciones domésticas de la antigua Camboya[24].

Con el proceso de «*irradiación de la cultura india*»[25] a partir del siglo I a.C., esta tecnología se extiende por el sureste asiático, incluyendo además de los khmer, a la cultura Champa en Vietnam y a los templos budistas de Java, en Indonesia. Ejemplos paradigmáticos de la utilización de la bóveda de aproximación en estas culturas son el santuario de My Son (IV-XIII d. C.) y la gran estupa budista de Borobudur (VIII-IX d.C.), respectivamente.

Los khmer vivieron en las tierras inundadas del río Mekong, práctica que ya habían llevado a cabo otras culturas milenarias en Mesopotamia, o en las orillas de los ríos Nilo e Indo[26]. De hecho, una de las principales características de su arquitectura es su relación con el agua: sus templos se levantaban sobre complejas y sofisticadas infraestructuras de diques de retención del agua (*barays*) donde ésta es también una herramienta espacial y visual.

Utilizaron preferentemente la bóveda de aproximación en los edificios religiosos, que son los que han pervivido hasta nuestros días, construidos en las épocas más tempranas con ladrillo tomado con mortero, labrado *in situ* y protegido con estuco o mortero de cal[27]. La torre-santuario (*prasat*) es el elemento más importante de los dos principales tipos de complejos arquitectónicos: el templo-montaña y el templo longitudinal[28].



4.—Prasat de Banteay Srei (siglo X, Angkor). Tomado de Mario Bussagli, Arquitectura oriental, 1974, pág. 195.

Preah Ko (Roulos, 879 d.C.), uno de los primeros templos de esta singular arquitectura, consta de seis *prasats* de ladrillo que se levantan sobre una

[22] Muñoz Cosme, Gaspar y Vidal Lorenzo, Cristina. «Templos de Angkor. Más de cinco siglos de historia». *LOGGIA* (Valencia), 11 (2001), pág. 97.

[23] Rooney, Dawn. *Angkor. An introduction to the temples*. Chicago: Odyssey Passport, 1997, pág. 100.

[24] Muñoz Cosme, Gaspar y Vidal Lorenzo, Cristina. «Templos de Angkor…», Op. cit., pág. 101.

[25] Bussagli, Mario. *Arquitectura oriental*. Madrid: Aguilar, 1974, pág. 145.

[26] Muñoz Cosme, Gaspar y Vidal Lorenzo, Cristina. «Templos de Angkor…», Op. cit., pág. 97.

[27] Ibídem, pág. 52.

[28] Albanese, Marilia. *Los tesoros de Angkor*. Madrid: Libsa, 2006, pág. 44.

plataforma rodeada por grandes recintos de agua[29]. Sigue el esquema típico de los conjuntos arquitectónicos más tempranos de Angkor: el templo está confinado por uno o varios recintos cuadrados que delimitaban grandes superficies de agua, y cuyas entradas están remarcadas por *gopuras*, pabellones de entrada con planta cruciforme que se cubren con bóvedas en saledizo.

La planta de estas ciudades se fue ampliando con el tiempo, hasta alcanzar la complejidad de la última capital del imperio: la gran ciudad de Agkor Thom (siglos XII-XIII). Este gran complejo está rodeado por 12 km de murallas en los que se abren cinco grandes *gopuras* cubiertos con bóvedas de aproximación y coronados por torres con enormes rostros tallados en la piedra.

A partir del siglo X los khmer empiezan a construir sus grandes edificios con piedra arenisca combinada con laterita[30], una piedra arcillosa y porosa, rica en óxido de hierro y abundante en la zona que es fácil de cortar y presenta una alta resistencia, por lo que se usó en murallas, basamentos y pavimentos. Tallaban y decoraban los sillares una vez colocados en la posición final, por lo que se produce la independencia entre la iconografía y el mapa de juntas de la superficie pétrea. Este proceso constructivo se aprecia en los bloques de piedra sin esculpir de Ta Keo, un templo montaña inacabado del siglo X.

Los sillares se encajaban unos sobre otros mediante el empleo de arena abrasiva en las superficies de apoyo hasta conseguir un acoplamiento perfecto[31]. Entre ellos no se empleaba ningún tipo de mortero, se colocaban a hueso, lo que ha favorecido desplazamientos, deformaciones y la introducción de microorganismos y raíces que han deteriorado gravemente las estructuras. El ejemplo más conocido por la presencia de grandes árboles que crecen en el interior de los muros es Ta Prohm, que fue dejado así por los arqueólogos como testimonio del dominio de la vegetación sobre los templos de Angkor tras su abandono en el siglo XV[32].

En los templos más tardíos es característica la presencia de grandes galerías porticadas que rodean todo el conjunto[33]. Estos espacios longitudinales y estrechos crean recintos concéntricos de diferente importancia sagrada. En los casos más elaborados, la galería, cubierta con bóvedas de aproximación de arenisca, está flanqueada por una o dos semigalerías que actúan como contrafuertes[34]. El caso más celebre es Angkor Vat, el templo-montaña más sublime de la arquitectura khmer, construido entre 1113 y 1150, que cuenta con tres galerías perimetrales concéntricas, la mayor de ellas con más de 200 m de longitud. Las más exteriores están formadas por una nave central abovedada apoyada en una parte en muros ciegos, soportes de magníficos bajorrelieves, y flanqueada en la otra parte por una nave semiabovedada sobre pilares. Entre ellas, se sitúa un claustro cruciforme de corredores de triple nave: la central con bóveda y las laterales con semibóvedas[35]. Las cubiertas de estas galerías, también de piedra tallada, imitan la forma de las tejas de cerámica cocida de la arquitectura doméstica[36].

Sin embargo, no sólo en los templos y en las construcciones sagradas encontramos arcos de aproximación: los khmer, al igual que los micénicos, aplicaron también esta tecnología a la construcción de puentes, como el Spean Praptos (Angkor, XII d.C.), una sucesión de veinte arcos que cubren una longitud de 87 m.

Croci y Viskovic[37] analizan las ventajas que podía tener para los khmer el uso de la tecnología de la bóvedas de aproximación: por un lado, la talla resulta más fácil al tener las dovelas dos caras paralelas, y por otro, la puesta en obra es más sencilla al no ser necesaria la cimbra. La tercera razón es que estas bóvedas de juntas horizontales tienen un mejor comportamiento al agua que las de juntas radiales, en las que ésta puede penetrar más fácilmente.

[29] Ibídem, pág. 80.

[30] Muñoz Cosme, Gaspar y Vidal Lorenzo, Cristina. «Templos de Angkor…», Op. cit., pág. 98.

[31] Ibídem., pág. 100.

[32] Ibíd. pág. 101.

[33] Ibíd. pág. 99.

[34] Albanese, Marilia. *Los tesoros de Angkor*. Op. cit., pág. 47.

[35] Ibídem, pág. 168.

[36] Muñoz Cosme, Gaspar y Vidal Lorenzo, Cristina. «Templos de Angkor…», Op. cit., pág. 101.

[37] Croci, Giorgi y Alberto Viskovic. «The Pyramid of Chephren, the Colosseum, and the Temples of Angkor: Diagnosis and safety evaluation». En: Sickels-Taves, Lauren (Coord.) *The use and need for Preservation Standards in Architectural Conservation*. Fredericksburg: American Society for Testing and Materials, 1999, pág. 206.

5.—Nave central del claustro cruciforme de Angkor Vat. Fotografía de Gaspar Muñoz Cosme, 2000.

5. Conclusiones

La bóveda de aproximación, aunque es conocida como «bóveda maya», no es exclusiva de esta civilización precolombina, y encontramos antecedentes a esta tecnología en otras culturas de las que no se puede deducir ninguna conexión cultural con los mayas.

Resulta evidente que el arco de aproximación es anterior al arco de medio punto, una tecnología más avanzada que requiere del uso de cimbras y de un mayor conocimiento y planificación de la estereotomía. Por tanto, parece obvio pensar que las culturas más primitivas encontraran soluciones cercanas a la bóveda de aproximación, más sencillas e intuitivas.

Cabe plantear la discusión de si éste es un sistema intermedio entre el dintel y el arco en un proceso de búsqueda de la ampliación de la luz y la altura de los espacios. Sin embargo, es importante señalar que no puede considerarse por igual la construcción de un arco y la de una bóveda: hay que tener en cuenta que aunque la bóveda de aproximación se entiende como la prolongación del arco, es una solución mucho más compleja desde el punto de vista constructivo, pues intervienen muros laterales y soluciones estereotómicas en esquina para cerrar el espacio. Los mayas sólo utilizaron el arco en situaciones muy puntuales, como punto de acceso a edificios singulares y con significado simbólico, como ocurre en Labná o Kabah (Yucatán), y hemos visto que a excepción de los khmer, en las culturas mencionadas encontramos más planteamientos relacionados con el arco que con la bóveda.

Lo que es evidente es que las culturas que no llegaron a conocer el arco como los mayas, perfeccionaron la técnica constructiva de la bóveda de aproximación generando una gran riqueza y variedad de soluciones de bóvedas cuyo estudio representa una investigación clave de cara a la conservación de su arquitectura.

La bóveda maya es una tecnología muy desarrollada, cuya estereotomía fue previamente planificada y se optimizó con el tiempo para perfeccionar su morfología, su mecánica, su ejecución y el aprovechamiento del material. Como dice Villalobos[38], el desarrollo de su tecnología forma parte de «*la aventura de la humanidad por la captura del espacio habitable*», y parece injusto aplicarle el calificativo peyorativo de «falsa».

AGRADECIMEINTOS

La autora agradece expresamente el apoyo del Ministerio de Economía y Competitividad, a través de la financiación de los proyectos de investigación coordinados con referencia BIA2011-28311-C02-01 y 02, así como el patrocinio del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, a través de la financiación obtenida por el Proyecto arqueológico La Blanca dentro del programa de ayudas para Proyectos Arqueológicos en el Exterior, a la Agencia Española de Cooperación Internacional, a la Universitat de València, a la Universidad Politécnica de Valencia y a la Fundación Príncipe Claus de Holanda, que han contribuido de forma determinante a hacer posible esta investigación.

[38] VILLALOBOS, Alejandro. «La falsedad del falso arco maya». *Bitácora Arquitectura* (México), 2001, pág. 8.

Volver al sumario

Investigando las figurillas cerámicas mayas: problemas y soluciones

Patricia Horcajada Campos
Universitat de València. España

1. Las figurillas cerámicas mayas

En las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en los antiguos asentamientos urbanos mayas, tanto en aquellos que fueron grandes ciudades rectoras de extensos territorios, así como en núcleos urbanos de menores dimensiones dependientes de las primeras, es habitual el hallazgo de pequeños objetos antropomorfos o zoomorfos de terracota que en el marco de la arqueología americana son designados de forma genérica como figurillas. Pero en realidad bajo este término se engloba una gran variedad tipológica, especialmente las elaboradas durante el Período Clásico (300-1000 d.C.)[1], que comprende desde estatuas sólidas o huecas, colgantes e instrumentos musicales como ocarinas, sonajas y silbatos. Estas piezas cuyo tamaño no suele sobrepasar los 15 centímetros, eran elaboradas mediante el modelado, en otros casos se recurría a un molde, pero lo más común era combinar ambas técnicas, realizando algunas partes con moldes, a veces solamente el rostro y otras veces todo el frontis de la figurilla, mientras que la base, el cuerpo completo o la mitad posterior de éste, así como pequeños detalles, eran modelados. Generalmente pocas muestran evidencias de engobe en la superficie, en cambio sí que muchas de ellas conservan restos de pigmentos, predominando los colores azul y rojo, y en menor frecuencia amarillo y negro, aplicados éstos después de la cocción.

Las figurillas cerámicas mayas muestran un rico repertorio iconográfico que abarca desde imágenes de deidades y otros seres fantásticos, figuras humanas masculinas y femeninas de diferente rango social, entre las que destacan las imágenes de gobernantes, jugadores de pelota, guerreros, enanos, mujeres cargando niños u ocupadas en quehaceres cotidianos como el hilado o la preparación de alimentos, y una gran diversidad de animales, algunos de los cuales adquirieron un destacado papel simbólico dentro de la cosmovisión maya como lo son el jaguar, el mono, la tortuga o el búho entre otros.

Regularmente el hallazgo de figurillas cerámicas es más común en las áreas habitacionales que en los espacios dedicados al culto público, aunque existen excepciones como es el caso de Calakmul (Campeche, México) donde se encontró una importante concentración de este tipo de piezas en la Estructura II, un gran templo piramidal ubicado en el centro ceremonial de esta ciudad[2]. Asimismo, la distribución espacial dentro de los asentamientos urbanos parece indicar que estas piezas fueron empleadas de forma generalizada por los diferentes grupos sociales, hallándose éstas tanto en grupos urbanos en las

[1] Durante el período Preclásico (1800 a.C.-300 d.C.) también se dio un importante uso y difusión de figurillas cerámicas. Éstas se caracterizan por el predominio de la representación de figuras humanas sólidas, desprovistas de ropa, con cuerpos y rasgos faciales bastante esquematizados.

[2] Ruiz, Roberto; Bishop, Ronald L. y Folan, William J. «Las figurillas de Calakmul, Campeche: su uso funcional y clasificación sociocultural y química». En: *Los Investigadores de la Cultura Maya 7*. Tomo I. Campeche: Universidad Autónoma de Campeche, 1999, págs. 37-49.

áreas centrales con una imponente arquitectura en piedra y que serían ocupadas por la élite; como en zonas periféricas formadas por conjuntos de plataformas sobre las que se levantaron edificios fabricados con materiales perecederos en los que viviría la población común.

La mayoría de las figurillas procede de contextos secundarios, en algunos casos formando parte de rellenos constructivos de pisos y edificios, pero sobre todo su presencia es constante en basureros, donde serían abandonadas junto a fragmentos de vasijas cerámicas y objetos líticos, malacológicos y óseos u otros tipos de desechos. Estos basureros suelen localizarse sobre los pisos de estuco en los patios, a los lados de los palacios en los grupos con presencia de arquitectura monumental o de las viviendas rústicas en el resto de unidades habitacionales. En ellos no solamente se acumularían los desechos propios de la actividad diaria, sino también aquellos materiales u objetos que podrían haber sido empleados en ciertas acciones rituales, como es el caso de las figurillas que serían abandonadas ya sea por deterioro o rotura de la pieza, o bien porque se tuviese la creencia de que sus funciones o sus poderes dejaban de existir una vez concluido el ritual. Cabe señalar que en varios sitios del área maya como es el caso de Aguateca[3], Altar de Sacrificios[4] e Ixtonton[5], entre otros, los tres en la región guatemalteca del Petén, se han encontrado figurillas formando parte de grandes concentraciones de restos de cultura material a los pies de estructuras palaciegas y que han sido identificadas como las evidencias materiales de rituales de terminación previos al abandono de un edificio o ciudad[6]. En otros lugares como por ejemplo Machaquilá (Petén, Guatemala) también se han documentado importantes concentraciones de materiales con presencia de figurillas cerámicas, en este caso en el interior de un recinto cuadrilobulado, que han sido interpretadas como ofrendas y restos de los objetos utilizados en rituales dinásticos relacionados con el agua, el fuego y los ciclos calendáricos[7].

Asimismo, también se han recuperado, aunque en menor medida, figurillas en excepcionales contextos primarios, pertenecientes casi en su totalidad al ámbito funerario. La presencia de figurillas cerámicas en entierros está presente desde épocas muy tempranas como lo atestigua el entierro descubierto en 2012 perteneciente a un gobernante en la ciudad de *Tak'alik Ab'aj* (Retalhuleu, Guatemala) del Preclásico Medio (entre el 700 y el 400 a.C.) acompañado de ricas ofrendas, entre ellas la conocida como *Ofrenda Las Muñecas* formada por seis figurillas femeninas de barro sólidas[8]. Para el Clásico, el sitio por excelencia en el que se relacionan figurillas y enterramientos es Jaina (Campeche, México), una ciudad –necrópolis en la que se estima que entre el 500 y 1000 d.C. se habrían realizado cerca de 20.000 enterramientos[9]. Aquí los difuntos se enterraban acompañados de ofrendas formadas por objetos diversos, entre ellos figurillas cerámicas. Éstas muestran una calidad excepcional, dotadas de gran realismo que las convierten en piezas muy codiciadas en el mercado ilícito de antigüedades y obras de arte. Esto ha provocado no solamente el

[3] Ponciano, Erick M. y Estela, Alba. «Rito de terminación en la plaza principal de Aguateca: Epílogo de su ocupación durante el siglo IX. En: *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006.* Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2007, págs. 720-736. Versión digital: http://www.asociaciontikal.com/pdf/43_-_Erick_y_Estela..pdf (Consulta: 28 de julio de 2014).

[4] Lucero, Lisa J. «Local Rulers and the Maya: the Ritual History of Altar de Sacrificios». En: *Water and Ritual. The Rise and Fall of Classic Maya Rulers.* Austin: University of Texas Press, 2006, págs. 114-145.

[5] Laporte, Juan Pedro. «Función, arquitectura y ritual en tres plazas ceremoniales de Ixtonton, Petén». En: *VI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1992.* Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 1993, págs. 231-249. Versión digital: http://www.asociaciontikal.com/pdf/18.92%20-%20JP%20Laporte.pdf (Consulta: 28 de julio de 2014).

[6] Para los antiguos mayas, los objetos y los edificios estaban dotados de poderes, por ello antes de abandonar una estructura u objeto resultaba necesario matarlos ritualmente. Las investigaciones arqueológicas evidencian que esto se llevaba a cabo inhabilitando los edificios o los objetos destruyéndolos parcial o completamente. Así por ejemplo algunas vasijas muestran una perforación, por tanto dejan de ser útiles; mientras que en los edificios se observa el desmantelamiento o derrumbe intencional de algunos muros o la colocación de ofrendas en los vanos de acceso al interior que simbólicamente clausuraría la entrada a los mismos.

[7] Lacadena García-Gallo, Alfonso. «Historia y ritual dinásticos en Machaquilá (Petén, Guatemala)». *Revista Española de Antropología Americana* (Madrid), vol. 41, 1 (2011), págs. 205-240.

[8] Schieber, Christa y Miguel Orrego. «Descubriendo el entierro real No. 2 de Tak'Alik Ab'Aj». *Antropología e Historia de Guatemala*, *Anuario de la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural*, III Época, 12 (2013), págs. 7-34.

[9] Prager, Christian. «Jaina: la isla necrópolis». En: Grube, Nikolai (Ed.) *Los mayas. Una civilización milenaria*. Barcelona: Könemann, 2001, págs. 308-309.

lamentable expolio sistemático de las sepulturas de este lugar desde el siglo XIX, como reportó el explorador francés Désiré Charnay[10], sino que también dio pie a la manufactura de piezas falsificadas con el fin de ser comercializadas como originales, muchas de las cuales son tan fidedignas a los modelos que su distinción a simple vista resulta difícil.

En muchas otras ciudades, aunque en menor cantidad que en Jaina, se han hallado figurillas asociadas a enterramientos. Un ejemplo interesante es la Tumba 1 del Edificio 3 del Grupo B de Palenque (Chiapas, México) en la que se encontraron dos entierros primarios acompañados por un total de cinco figurillas cerámicas en posición sedente, de las cuales tres corresponden a personajes masculinos, otra es una figura femenina y la quinta parece ser la representación de un ser fantástico de cuerpo antropomorfo y cabeza de ave[11].

Asimismo, en la Estructura L6-1 de Cancuen (Alta Verapaz, Guatemala) se encontró el enterramiento de un individuo de corta edad acompañado de dos vasijas cerámicas y cuatro figurillas cerámicas completas y la cabeza de una quinta. Todas las figurillas son representaciones masculinas, concretamente tres son imágenes de guerreros y las otras dos corresponden a jugadores de pelota. Según Erin Sears, Ronald Bishop y James Blackman[12] podría tratarse de la representación de un ritual protagonizado por «actores» de barro y en cuya celebración, realizada ésta con motivo del enterramiento del niño, una de las partes sería el sacrificio simbólico de uno de los personajes.

Pero sin lugar a dudas el hallazgo más espectacular de figurillas en contexto funerario se produjo en la ciudad de Perú-Waka' (Petén, Guatemala), donde en 2006 se localizó en la Estructura 014-04 del Grupo Mirador el Entierro 39, perteneciente a un antiguo gobernante que fue enterrado hacia el 600-650 d.C. acompañado de una treintena de vasijas y un espectacular conjunto de veintitrés figurillas cerámicas formando una interesante y compleja escena en la que se representó precisamente el fune-

1.—Figurilla procedente de Jaina. Campeche, México. en la que se representa una mujer joven y un hombre de avanzada edad abrazados. Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan. (Foto: Justin Kerr tomada de Schele, Linda y M. Ellen Miller. TheBlood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art. Londres:Thames and Hudson, 1992, pág.169).

[10] CHARNAY, Désiré M. *Viaje a Yucatán a fines de 1886. Relación escrita con el título: «Ma derniére expédition au Yucatán»*. Obra traducida y anotada por Francisco Cantón. Mérida: Imprenta de la Revista de Mérida, 1888, págs. 157-158. Versión digital: https://archive.org/details/viajeyucatanfines00chariala (Consulta: 29 de agosto de 2014).

[11] LÓPEZ BRAVO, Roberto. «La veneración de los ancestros en Palenque». *Arqueología Mexicana*, Vol.VIII, 45 (2000), págs. 38-43.

[12] SEARS, Erin L.; BISHOP, Rondald L. y BLACKMAN, M. James. «Figurillas de Cancuen, Petén: el surgimiento de una perspectiva regional». En: *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, 2005, págs. 745-752. Versión digital: http://www.asociaciontikal.com/pdf/72%20-%20Sears.04.pdf (Consulta: 29 de agosto de 2014).

2.—Figurilla encontrada en la Tumba 1 del Edificio 3 del Grupo B de Palenque. Chiapas, México. Que representa un personaje con cuerpo antropomorfo y cabeza de ave. Museo de Sitio de Palenque Alberto Ruz Lhuiller, Palenque, México. (Foto: Guillermo Aldana tomada de López Bravo, Roberto. «La veneración de los ancestros en Palenque». Arqueología Mexicana, Vol.VIII-Nº 45 (2000), pág. 38.)

ral del gobernante y su renacimiento auxiliado por miembros de la corte real y seres sobrenaturales[13].

Como decíamos, aunque la mayoría de los contextos primarios en los que se han encontrado figurillas pertenecen al ámbito funerario, existen otros que corresponden a ofrendas de distinta índole como la *Ofrenda 1 de Naachtun* formada por cuatro vasijas miniatura, un fragmento de navaja de obsidiana y diez figurillas. Los investigadores que llevaron a cabo el estudio de esta ofrenda, Patrois y Nondédéo[14], identificaron este conjunto como una ofrenda dedicatoria a la construcción de uno de los patios de la ciudad de Naachtun. Asimismo, en la Estructura L9-8 de Cancuen, un edificio de carácter residencial, se descubrió el cuerpo de una figurilla en forma de ave en el centro de un alineamiento de piedras circular. Los investigadores[15] interpretaron este hallazgo como los restos de un sacrificio simbólico llevado a cabo por individuos extranjeros que llegaron a habitar Cancuen entre el 780 y el 830 d.C.

En definitiva, las figurillas cerámicas constituyen una importante fuente para acercarse al conocimiento de diversos aspectos de la antigua cultura maya que complementa la información proporcionada por otras manifestaciones artísticas mucho más investigadas como la pintura y la escultura, así como las vasijas cerámicas decoradas, especialmente las polícromas. A pesar de ello, las figurillas están prácticamente ausentes en los informes técnicos derivados de las investigaciones arqueológicas y en las publicaciones científicas, si bien cabe decir que afortunadamente en los últimos años varios investigadores se están interesando por el estudio de estas pequeñas obras. En parte, el desinterés por la investigación de estas piezas radica en el hecho de que, como hemos comentado antes, la mayoría de ellas han sido halladas en contextos de basurero, encontrándose muchas veces fragmentadas y en un avanzado estado de erosión debido a su fragilidad y al medio en el que fueron abandonadas. A esto cabe añadir que numerosas figurillas conservadas completas proceden de contextos desconocidos, bien porque estos datos se han extraviado o bien porque se trata de piezas que fueron obtenidas de excavaciones ilícitas. Todo ello supone graves obstáculos para

[13] Freidel, David A., Michelle E. Rich y F. Kent Reilly III. «Resurrecting the Maize King». *Archaeology,* vol. 63, (2010), págs. 42-45.

[14] Patrois, Julie y Nondédéo, Philippe. «Las figurillas de Naachtun: ofrendas dedicatorias y funerarias». Comunicación presentada al «Simposio Las figurillas del período Clásico en Mesoamerica». Horcajada Campos, Patricia y Gallegos Gomora, M. Judith (Coords.) en el marco del *54 Congreso Internacional de Americanistas*, Viena, 2012. Publicación en prensa.

[15] Sears, Erin L., Rondald L. Bishop y M. James Blackman. «Figurillas de Cancuen… Op. cit.

emprender la investigación a nivel local y regional de las figurillas cerámicas mayas. En el siguiente epígrafe se expone la metodología empleada en el estudio de las figurillas halladas en La Blanca (Petén Guatemala), a través de la cual se pretende enfrentar estas problemáticas.

2. El estudio de las figurillas de la Blanca

En las diez temporadas de excavaciones arqueológicas en este antiguo asentamiento urbano llevadas a cabo por el *Proyecto La Blanca* bajo la dirección de Cristina Vidal y Gaspar Muñoz[16], se ha encontrado, entre piezas completas y fragmentos, cerca de un millar de figurillas cerámicas. La mayoría de ellas procede de un extenso basurero que bordeaba el patio del grupo arquitectónico más importante de este sitio, la Acrópolis. Éstas muestran una interesante variedad tipológica, correspondiendo muchas de ellas a ocarinas, pero existen también silbatos, flautas tubulares, pequeñas estatuas, moldes y colgantes. En cuanto a los temas representados, predominan las imágenes antropomorfas, entre las que destaca especialmente la presencia de personajes masculinos, algunos de ellos ataviados con complejos tocados zoomorfos, así como diversas figuras femeninas que cargan en uno de sus lados y apoyado sobre las caderas un niño. Muy numerosas son también las imágenes de seres sobrenaturales, caracterizados por rasgos híbridos de humanos y animales, así como una importante diversidad faunística. Casi la totalidad de éstas pertenece al Clásico Terminal (850-1000 d.C.), si bien existen algunas piezas fechadas para el Postclásico Temprano (1000-1200 d.C.).

El objetivo general que se pretende alcanzar en la investigación de las figurillas de La Blanca es reconstruir la trayectoria de las figurillas desde la obtención de la materia prima para su elaboración hasta su uso, pasando por el proceso de manufactura e indagar acerca de sus artífices, determinar si éstos eran o no especialistas, así como sus usuarios y los fines con los que fueron empleadas estas piezas.

Para lograrlo, el primer paso fue el diseño de una ficha que permite registrar de forma exhaustiva y ordenada cada una de las figurillas, en la que además de una documentación gráfica detallada mediante fotografía y dibujo se incluyen aspectos intrínsecos a las piezas como dimensiones, morfología, tipología, técnica de manufactura, características de la pasta cerámica, cronología y descripción iconográfica, y se especifica también el contexto arqueológico del que proceden. Agilizar el registro pormenorizado es vital, pues el tiempo del que se dispone para realizar el análisis *in-situ* de las piezas está restringido a la duración de las campañas arqueológicas del *Proyecto La Blanca* y su documentación se lleva a cabo de forma paralela al desarrollo de dichos trabajos de campo. Los datos son insertados en una base de datos creada con el programa informático *FileMaker Pro 12 Advanced* y son procesados, analizados e interpretados en la Universidad de Valencia los meses siguientes a la finalización de cada una de las temporadas.

Una vez documentada la pieza, se emprende el estudio arqueométrico por un lado y el análisis iconográfico por otro. Para el primero se toman micromuestras de las pastas cerámicas y de los pigmentos de una selección de piezas en la que están representadas las diferentes variantes que ya han sido detectadas en el análisis visual en el paso anterior de registro. Estas micromuestras son trasladadas, bajo la previa autorización del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, organismo encargado por velar por el patrimonio guatemalteco, y analizadas en los laboratorios de la Universidad de Valencia y de la Universidad Politécnica de Valencia mediante Difracción de Rayos-X (XRF) y Fluorescencia de Rayos-X por Reflexión Total (TXRF) para el caso de las pastas[17], y Voltamperometría de Micropartículas (VMP) y Espectroscopía Infrarroja por Transformada de Fourier (FTIR) para los pigmentos, así como Microscopía Óptica (LM) para observar la estrati-

[16] Para mayor información acerca del antiguo asentamiento urbano y del *Proyecto La Blanca* consúltese: Muñoz Cosme, Gaspar y Vidal Lorenzo, Cristina (Eds.). *La Blanca. Arqueología y Desarrollo*. Valencia: Ediciones UPV, 2005. Muñoz Cosme, Gaspar y Vidal Lorenzo, Cristina (Eds.). *La Blanca Arquitectura y Clasicismo*. Valencia: Ediciones UPV, 2006. Muñoz Cosme, Gaspar y Vidal Lorenzo, Cristina. «La Blanca: un asentamiento urbano maya en la cuenca del río Mopán». *LiminaR.* Vol. XII, 1 (2014), págs. 36-52. Vidal Lorenzo, Cristina y Muñoz Cosme, Gaspar (Eds.). *La Blanca y su entorno. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya*. Valencia: Ediciones UPV, 2007.

[17] Horcajada, P.; Roldán, C.; Vidal, C.; Rodenas, I.; Carballo, J.; Murcia, S. y Juanes, D. «Archaemetric study of ceramic figurines from the Maya settlement of La Blanca (Petén, Guatemala)». *Radiation Physics and Chemistry*, 97 (2014), págs. 275-283.

grafía completa de cada muestra en la que se incluye estrato cerámico y capa pictórica. Estos análisis permiten identificar la composición y las propiedades físico-químicas de las mismas, aspectos fundamentales para indagar acerca del origen de las materias primas y su proceso de manipulación, que a su vez constituyen las bases para reconstruir el proceso de producción y sus implicaciones económicas y logísticas, y de este modo aproximarse a las características de sus creadores y de sus destinatarios.

En cuanto al estudio iconográfico, éste se basa en el método sistematizado por Erwin Panofsky pero adaptándolo a las particularidades de las figurillas. Así, cabe recordar que según este autor en la segunda fase del análisis de las imágenes resulta necesario que el historiador esté familiarizado con los temas o conceptos «*tal como han sido transmitidos por las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral*»[18], mientras que la historia de los tipos, es decir, «*de qué forma, bajo condiciones históricas diferentes, temas o conceptos específicos fueron expresados por objetos y acciones*»[19] sirve de mecanismo de control para la correcta interpretación iconográfica. Aquí es donde se produce el cambio más significativo en la adaptación del método iconográfico al estudio de las figurillas cerámicas mayas, se intercambian los papeles concedidos a las fuentes literarias y a la historia de los tipos iconográficos. Es decir, el investigador que se enfrenta al estudio de las figurillas debe estar más familiarizado con la historia de los tipos iconográficos que con las fuentes literarias. La razón de ello es que, aunque existen inscripciones en estelas, edificios o cerámicas, no se conservan fuentes literarias del Clásico a las que vincular o asociar directamente las imágenes de las figurillas. Cabe señalar que en algunas ocasiones las fuentes escritas de períodos posteriores como los códices postclásicos, textos coloniales e incluso leyendas, mitos, ritos y costumbres contemporáneos que supuestamente tienen un origen prehispánico, pueden arrojar algo de luz a la investigación, pero el desfase temporal existente entre éstos y las figurillas requiere una minuciosa revisión de la tradición cultural que permita confirmar o descartar dicha asociación.

[18] PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, pág. 21.

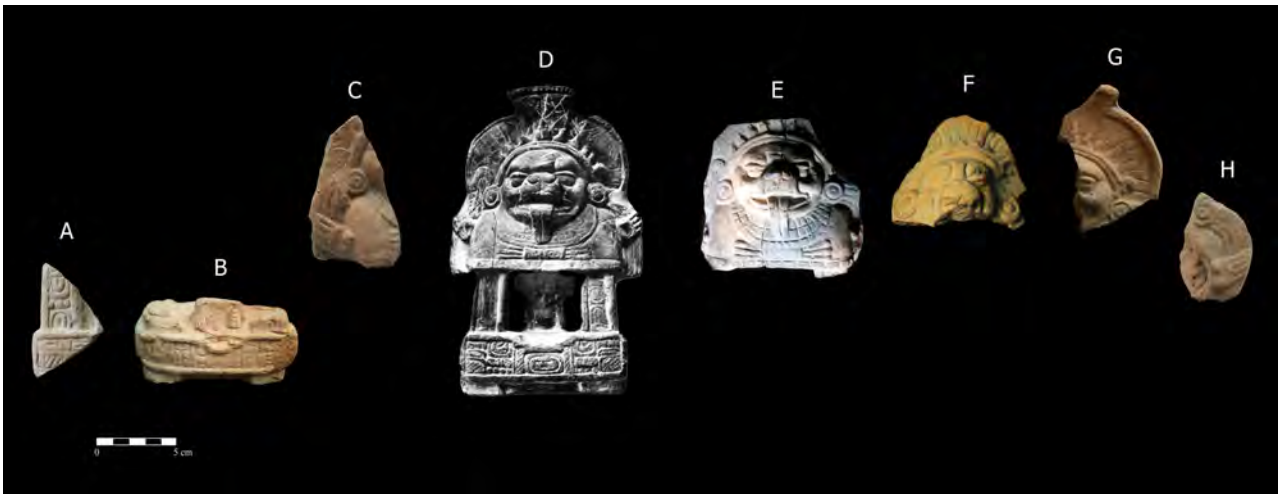
[19] Ibídem, pág.22.

Así, con el fin realizar de forma correcta la identificación de las imágenes de las figurillas de La Blanca revisamos piezas procedentes de otros sitios arqueológicos de la región. Esto es especialmente útil cuando se trata de fragmentos o piezas incompletas, pues en muchos casos encontramos fragmentos de mayores dimensiones del mismo tipo de figurilla e incluso piezas completas que resultan fundamentales para interpretar el fragmento encontrado en La Blanca. Ahora bien, el desinterés tradicional de los mayistas por las figurillas cerámicas, como se comentó anteriormente, ha provocado que la mayoría de ellas estén totalmente inéditas y pocos son los casos en los que éstas han sido sometidas a estudio. Por ello recurrimos a contactar con directores de proyectos arqueológicos activos en Petén, museos y fundaciones de Guatemala que disponen de colecciones de figurillas con el fin acceder a su consulta y documentarlas siguiendo las mismas pautas que en el caso de las halladas en La Blanca, y los datos obtenidos los vamos incorporando a la base de datos creada expresamente para estos fines. En este sentido cabe advertir que no se trata de una base de datos cerrada, sino que se va ampliando progresivamente insertando nuevas colecciones. Pero el estudio comparativo de las imágenes no se limita únicamente a las presentes en las figurillas, sino que se extiende a las plasmadas sobre otros soportes artísticos como la cerámica, la pintura o la escultura con el fin de determinar si existen representaciones similares en estos otros medios.

Finalmente, con los datos del registro, los resultados obtenidos en los análisis arqueométricos, el estudio iconográfico y el contexto arqueológico y cultural, emprendemos la tercera fase del método panofskiano, la interpretación iconológica de las figurillas, es decir identificar el significado que tuvieron estas piezas en La Blanca en concreto y en la cultura maya en general.

3. PERSPECTIVAS DE FUTURO: LA INCORPORACIÓN DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS PARA LA DOCUMENTACIÓN Y DIFUSIÓN DE LAS FIGURILLAS CERÁMICAS MAYAS

Como ya se ha dicho, uno de los principales problemas a los que nos enfrentamos en la investigación de las figurillas cerámicas mayas es la dificultad de emprender estudios comparativos a nivel regional debido a la práctica ausencia de las figuri-



3.—Varios fragmentos de figurillas encontradas en diferentes sitios arqueológicos del área maya que representan el mismo tipo iconográfico: un personaje sedente en un complejo palanquín coronado con la imagen de un personaje sobrenatural y base decorada con glifos.
A, C y H-Fragmentos procedentes de La Blanca, Petén, Guatemala (Foto: la autora).
B- Fragmento procedente de Nakum, Petén, Guatemala (Foto: la autora).
D- Pieza completa procedente de San José, Belice (imagen tomada de Halperin, Christina T., *Maya figurines. Intersections between State and Household*. Austin: University of Texas Press, 2014, pág.58).
E- Fragmento procedente de Tikal, Petén, Guatemala (imagen tomada de Halperin, Christina T., *Maya figurines. Intersections between State and Household*. Austin: University of Texas Press, 2014, pág.58).
F- Fragmento procedente de Altar de Sacrificios, Petén, Guatemala (Foto: la autora).
G- Fragmento procedente de San Clemente, Petén, Guatemala (Foto: la autora).

llas en las publicaciones científicas. Para solventarlo hemos iniciado la consulta y documentación de las figurillas halladas por otros proyectos arqueológicos en el área maya. Esto supone trasladarse a cada una de las sedes en las que son custodiadas las figurillas, encontrándose muchas de ellas en las bodegas ubicadas en los propios sitios arqueológicos, generalmente en el corazón de la selva. En algunos casos su localización conlleva otros inconvenientes por tratarse de sitios de difícil acceso y en los que además no se dispone de los medios idóneos para registrar las figurillas, por ejemplo de corriente eléctrica a los que conectar focos que permitan crear los contrastes necesarios que resalten los rasgos o formas de las figurillas, en ocasiones fuertemente desgastados, y obtener buenas fotografías. Asimismo es fundamental, por cuestiones logísticas y económicas, que el proceso de documentación se haga de forma precisa, pero invirtiendo en él el menor tiempo posible y las nuevas tecnologías pueden contribuir a alcanzar con éxito este reto. Concretamente nos referimos al empleo del escáner láser 3D que permite obtener imágenes tridimensionales muy precisas de las figurillas cerámicas. El tiempo que se requiere para la toma de datos *in-situ,* es decir el proceso de escaneado, es breve, dependiendo éste del dispositivo del que se disponga y de las características morfológicas de la pieza. Más costoso es sin embargo el tiempo necesario para ejecutar las fases siguientes al escaneado, la generación del modelo virtual de la figurilla o mallado y la texturización del mismo, pudiéndose realizar esta última a partir de las fotografías obtenidas con la cámara que las nuevas generaciones de escáneres llevan integradas.

Por último, cabe indicar que el proceso de documentación de estas piezas es un proyecto a largo plazo en el que resulta necesario implicar a otros investigadores interesados en estos materiales con el fin de crear un completo *corpus* de figurillas cerámicas mayas que pueda ser consultado *on-line* por otros colegas. En este sentido, hay que señalar que en el seno del *Proyecto La Blanca* se puso en marcha hace

unos años una iniciativa similar, una base de datos sobre grafitos mayas[20], recibida con gran interés por la comunidad científica porque se trata de una útil herramienta que facilita el estudio comparativo de estas interesantes expresiones gráficas, finalidad con la que también se podría crear una base de datos de figurillas cerámicas que permitiese rescatar del olvido a estos pequeños objetos cerámicos y a través de su investigación incrementar el conocimiento de la antigua civilización maya.

Agradecimientos

La autora agradece expresamente el apoyo del Ministerio de Economía y Competitividad, a través de la financiación de los proyectos de investigación coordinados con número de referencia BIA2011-28311-C02-01 y 02, así como el patrocinio del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de España, a través de la financiación obtenida por el Proyecto Arqueológico La Blanca y su entorno dentro del programa de ayudas para Proyectos Arqueológicos en el Exterior, a la Fundación Prince Claus de Holanda, y al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, que han contribuido de forma determinante a hacer posible la presente investigación.

[20] Vidal Lorenzo, Cristina y Muñoz Cosme, Gaspar (Dirs.). *Base de Datos. Grafitos Mayas.* Universitat de València (2010). Base de datos on-line disponible en www.artemaya.es (Consulta: 1 de septiembre de 2014). Muñoz Cosme, Gaspar y Vidal Lorenzo, Cristina. «Grafitos mayas. Una base de datos internacional». En: Vidal Lorenzo, Cristina y Muñoz Cosme, Gaspar (Eds.), *Artistic expressions in Maya Architecture. Analysis and documentation techniques*, Oxford: BAR International Series, Archaeopress, 2014, en prensa.

Volver al sumario

Biombo con la iglesia de Nuestra Señora de Las Aguas, Santafé de Bogotá. Pintura inédita de la segunda mitad del siglo XVII

María del Pilar López Pérez
Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Colombia

No existe en Colombia un mueble que revele tantos datos sobre la ciudad de Santafé de Bogotá como el biombo que tiene pintada como imagen principal la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas.

Se sabe que los biombos formaron parte del menaje doméstico y que se fueron introduciendo poco a poco en el medio americano a través del comercio con los reinos de oriente, siendo una de las principales rutas la del Galeón de Manila. La Nueva España llegó a ser un centro de producción de biombos exportando no sólo a la Península Ibérica sino también a muchos lugares de la región americana.

Pero los biombos que se conocen en Colombia, casi todos fueron realizados en talleres neogranadinos con técnicas y temáticas muy originales. Igualmente en casi todos se desarrolla un programa iconográfico centrado en la vida de la ciudad y éste biombo, al cual me voy a referir, conserva esas características.

«El biombo con la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas» tiene nueve bastidores en madera con dos travesaños por hoja, recubiertos por un lienzo, pintado al óleo en sus dos caras, creando un anverso y un reverso.

1. Descripción

Este biombo comprende varias representaciones pictóricas en las que muestra al observador una imagen fragmentada de la ciudad de Santafé de Bogotá y una panorámica de su entorno. Mientras en unas plazas se representó la vida común, en otras se destacan algunas diversiones como las corridas de toros y las suertes de los volatines, donde se capta distintos momentos del actuar de la gente. Es plenamente reconocible la iglesia de Nuestra Señora de Las Aguas como la imagen principal del biombo y todos los elementos físicos que rodean el templo. Como documento es una obra interesante pues además de otros motivos, hayamos «paisajes» tan escasos en el arte de la época, esos ambientes rurales que a través de unos rasgos, el artista define los alrededores de la ciudad y podrían ser fruto de la observación del natural. En el reverso del biombo se organizó una combinación de jarrones con flores y recipientes con frutos, aunque son representaciones muy características de la época, llama la atención su cuidadosa elaboración.

2. Imágenes

Un tema que la historiografía del arte colonial no ha recogido, por lo menos en Colombia, es el de la imagen tradicional de carácter profana. Aquella representación común de la vida que a través de pinturas y grabados de elemental ejecución son reveladoras de la realidad de un momento histórico, pues aluden a valores y costumbres cotidianas.

Muchas de estas imágenes derivan de las estampas populares, aunque en otros casos están relacionadas con la literatura popular: refranes, romances, cuentos y novelas. Literatura que fue restringida para América y prohibida por disposición de la Corona, no solo desde el acceso a los libros también desde la práctica y creación de los mismos.

1.—Biombo con la imagen de la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Finales del siglo XVII. Colección particular. Bogotá. Colombia.

En este marco de referencia la ciudad fue un tema pictórico común en los biombos y en ésta obra se manejó como lugar escenográfico para ubicar los actos festivos y situaciones cotidianas de la vida. Pero no sólo las plazas de la ciudad son centro de interés, también sus alrededores, las montañas, los ríos y quebradas, las veredas y los caminos presentando una original ciudad de Santafé. Por último contiene tres escenas relacionadas con el arte de la caza, imágenes que podrían destacar el rango social del poseedor del biombo.

3. Una aproximación a la interpretación de las imágenes

La ermita de Nuestra Señora de Las Aguas se ubicó al margen oriental de la ciudad, entre el río San Francisco y las quebradas del Hoyo del Venado, la quebrada de San Bruno, la de Guadalupe y la quebrada de la Toma del Agua Nueva. Es una zona donde el agua abunda y es lo que caracteriza el lugar. Allí existieron unas condiciones favorables para la ermita, de una parte la cercanía de algunos centros de trabajo como son los molinos. Por otro lado la mano de obra indígena con la proximidad del Pueblo Viejo que no sólo aseguró la mano de obra necesaria para su construcción sino también los fieles que eran necesarios para el culto. Como lo han comentado otros autores Juan Cotrina Valero fundador de la ermita de Nuestra Señora de las Aguas, aprovechó la oportunidad para comprar la casa de Juan Contreras, pues esta iba a ser rematada, y allí construir el templo[1].

[1] Hernández de Alba, Guillermo. «Teatro del Arte Colonial». Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1938, pág. 113. Corradine Angulo, Alberto. «Apuntes sobre Bogotá-Historia y Arquitectura». Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 2002. De Zamora, Fray Alonso. «Historia de la provincia de San Anto-

6.—Escena con la Iglesia de Nuestra Señora de las Aguas. Detalle biombo con la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Finales del siglo XVII. Colección particular. Bogotá. Colombia.

El biombo en su conjunto presenta de manera destacada la iglesia, así como otros espacios abiertos: plazas o parajes naturales, con la presencia de hombres y mujeres realizando actividades de acuerdo a su condición de clase.

3.1. **Iglesia de Nuestra Señora de las Aguas**

Esta representación, como se decía por esa época «es tomada del natural». El templo y su ubicación en la zona central, entre los cerros de Monserrate y Guadalupe y el río San Francisco, es prácticamente igual al que hoy tenemos. Tiene un primer cuerpo con una sencilla portada y un segundo cuerpo con tres divisiones. Formando eje con la puerta principal de ingreso, se ubica la hornacina para la Virgen y a lado y lado, dos espadañas con tres ojos cada una, donde se colocaron, según Cotrina Valero, dos campanas, una de seis arrobas y la otra de arroba y media.

Para 1680 la Iglesia tenía terminada la fachada, estaba toda enrasada y acabados los campanarios. Pero una parte del cuerpo del templo y el presbiterio todavía correspondía a la antigua ermita. En el numeral 26 del codicilio, Cotrina solicita a los albaceas «…que tengan esfuerzo de acabar la iglesia, pues dejo clavos, tablas y madera para la capilla mayor»[2]. También manifiesta su preocupación por lo lejos que está la iglesia de la ciudad y la dificultad de obtener la licencia Real para construir el convento. En la imagen del biombo, como prolongación

nio del Nuevo Reino de Granada». Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, págs. 240 y 100.

[2] AGN. Colonia. Notaría 1. Tomo 68. Volumen 90. Año 1680. Folio 154r.

de la fachada de la iglesia se observan unos muros en tapia cerrando el conjunto, seguramente para demarcar la plaza de ingreso al templo y al futuro convento[3].

Todo el conjunto, su emplazamiento incluyendo su entorno corresponde a datos que contienen los documentos del siglo XVII relacionados con el presbítero Juan Cotrina Valero. En el segundo Codicilio destaca los terrenos anexos al conjunto religioso y las construcciones que formaban parte de ellos:

> «… otro pedazo de solar que es de la donación de esta casa, que en él tengo tres casitas de paja redondas que viva en ellas Juan Rodríguez de la Torre y las alquile y goce sus alquileres por los días de su vida, y muerto, venga el tal pedazo de solar al tronco de la donación»[4].

Como se ve coincide exactamente la descripción del documento con la imagen del biombo.

Igualmente es de destacar la variedad de personas representadas, las cuales, a través de su vestimenta y de las acciones que realizan se reconocen a los tres grupos humanos que habitaron la ciudad de Santafé: los negros, los indios y los blancos. Hacia el lado derecho y en primer plano, dos importantes personajes acompañados de un sirviente que sostiene un quitasol, conversan frente a la iglesia. A lo lejos y al pie del puente de piedra, una negrita lleva algunos elementos sobre su cabeza. Dos personas están cruzando el puente de piedra y más allá, otras dos mujeres, están sentadas sobre el prado.

En esta escena, posiblemente se está conectando, no sólo la iglesia y su entorno sino también con el propietario del biombo quien seguramente fue benefactor del templo. Pienso que el biombo no perteneció al presbítero Juan Cotrina Valero, pues todo lo que él está representando se relaciona con temas cotidianos que destacan los atributos y valores de una familia y particularmente hace referencia al hombre y no a la mujer, pues los temas como el de la caza o las corridas de toros, que en seguida se explicarán, fueron distintivos de los caballeros.

Para cuando se realizó la pintura, en torno a 1680, Juan Cotrina Valero ya había tomado el estado de sacerdocio y en esta obra no existen temas religiosos y sí profanos.

3.2. **Escenas de caza**

La montería, según el Diccionario de Autoridades es un término que corresponde a la caza o al arte de la caza. Ésta es una actividad honorable que involucra muchos oficios honrados por la sociedad, como los monteros, los ballesteros, los arcabuceros, caballerizos, palafrenero, capellán, alguacil y un teniente, entre otros.

Las representaciones relacionadas con los temas de la caza, como varios autores han destacado, aluden a una actividad que implica cierta habilidad para la estrategia, donde se mide la fuerza del hombre con la naturaleza y se administra y gobierna toda una estructura humana y logística para poder realizarla con el mayor control. Es propia de aquellos hombres que ejercían los más altos cargos en la administración de gobierno o se desempeñaban en el campo militar.

La caza es una actividad, que en esencia se relacionó a los actos de la guerra. Requería de una gran infraestructura y logística en personas, armas y animales. Su práctica servía como entrenamiento y facultaba a los hombres para su desempeño en la guerra.

Vemos que en diferentes textos literarios de la época se recomienda a los reyes y príncipes, el ejercicio de la caza:

> «La caza es una imagen de la guerra: hay en ella estratagemas y astucias para vencer al enemigo. Padécense en ella fríos gradísimos y calores intolerables; menoscábase el ocio y el sueño, corrobóranse las fuerzas; agilítanse los miembros del que la usa, y en resolución, es el ejercicio que se puede hacer sin perjuicio de nadie y con gusto de muchos»[5].

Igualmente Juan Mateos Ballestero, comenta:

> La dignidad de este noble ejercicio se conoce fácilmente por ser propia acción de reyes y príncipes, y el maestro más docto que puede enseñar mejor el Arte Militar, teórica y prác-

[3] AGN. Colonia. Notaría 1. Tomo 68. Volumen 90. Año 1680. Folio 148r.

[4] AGN. Colonia. Notaría 1. Tomo 68. Volumen 90. Año 1680. Folio 136r. Juan Rodríguez de la Torre es hijo legítimo de María Rodríguez, viuda y de Francisco de la Torre. Cotrina lo quiso como a un hijo y siempre se manifestó agradecido por la permanente compañía que le brindó desde 1655 hasta la fecha en que falleció 1680. AGN. Colonia. Notaría 1. Tomo 68. Volumen 90. Año 1680. Folio 122v.

[5] RICH GREER, Margaret. «La caza del poder y la cultura nobiliaria en tiempos de El Quijote», pág. 121.

2.—La caza del elefante. Detalle biombo con la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Finales del siglo XVII. Colección particular. Bogotá. Colombia.

> ticamente. Los bosques son las escuelas, los enemigos las fieras; y así con razón es llamada la caza viva imagen de la guerra[6].

Estos temas iconográficos siempre formaron parte de los bienes inmuebles y particularmente de los muebles, pues a través de ellos se ensalzaba y reconocía el valor y otros atributos de su poseedor.

También fue una actividad que formó parte del espectáculo público, donde se destaca al noble en un entorno natural acompañado de animales entrenados y hombres profesionales utilizando armas especializadas o ubicándose estratégicamente para acorralar a la presa. En otros casos, la sola alusión al acto de «cazar» como sucede en los tres recuadros del biombo con la caza del ciervo y la caza del elefante, destaca el honorable cargo del poseedor del mueble.

Varios fueron los libros profesionales que se escribieron sobre este tema. Casi todos los autores recogen en ellos la experiencia de un noble o su propia práctica en el ejercicio de la caza, dando las recomendaciones de acuerdo a lo que él realizó u observó de otros, como lo expresa claramente Juan Mateos Ballestero[7].

Así las obras de arte recogen las variadas modalidades de caza, que se representaron en forma de relieves sobre pared, en tapices, como pinturas y en estampas, tornándose en un medio interesante para estudiar con detalle estos eventos.

[6] Introducción que se presenta al lector en el libro: MATEOS BALLESTERO, Juan. «Origen y dignidad de la caza». Facsímil. Editado en Madrid por Francisco Martínez, 1634. España: Almuzara, 2005.

[7] Ibídem.

DE LA MONTERIA. 78

Opinion vulgar era, que la forma que se tenia en la caça de los Elefantes, era asserrando el Arbol donde se arrimauan quádo dormian, porque dezian que no tenia coyunturas en las piernas, y que a esta causa, quando cayan en tierra, no se podian leuantar: y vee se lo contrario pues las tienen, y assi haze memoria Ruy Gonçalez de Clauijo en su Itinerario, de los juegos que con las Rodillas hazian los Elefantes del gran Tamorlan, al son de vn Atambor, y fuera defeto de naturaleza no tenerlas, siendo tan cumplida en la perfecion de todas las criaturas. La forma con que se caçan es, cerriendoles a lança das en la India Oriental, y en Affrica haziendo hoyas o barrancas donde caygan huyendo, al tiempo que los acossan. A Alfonso de Alburquerque oy contar en Lisbona, que los Reyes de la India Oriental, eran afficionadissimos a la Caça destos Animales, y q salian a Monte con dozientos mil hombres, y cercando le, recogian entre muchedumbre de Venados, Vacas, Puercos, y Tigres, grãdissimo numero destos Elefantes, y auiendoles fatigado, los domesticauan con palabras y halagos, y se seruian dellos, como de los otros animales domesticos.

De la Monteria de los Abestruzes.
Capitulo. XLII.

3.—Estampa La caza del elefante, en: ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo. Libro de la Montería. Sevilla. 1582.

La caza del elefante que se observa en el biombo se aproxima mucho en su forma y composición a la publicada en el «*Libro de la monteria que mando escrevir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla y de León…*» escrito por Gonzalo Argote de Molina en 1582. La autoría de la imagen se atribuyó a Juan de Arfe y Villafañe y Mateo Pérez de Alesio, según una edición posterior[8].

Sabemos que Juan de Arfe fue una referencia para todos los artistas de su época y si consideramos que Juan de Cotrina Valero se desempeñó como platero de oficio, librero e impresor, no sería extraño que las estampas realizadas por el reconocido Juan de Arfe y Villafañe circularan en esta familia como fuente y referencia para realizar diversas obras artísticas. De otra parte se sabe que tempranamente el libro de montería de Gonzalo Argote de Molina se trajo a América formando parte de los bienes que se comercializaron, en este caso, en el Virreinato del Perú, a través de libreros como Francisco Gómez, activo entre 1557 y 1561, y Juan Martín Durán y Diego Sánchez quienes se encontraban trabajando en la década de 1570. Pero igualmente otros comerciantes incluyeron los libros como parte de los bienes de consumo ya que llegaron junto a otras mercancías como zapatos, telas agujas, alimentos y herramientas. Por su misión en tierras americanas fue una necesidad de las ordenes religiosas encargar permanentemente libros a España igualmente para aquellos humanistas fue un requerimiento dotar su casa con una buena librería. Así en los navíos se embarcaron libros religiosos, de literatura como temas de caballería, poesía y novela, libros de historia, de filosofía, de política, de comercio y derecho. Los libros científicos revelan otro tema que fue de gran interés para los virreinatos. Se puede suponer, que al igual que llegaron estos libros a Lima pudieron llegar a otros puertos como el de Cartagena de Indias o ser distribuidos directamente desde esta capital.

El *Libro de la monteria que mando escrevir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla y de León…* escrito por Argote de Molina, llegó en un lote de compra que hiciera el mercader Francisco de Butron en 1591, residente en Lima, quien pagó a Luis de Padilla por su encargo[9].

En el libro de Gonzalo Argote de Molina, la actividad de la caza la presenta como una justa empresa digna de la caballería, y como el rey don Alonso de Castilla al ejercitarse en la caza puede ganar batallas en defensa del reino, pero además hace ver lo importante que es entender esta actividad. En el comentario y aval que otorga Cristoval Sendin de Barrientos sotamontero de su Majestad, sobre el libro de Argote de Molina, afirma que se debe imprimir pues «conviene mucho al servicio de Vuestra Alteza que se imprima, por la mucha necesidad que vuestros Monteros y los Cavalleros que deste ejercicio tratan»[10].

[8] ARGOTE DE MOLINA, Gonzálo. «Libro de la monteria que mando escrevir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla y de León…». En la última parte, Capítulo 41. Sevilla. 1582. Agradezco a Laura Vargas Murcia por sus aportes en este tema.

[9] GUIBOVICH, Pedro. «Libros para ser vendidos en el virreinato del Perú a fines del siglo XVI», págs. 94 y 101. www.revistas.pucp.edu.pe…icle-viewFile-9481-9886.pdf. (Consulta: 12 de septiembre de 2014).

[10] ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo. *Libro de La Montería Que Mandó Escribir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla y de León*. Sevilla: Impreso por Andrea Pefcioni, 1582, pág. 3.

Entre las dos formas de caza: la del «África» y la de la «India Oriental», ésta última según descripción que realiza Argote de Molina, es la que se observa en la representación de la imagen. Se corría a estos animales hasta cansarlos y con lanzas se les dominaba[11]. Si comparamos la estampa del libro con la representación en el biombo se observa que el cuerpo de dos de los hombres con lanza y el elefante al frente, corresponde a la misma imagen, aunque están invertidas en el sentido derecha – izquierda.

El biombo contiene otra escena relacionada con la caza del ciervo, una práctica muy común pues implicaba menor esfuerzo, tanto físico como en disposición estratégica[12]. En un aparte describe como estrategia: como los hombres a caballo sin el apoyo de los perros van cerrando el paso de los venados hacia las zonas altas, agotándolos y finalmente matándolos con la lanza[13]. Son acciones controladas que no implicaban riesgo ni sorpresa pero necesarias para la formación y distinción de los caballeros.

Es curioso como todos los cinco biombos neogranadinos que he revisado[14] tienen, por lo menos, una escena de caza. Y no sólo en ellos el tema de la caza está presente, también en los respaldares de las sillas, en las superficies de las mesas, en los frontales de los cajones de los escritorios, en las cerámicas y porcelanas, en fin, muchos de los objetos de uso cotidiano tienen incorporado este tema. Todo indica que dichos objetos pertenecieron a personas con algún poder económico y se desempeñaban en la administración de gobierno.

3.3. **Corrida de toros. Malabaristas, volatines y enanos**

3.3.1. ***Corrida de toros***

Estos espectáculos no siempre estuvieron aprobados por el Estado y mucho menos por la Iglesia. El Papa Pio V en 1567 expide la bula en la que prohíbe todo tipo de corridas bajo pena de excomunión y quienes muriesen en el ejercicio de la corrida serían privados de entierro en suelo sagrado[15]. El Papa exigió que en ningún lugar de las tierras católicas deberían realizarse estos espectáculos y mucho menos que asistiesen clérigos seculares y regulares. Fue Felipe II quien argumentó ante la máxima autoridad eclesiástica que las corridas eran costumbres antiguas y generalizadas y más que eso, su práctica era un medio para ejercitar a los valientes en los ejercicios militares con el fin de defender el reino. Así Gregorio XIII en 1575 levantó la censura para los laicos y miembros de las órdenes militares dándoles licencia para correr toros. Pero la prohibición para los religiosos y monjes se mantuvo, aunque poco a poco se levantó la censura para los seculares[16].

Las formas de corridas que se realizaron en los siglos XVI y XVII derivan de la caballería profesional que formaba parte del sistema de defensa de las poblaciones a finales de la Edad Media. Así permanecieron los jinetes con su lanza, quienes participaron de la actividad de la fiesta pública en la modalidad del «toreo de lanzada».

De otra parte es importante reconocer que las «toradas» fueron objeto de gran importancia estratégica en el proceso de la reconquista en España. Así la exposición pública de las destrezas de los caballeros montado y trabajando con las reses, se convertía en un espectáculo festivo «*no se trata de caza deportiva sino de capturas estratégicas ligadas a la supervivencia de los grupos humanos. Y es así que, desde su origen medieval, la fiesta de toros conmemora la restauración de la vida ciudadana, siendo en consecuencia, un acontecimiento esencialmente urbano*»[17].

[11] Argote de Molina, Gonzalo. «Libro de La Montería Que Mandó Escribir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla y de León». Capítulo XL. Sevilla. Impreso por Andrea Pefcioni. 1582, pág. 18. http://fondotesis.us.es/fondos/grabados/grupos/

[12] En el libro «Origen y dignidad de la Caza», en el aparte que trata sobre la forma de alancear los venados, se explica porqué ésta es un ejercicio fácil. Se describe cómo los venados, en algún momento buscan las praderas, florestas y tierras llanas, donde la topografía no es agreste ni de montaña, lo que facilita cazar al animal. Igualmente se deduce que son los perros adiestrados los que realizan el mayor trabajo.

[13] Mateos Ballestero, Juan, principal de su majestad. «Origen y dignidad de la caza». Con privilegio Francisco Martínez, Madrid. Año 1634, págs. 18v. – 20v. Facsímil. España: Editorial Almuzara, 2005.

[14] Dos publicados en la revista Credencial Historia y tres inéditos ubicados en colecciones particulares.

[15] Martini, Mónica. «Toros en el Nuevo Reino de Granada: una lidia entre jurisdicciones – segunda mitad del siglo XVIII». *Revista de Historia del Derecho*, 29 (2001), Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho, págs. 307-329.

[16] Ibídem, pág. 309.

[17] García, Antonio y otros. «Sevilla y la fiesta de toros». *Biblioteca de temas sevillanos*. Sevilla: 1994, págs. 34-36.

4.—La corrida de toros, la lanzada. Detalle biombo con la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Finales del siglo XVII. Colección particular. Bogotá. Colombia.

Así se entiende como posteriormente el toreo caballeresco se realizó en la plaza a donde salían los nobles, con sus mejores armas, buscando distinguirse para llamar la atención de su dama, mostrándose con valor «en la diversión de matar al toro».

Estos actos públicos en donde se muestran las autoridades y a los hombres de estamentos superiores al común, al enfrentarse al toro y dominarlo con estrategia y habilidad, se realizaron como actos promovidos como propaganda, utilizando el sistema de los signos festivos como instrumento de dominación ideológica.

Esta fiesta de lanzada es la exposición ejemplar y pública del poder del Rey y por extensión de aquellos que lo sostienen y representan. En esta fiesta se gana la reputación y se acredita el poder de todo el cuerpo de gobierno, pues «con la exposición pública de sus alardes y destrezas los caballeros transmiten, aprovechando los excitados sentidos de las turbas extasiadas y sobrepasadas, su código de conducta y justifican, lúdicamente, la forma moral de su dominación»[18].

Estos eventos, durante los siglos XVI, XVII y primera mitad del XVIII se siguieron realizando en la plaza Mayor, donde se mostraba el valor, no sólo en el ejercicio de la lanza sino en los combates arriesgados que sostenían otros profesionales a pie[19].

Con el levantamiento de las restricciones sobre las corridas fueron apareciendo toreadores profesionales que no pertenecían al estamento alto de la sociedad, cuya destreza fue referente de tratados sobre la enseñanza para torear con rejón, lanza y espada,

[18] Ibídem, pág. 48.

[19] Rivas, Santiago Natalio. Lib San Martín. *La escuela de tauromaquia de Sevilla y otras curiosidades taurinas*. Sevilla: Lib San Martín, 1939, Facsímil. Valladolid: Editorial MAXTOR, 2006.

fijando las condiciones necesarias para realizar una buena faena[20].

Si nos fijamos en el biombo y en los detalles de la lanzada realizada en la plaza, no observamos a indígenas o personas de pobre condición, ni como participantes ni como espectadores pues, al parecer, tiene sentido lo ya explicado sobre los espectáculos en los espacios abiertos de la ciudad, ya que buscan enaltecer la condición humana de quien los gobierna.

3.3.2. *Malabaristas, volatines y enanos*

Fueron las autoridades de la ciudad quienes autorizaban y disponían los espacios para las presentaciones de destreza del cuerpo que empezaron a ser comunes desde finales del siglo XVII. Brindar a la población diversiones y juegos, fue casi una necesidad para romper con la monotonía y olvidar los trabajos diarios.

Toda la pintura del biombo alude al espacio de la ciudad, organizado y reglamentado que asumió las presentaciones públicas buscando entretener. Así como las corridas de toros, las representaciones festivas fueron parte integrante de la ciudad. Estos espectáculos se acomodaban en las plazas y tenían el beneplácito de las autoridades y de las élites de la ciudad. Así en las plazas se realizaron los eventos circenses, que correspondían a ejercicios acrobáticos, maromas, representaciones graciosas y otras cosas. Estos actos entusiasmaban a la gente, atrayéndoles las habilidades de unos y lo grotesco de otros. Los espectáculos que ofrecían los volatines conquistaban a los espectadores por los malabarismos, las cabriolas, los saltos y equilibrios, realizados sobre varas y cuerdas, creando diversas posturas y vueltas causando asombro y admiración en el público. Se acompañaban de música para llamar la atención, aunque ésta también formaba parte integral de la representación adaptándose a cada momento del acto festivo.

En la escena se ve como, además de los ejercicios de suertes y equilibrio se hacían representaciones de pantomimas que entretenían mucho a las gentes. La gran mayoría de estas prácticas circularon en estampas populares ya fueran auques o aleluyas, libros de suertes o pequeñas hojas sueltas. Algunos artistas que trataron este tema son conocidos como Jean de L'Hermite, quien trabajó en la segunda mitad del siglo XVI y ejecutó «Les Passetemps» (1596). Otros temas y figuras de personajes se pueden asociar con obras como las de Jacques Callot (Nancy, 1592-Nancy, 1635) con sus «enanos» realizando variados espectáculos callejeros.

3.4. **Escenas de los entornos de la ciudad – la mita urbana**

Hasta el momento me he referido a las imágenes centrales del biombo: la escena con la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas, tres representaciones urbanas con temas profanos y tres escenas de caza. Pero en esta obra se observan además, una serie de representaciones que se ubican bordeando las anteriores en las que se destacan labores que se podrían relacionar con el trabajo que realizaban los indios, cumpliendo con la mita urbana, una obligación impuesta a las poblaciones de los alrededores de Santafé que obligaba enviar indígenas a la ciudad para realizar diversos trabajos pagados.

Sabemos que para comienzos del siglo XVII el trabajo indígena se ve afectado por nuevas disposiciones jurídicas. Con el pago de un salario el servicio personal que el indígena venía prestando a particulares se involucró mucho más en la ciudades y villas por presión principalmente de instituciones del Estado, permitiendo el desarrollo de los espacios de la ciudad. Además de tener indios para traer la piedra y la cal de los entornos de Santafé, en los ámbitos más comunes de la vida se necesitaba agua, leña, sal, azúcar, pescado, carne y leche, entre otros elementos. Así los aguateros, los leñeros, los pastores o los pescadores formaron parte del paisaje de los arrabales, en inmediaciones de la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas, como se ve en el biombo, donde también se encontraban las sencillas casas de los indígenas.

Esas escenas que se ubican hacia los márgenes de este mueble, parece representar los trabajos que realizaba principalmente la población indígena. A finales del siglo XVI y comienzos del XVII, fueron varias Cédulas que prohibieron o modificaron los servicios personales, pero es conocido que éstos continuaron vigentes en muchos lugares de América.

[20] García García, Bernardo. «El ocio en la España del Siglo de Oro». Madrid: AKAL, 1999, pág. 39.

5.—Leñero y carguero. Detalle biombo con la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Finales del siglo XVII. Colección particular. Bogotá. Colombia.

3.4.1. *La mita de la leña*

Fue una de las modalidades de trabajo obligado para el indígena a cambio de un pequeño salario, en beneficio de los españoles que habitaban en la ciudad. La leña se recolectaba en la ladera de las montañas y en los alrededores y si no era suficiente se solicitaba al poblado de Usaquén[21].

> «Prestaban los indios un servicio o alquiler general, que consistía en un repartimiento de indios para el acarreo de leña y hierba a las ciudades de Santafé y Tunja durante veinticuatro días seguidos. A cambio se abonaban a cada indio diez y siete reales de Castilla»[22].

La leña se requería en diversos lugares, para mantener los hornos de las incipientes industrias pero también para los fogones de las casas de la ciudad y en el biombo se encuentran dos escenas con esta actividad.

3.4.2. *La mita del pastoreo*

Cumplir con el trabajo de servicio personal cuidando ovejas como se ve en una imagen de la pintura, fue una costumbre para asegurar una alimentación con base en la carne. Las ovejas fueron animales domésticos de gran utilidad que se importaron y se ubicaron en tierras americanas para su crianza y beneficio.

Según Aquiles Pérez[23] las leyes especificaban que el mitayo de ganados debía de ser casado, tener a

[21] Zambrano Pantoja, Fabio y otros. *Comunidades y Territorios – Reconstrucción Histórica de Usaquén*. Bogotá: Alcaldía local de Usaquén, 2000, págs. 137-144. También ver: Vargas Lesmes, Julián. *La sociedad de Santa Fe Colonial*. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular CINEP, 1990, pág. 87 en adelante.

[22] Ruiz Rivera, Julián. *Encomienda y mita en Nueva Granada*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975, pág. 292.

[23] Pérez, T. Aquiles. *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*. Guayaquil: Biblioteca de Autores Ecuatorianos, número 66, 1987, pág. 96-98.

su cargo un rebaño de una misma especie que no sobrepasara las 400 cabezas y debía percibir 16 patacones al año así como el requerido alimento para su sustento.

La escena del biombo muestra al pastor, acompañado de un perro y al fondo un rebaño, en medio de un paisaje natural afectado por el curso de un río.

3.4.3. *La mita del trapiche*

Llama la atención la presencia de un trapiche como parte de ese paisaje del entorno de la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas. Pero si consideramos que las mieles, la panela, el azúcar y el aguardiente fueron productos tan esenciales para el consumo de la ciudad como lo fue la sal, la carne o la leña, y que estos formaban también parte de las mitas de servicios personales, entonces no es extraño que forme parte de esas representaciones en las que se observa el sistema de trabajo del indio por el que cada cierto tiempo y de manera periódica y obligada, tenía que trabajar en determinadas tareas a cambio de un salario fijado por el Estado.

A pesar que el Estado en 1601 prohibió el trabajo en trapiches y obrajes, fue clara la permanente relación entre las tierras bajas y las zonas del altiplano para obtener distintos productos y como los indios mitayos también se desplazaron entre las zonas cálidas y las frías, siempre que fuera necesario, aún a finales del siglo XVII[24].

Otras disposiciones que se emitieron corroboran la frecuencia de esta práctica. El rey Felipe II, en el año de 1573, emitió una Ordenanza que dirigió a la Audiencia de Quito:

> No vengan los indios de lejanas tierras a servir las ciudades ni traigan cargas de maíz ni trigo, ni fruta, en especial cuando vienen o van diversos climas de tierras frías o calientes que les causa daño[25].

El trabajo que los indios prestaron en los trapiches estaba relacionado con la molienda de la caña, el mantenimiento del hogar o fogón, el acarreo de la leña, el cuidado de los animales, el moldeado y empaque de las panelas y con el cuidado de las acequias de agua. Todas estas actividades se observan en la imagen del biombo.

3.4.4. *La mita de la pesca*

La pesca en los pequeños ríos y quebradas del entorno de la ciudad fue una práctica común que dejó sin peces a la mayoría de estos lugares. La pesca se manejó dentro de la mita de alimentos como fue también la caza menor, donde los indios mitayos pasaban muchas horas dedicados a esta actividad. La pesca en el río es una de esas imágenes del biombo que tiene el encanto de la pasividad, de la espera.

3.4.5. *La mita del transporte de carga*

Tener a tiempo los alimentos en el día de mercado, el aprovisionamiento para las familias, el acarreo de materiales para la construcción, o el servicio de transporte para surtir de mercaderías las tiendas, son algunos de los trabajos relacionados con el transporte de carga que realizaban los indios como servicio a las ciudades.

Muy lentamente se fue regulando el exceso de peso, el tamaño de la carga, la distancia que no debería superar las diez leguas, la edad del indígena para asumir la mita y el pago que debía recibir de acuerdo con las características de los caminos. Cubrir descalzos las largas jornadas se hizo más soportable con el acompañamiento de los animales adiestrados para ese fin, como se observa en la imagen del biombo.

Muchos indígenas trabajaron transportando agua a las casas. La llevaban desde los ríos o desde las pilas que se ubicaron en diferentes puntos de la ciudad. Los llamados aguateros repartían en la mañana y en la tarde el preciado líquido que cargaban en las espaldas y algunos llegaron a transportar inmensas vasijas de barro.

4. **Posibles propietarios**

Se podría decir que una de las quince escenas, la que destaca la iglesia de Nuestra Señora de Las Aguas, vincula los nombres del bachiller Juan Cotrina Valero (¿?-1680) como fundador de la iglesia y a las ilustres familias Cotrina Copete, Arias de Ugarte y a Juan Capiain como sus benefactores. Aunque también habría que considerar a varios distinguidos

[24] Ruiz Rivera, Julián. *Encomienda y mita...,* op. cit., pág. 289.

[25] Pérez T. Aquiles. *Las mitas en la...,* op. cit., págs. 146-147.

hombres que fundaron capellanías con responsabilidad en Juan Cotrina Valero, pues a través de estas instituciones se pudo resolver muchos de los problemas económicos relacionados con la construcción de la iglesia. Así es posible considerar que alguna persona relacionada con los anteriores casos podo ser propietario del biombo.

Con relación a Juan Cotrina Valero, él fue hijo del platero Joan Francisco Cotrina Copete y de Elvira Valero, quienes vivieron en la ciudad de Tunja. Se casó con Francisca de Tavera y Pizarro vecina de la ciudad de Pamplona y quien fallece antes de 1644 fecha en la que Cotrina, a causa de este suceso decide asumir el sacerdocio. Aprendió el oficio de platero y al tiempo se dedicó a la encuadernación, al grabado, a la fundición de campanas, actividades que combinó con la música. Estas habilidades le permitieron introducirse en el comercio principalmente en la ciudad de Santafé.

A partir de 1654 empieza a gestionar la construcción de una ermita para devoción de la Virgen. Es así que por estas fechas encuentra el apoyo de María Arias de Ugarte quien le dona dos mil pesos y de Juan Capiayn quien contribuye con la compra de los terrenos, aportando mil doscientos pesos[26].

Es de destacar que Juan Cotrina Valero poseía un «retratillo» de doña María Arias de Ugarte[27], lo que evidencia el afecto y la cercanía del presbítero con Juan Capiayn y su esposa. Pero además nos quedan testimonios de una costumbre que fue común en la época, de hacer conocer a través de elementos visibles, las buenas acciones que realizaban las personas como testimonios eternos para su reconocimiento. Al respecto la loza que cubre el acceso a la cripta, al pie del altar mayor de la Iglesia de Santa Clara, tiene la siguiente inscripción: *Esta bóveda mandaron hacer a su costa Juan de Capiayn y doña María Arias de Ugarte patrona de este Convento para su entierro. Año 1647*. También en la misma iglesia se encuentra un cuadro *La Piedad* pintura atribuida a Baltazar de Figueroa, en él los dos esposos en una actitud devota, se destacan como donantes. Como estos, existen muchos testimonios en el arte de la pintura, siendo un medio en el que se dejó testimonio de cualidades físicas y morales, atributos personales como demostración ante Dios y los hombres. Así, no es extraño que en el biombo se resalte la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas y alguno de los benefactores de este templo como Juan Capiayn o algún otro vecino, vinculado a la existencia de la Iglesia.

La pintura revela una gran cantidad de detalles que al ser comparados con los documentos oficiales que hoy disponemos en el Archivo General de la Nación, me hace pensar que quien encargó la pintura, tuvo que ser una persona muy cercana a Cotrina Valero, que ocupara un cargo distinguido en la, sociedad y por último tenía que ser «hombre» por todos los atributos que en ella se representan. No pudo ser de o para Cotrina Valero pues para la fecha en la que se realiza la pintura él ya era presbítero y la pintura es un bello ejemplo del mundo profano.

5. El biombo con la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas como obra de arte

El artista que realizó la pintura del biombo conoce las artes del dibujo, la perspectiva, la composición y el manejo del color. En esta obra los recuadros con paisaje natural son mucho más interesantes que las plazas de la ciudad. Independientemente de la definición de los elementos, las figuras de hombres y animales, así como las plantas y relieves topográficos representados en cada uno de los recuadros se incorporan naturalmente conformando una obra llamativa. A través del extenso documento relacionado con el testamento, en particular con el inventario de bienes, podemos deducir que Cotrina Valero como grabador de oficio tenía un alto conocimiento en dibujo y perspectiva, actividad que practicaba pues mantenía en su espacio de trabajo un aparato «espejo de perspectiva con veintitrés vidrieras. Con su guarnición de madera en blanco»[28], además de otros implementos utilizados en la práctica de la pintura; lo que lleva a pensar que posiblemente fue el mismo Cotrina quien pintó el biombo para obsequiarlo o por encargo. De otra parte, es evidente que el pintor conocía muy bien este lugar de las márgenes de

[26] AGN. Colonia. Notaría 1. Tomo 68. Volumen 90. Año 1680. Folio 118r.v.

[27] AGN. Colonia. Notaría 1. Tomo 68. Volumen 90. Año 1680. Folio 168r.

[28] AGN. Colonia. Notaría 1. Tomo 68. Volumen 90. Año 1680. Folio 168r.

la ciudad, a sus habitantes, los trabajos rutinarios, imprimiendo en la pintura laboriosidad y afecto, lo que quizá, Cotrina Valero podría realizar mejor que cualquier otro artista[29].

Parece que es en estos muebles donde el paisaje logra tener un protagonismo pictórico y aunque la presencia del hombre define el contenido, no deja de ser relevante la naturaleza y esto lo hace único y muy especial.

El reverso del biombo es singular. La alternancia de jarrones con flores y fruteros con frutos configura una superficie llamativa, más si estos temas se trabajaron minuciosamente buscando un cierto realismo que permite relacionar, por ejemplo, uno de los fruteros con zapallos a obras similares pintadas por Tomás Hiepes (1610-1674) en particular «el frutero de Delft y dos floreros» realizada en 1642.

El pintor con la orientación de quien encargó la obra, dejó constancia de toda la actividad del entorno de la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas, integrando plenamente el ámbito rural con la ciudad. La relación de las imágenes con la Iglesia sin duda se torna en un camino de interpretación y conocimiento del lugar y del periodo histórico.

[29] Esta reflexión surgió en medio de una amena reunión convocada por Olga Acosta y Carlos Rojas en la que tuve oportunidad de conversar con amigos y colegas como María Constanza Villalobos Acosta.

Volver al sumario

Estudios para la puesta en valor de estructuras de barro cocido pertenecientes a la cultura Quitu-Cara, Ecuador

Olga M.ª Medina Lorente y Begoña Carrascosa Moliner
Universidad Politécnica de Valencia. España

1. Introducción

El proceso de consolidación es una de las etapas más determinantes del proceso de restauración de cualquier manifestación cultural. El caso particular que aquí se presenta se sitúa en el Parque Arqueológico de Cochasquí, en la zona norte de los Andes ecuatorianos. Se trata de dos superficies circulares realizadas y cocidas in situ que los antiguos Quitu-Cara (500-1500 d.C.) elaboraban sobre la cúspide de pirámides truncas con una intencionalidad a día de hoy poco esclarecida.

Tras el descubrimiento de estas superficies sobre la pirámide nº13 del complejo arqueológico en los años 60, éstas fueron abandonadas a su suerte, quedando expuestas a los agentes ambientales durante años. Tras la realización de un techado en los años 80, no fue realizada ninguna intervención directa que permitirá una mejora de sus condiciones, ya que se trata de un material altamente sensible a los cambios ambientales.

2. Objetivos

Por ello, el proyecto «Cooperación al Desarrollo Cultural y Formativo para la Puesta en Valor de las Pirámides Preincaicas de Cochasquí, Ecuador» elaboró una serie de estudios que permitieran conocer las condiciones del material arqueológico e intervenir las estructuras bajo plenas garantías de compatibilidad. Para ello fueron realizados extraídas muestras reales y se realizaron análisis y ensayos comparativos entre consolidantes de naturaleza orgánosilícea, con la finalidad de encontrar el producto más afín al material arqueológico y al entorno donde se encuentra.

3. Metodología

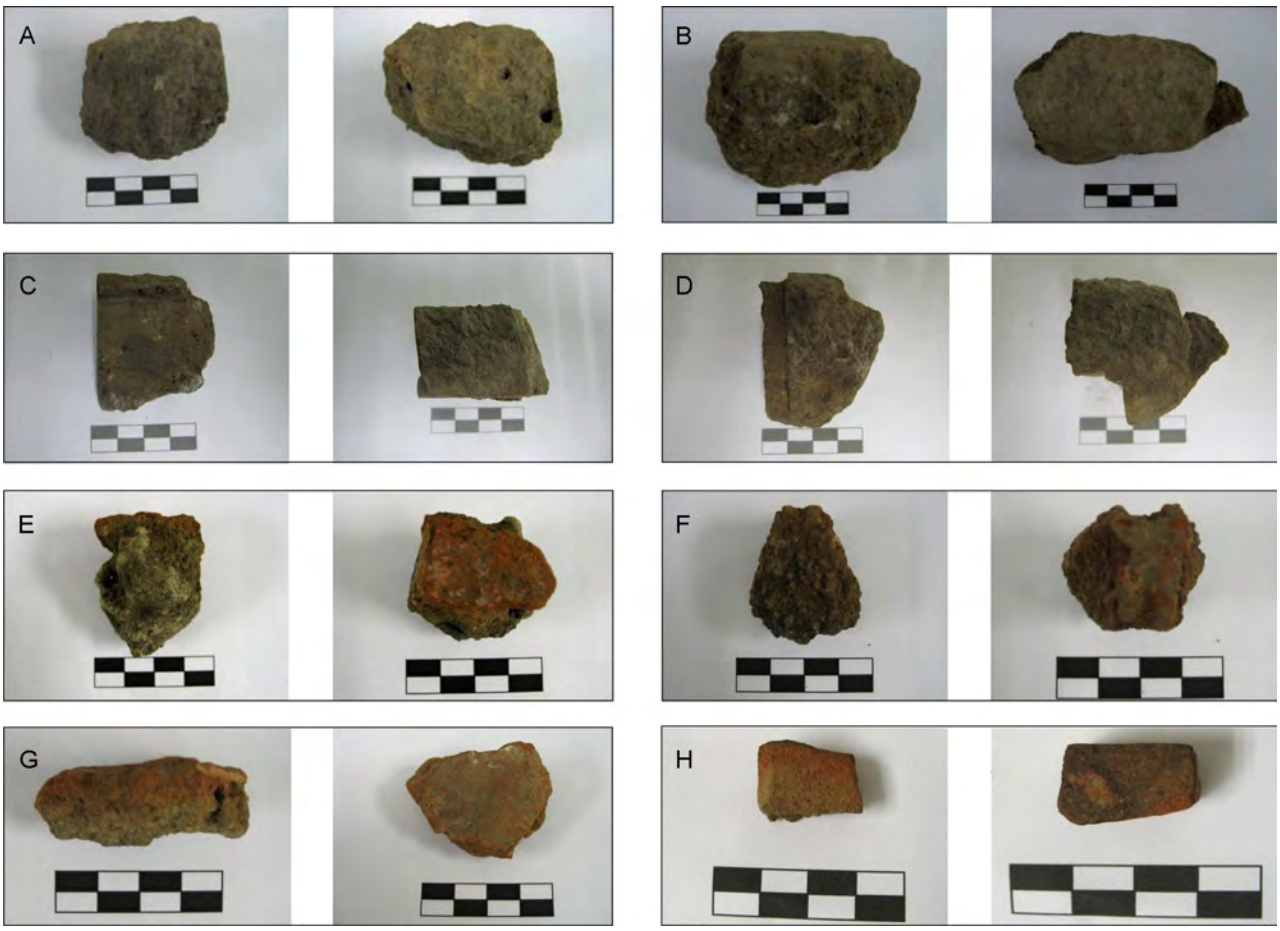
Los productos consolidantes seleccionados fueron ESTEL 1100® de CTS y SILRES BS OH-100® (con el hidrorrepelente SILRES BS-290®) de Wacker Chemie. Tras la extracción de los fragmentos cerámicos, éstos fueron consolidados mediante impregnación a pincel, realizándose consolidaciones puntales por inmersión. Posteriormente, los fragmentos tratados y no tratados fueron sometidos a los siguientes ensayos en laboratorio: Microscopía Óptica (LM) y Microscopía electrónica de Barrido (SEM) para la caracterización morfológica y Microscopía Electrónica de Barrido con Microanálisis de rayos-X y Espectroscopia FT-IR para la caracterización químico-mineralógica. Evaluándose también las propiedades físicas de las probetas como su porosidad, densidad aparente y real, el comportamiento hídrico, posibles cambios colorimétricos y ensayos de envejecimiento artificial acelerado.

4. Resultados obtenidos

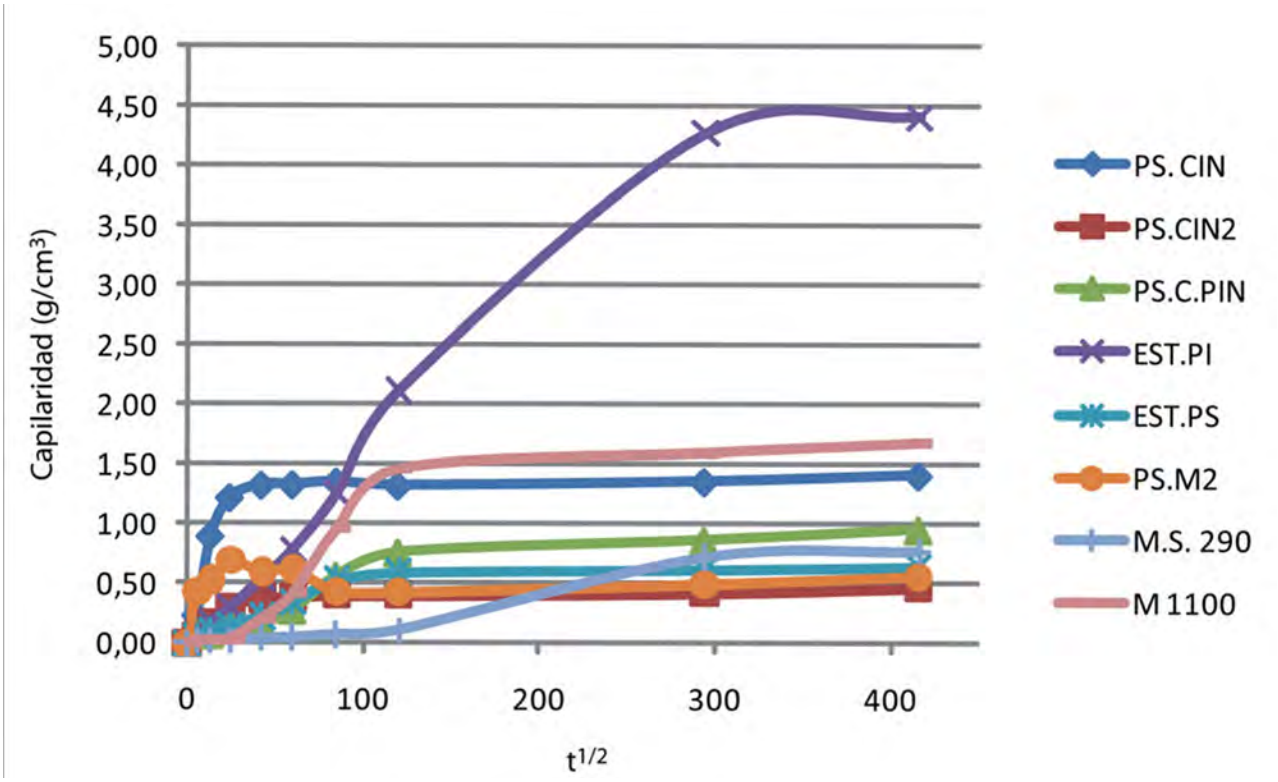
4.1. Caracterización morfológica

En los resultados obtenidos de la caracterización morfológica se observa una clara diferencia entre las muestras consolidadas y las no consolidadas, distinguiéndose en éste último poco compacta y pulveru-

1.—Vista parcial del Parque Arqueológico de Cochasquí.



2.—Aspecto de las muestras a estudio: A) Vista de la muestra EST-PI, sección transversal (izq.) y vista superior (der.). B) Vista de la muestra EST-PS, sección transversal (izq.) y vista superior (der.). C) Vista de la muestra M-1100, sección transversal (izq.) y vista superior (der.). D) Vista de la muestra M-S290, sección transversal (izq.) y vista superior (der.). E) Vista de la muestra PS-PIN, sección transversal (izq.) y vista superior (der.). F) Vista de la muestra PS-CIN, sección transversal (izq.) y vista superior (der.). G) Vista de la muestra PS-CIN2, sección transversal (izq.) y vista superior (der.). H) Vista de la muestra PS.M2, sección transversal (izq.) y vista superior (der.).



3.—Curvas de absorción de agua por capilaridad obtenidas para los diferentes fragmentos estudiados.

lenta, y múltiples oquedades que aportan una mayor porosidad al material, sobre todo en el núcleo más interno. En contraposición, hay que destacar que en áreas cercanas a la superficie se distingue un mayor grado de compactación.

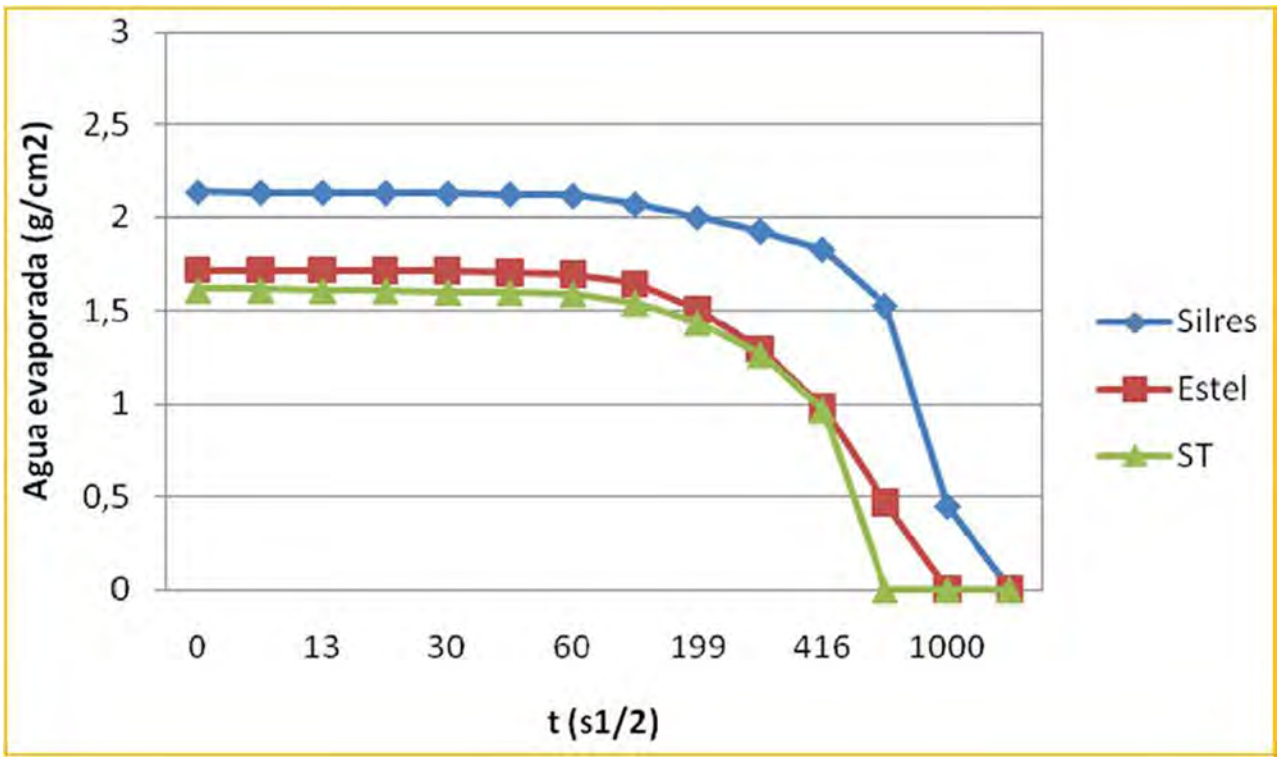
4.2. **Caracterización químico-mineralógica**

La caracterización químico-mineralógica de las probetas reveló un ligero aumento del porcentaje de la cantidad de SiO_2 en los fragmentos consolidados con ambos productos, en comparación con las probetas sin tratar, obteniéndose un 66-69% en peso en las muestras tratadas frente a un 62-65% en los fragmentos sin tratamiento. Este ligero aumento de contenido de sílice puede estar asociado a la incorporación del tratamiento consolidante

4.3. **Propiedades físicas**

Los resultados obtenidos en el ensayo hídrico de la gota, manifiestan el carácter hidrófugo de los tratamientos aplicados frente al fragmento no tratado (EST-PS) donde la gota es absorbida de inmediato. En los fragmentos tratados son superados los 45 minutos hasta la completa absorción de la gota.

En el ensayo de absorción de agua por capilaridad, el fragmento EST.PI (fragmento sin tratamiento) ha absorbido más cantidad de agua, aunque a una velocidad de absorción media, tardando entre 24-48 horas en alcanzar la saturación completa. Pero en otros fragmentos sin consolidar como EST-PS y PS-M2 la absorción de cantidad de agua es menor en tiempos más cortos. Los resultados de los fragmentos consolidados (PS-CIN, PS-CIN2 y PS-CPIN, M-1100 y M-S290) indican una absorción de agua menor, que podría asociarse al carácter hidrorrepelente que contienen los consolidantes aplicados por su contenido en polisiloxanos. Por otro lado, cabe destacar las muestras consolidadas con ESTEL 1100® mediante inmersión (PS-CIN y PS-CIN2), para las que se ha encontrado diferencias en el comportamiento hídrico, absorbiendo menos cantidad PS-CIN2 que PS-CIN. Pese a ello cabe destacar, que los fragmentos consolidados mediante pincel, como son PS-CPIN, M-1100, y M-S290



4.—Evaporación de agua de las 3 muestras sometidas a estudio.

han obtenido resultados aceptables al manifestar el menor grado de absorción.

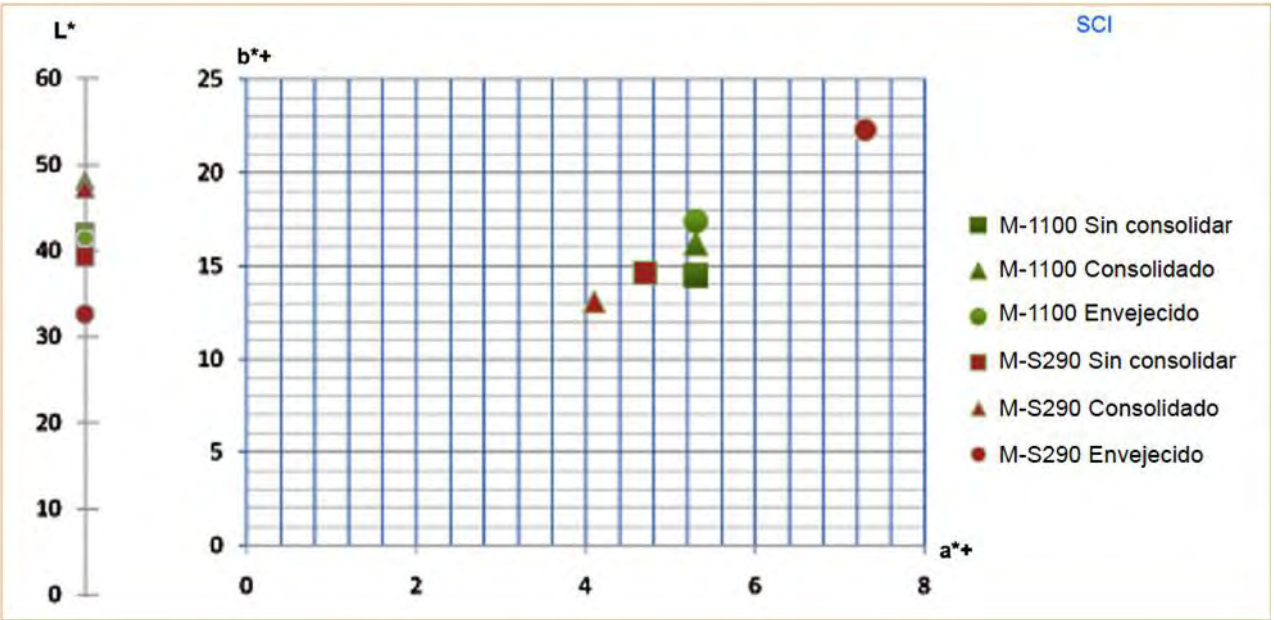
4.4. **Cálculo de porosidad y ensayo de velocidad de secado**

Los valores de porosidad, densidad aparente y densidad real obtenidos prueban que la porosidad abierta (PA) es superior en las muestras no consolidadas respecto a los fragmentos tratados con consolidantes. Destacándose la acción del producto ESTEL 1100® respecto a SILRES BS OH-100® (más el hidrorrepelente), ya que el primero no produce una reducción significativa de la porosidad del material, en cambio, el fragmento tratado con Silres muestra una reducción de la porosidad abierta cercana al 3%.

Tras el ensayo de velocidad de secado, la muestra no tratada (ST) manifiesta una evaporación más rápida del agua contenida, causada su alta porosidad abierta, en comparación con las muestras consolidadas. Respecto a éstas, cabe destacar el fragmento tratado con ESTEL 1100® por sus óptimos resultados, en comparación con el fragmento tratado con SILRES BS OH-100® (con hidrorrepelente), el cual manifestó una reducción significativa de la velocidad de evaporación del agua absorbida, dilatándose mucho más el tiempo el secado de la pieza hasta alcanzar el peso de la pieza en seco.

4.5. **Colorimetría**

Tras la consolidación de las muestras la diferencia de color es muy similar entre los fragmentos tratados con ambos productos. En cambio tras el envejecimiento, la muestra consolidada con SILRES BS OH-100® manifiesta un ligero aumento de brillo, adquiriendo además una tonalidad anaranjada. En lo que respecta a la muestra M-1100 (tratada con Estel 1100®) el registro realizado muestra una oscilación hacia el amarilleamiento que comienza desde su consolidación y aumenta ligeramente tras su envejecimiento. También cabe destacar como aumenta la luminosidad prácticamente por igual en ambos fragmentos tras la consolidación y como difiere el comportamiento de cada producto tras el envejecimiento, ya que M-S290 Envejecido se oscurece



5.—Diagrama donde queda reflejado cada uno de los registros antes de la consolidación, después de la consolidación y tras el envejecimiento.

considerablemente respecto a M-1100 Envejecido. En cambio, el fragmento tratado con Estel 1100® adquiere prácticamente el mismo nivel de luminosidad adquirido antes del tratamiento.

5. Conclusiones

Los resultados extraídos del presente estudio concluyen que el tratamiento mediante ESTEL 1100® responde a unos comportamientos más aceptables respecto a los obtenidos mediante el producto SILRES BS OH 100® (con hidrorrepelente). Uno de los motivos principales es la significativa reducción de la porosidad que produce el producto SILRES BS OH 100® en comparación con el consolidante ESTEL 1100®, como han manifestado los ensayos hídricos de absorción de agua y también los ensayos de velocidad de secado, donde SILRES BS OH 100® también necesita un tiempo de evaporación más prolongado. Dicho comportamiento es desfavorable, pues cuanto mayor es el tiempo durante el cual el agua permanece en el material, más se favorece su deterioro.

En cuanto a la metodología de aplicación, los fragmentos consolidados a pincel proporcionan un significativo retardo en cuanto a la absorción de agua por capilaridad, en comparación con los consolidados por inmersión. En este sentido hay que considerar también otros factores que pueden intervenir en el comportamiento final, como son: el carácter irregular de las superficies, ya que los fragmentos proceden de áreas diferentes de las plataformas, la composición heterogénea del material que las conforma, la exposición a diferentes temperaturas durante la cocción y/o al presentar un diferente estado de conservación. Como por ejemplo los fragmentos PSC.PIN y MS.290 (consolidadas por impregnación), así como PSC.IN (consolidada por inmersión) y M1100 (consolidada por impregnación), que han presentado un comportamiento similar. Estos resultados coinciden con las conclusiones extraídas tras el análisis mediante SEM/EDX, donde se estimó el grado de penetración del consolidante según el cambio cuantitativo de contenido de sílice a diferente profundidad del material.

Por otro lado, pese a que los cambios no resultan visualmente apreciables, los registros colorimétricos realizados tras el envejecimiento artificial acelerado se determina un deterioro más ralentizado en el fragmento consolidado con ESTEL 1100®, produciéndose un amarilleamiento mínimo mientras que con SILRES BS OH 100® se produce un aporte de brillo, así como un ligero cambio cromático hacia el anaranjado.

6. Agradecimientos

Las autoras de esta comunicación, agradecen expresamente el apoyo recibido por Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, a través de la subvención concedida al Proyecto 08-CAP2-0906, y a la cofinanciación en éste por parte de la Universidad Politécnica de Valencia, España y del Gobierno Autónomo Descentralizado de la Provincia de Pichincha, Ecuador y que han contribuido de forma determinante a hacer posible las investigaciones y la obtención de los resultados que se exponen en esta comunicación. También agradecer a las Dras. Mª Teresa Doménech Carbó, Laura Osete Cortina y Mª Luisa Martínez Bazán del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, por su apoyo en el Proyecto*: Cooperación al Desarrollo Cultural y Formativo para la Puesta en Valor de las Pirámides Preincaicas de Ecuador*.

Volver al sumario

Aproximación al urbanismo maya. Una base cartográfica homogénea como punto de partida

Andrea Peiró Vitoria
Universitat Politècnica de València. España

1. Introducción

La ciudad es la expresión física de la sociedad que la habita[1], y tal y como apunta el teórico de la arquitectura Aldo Rossi, el hecho urbano hay que estudiarlo y comprenderlo tanto en el espacio como en el tiempo[2].

Los antiguos asentamientos mayas no escapan a este concepto general, y de su análisis y del estudio sobre cómo utilizaron y transformaron el espacio y la arquitectura adecuándola a sus necesidades, podremos extraer muchos datos que nos ayuden a comprender la antigua sociedad maya.

1.1. La estructura urbana de La Blanca (Petén, Guatemala)

Esta investigación surge durante la participación en el Proyecto La Blanca, un proyecto patrocinado por la Universitat de València, Universitat Politècnica de València y Universidad San Carlos de Guatemala, dirigido por la doctora en arqueología Cristina Vidal Lorenzo y el doctor arquitecto Gaspar Muñoz Cosme, y que a lo largo de estos años ha contado con el apoyo financiero del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de España, el Ministerio de Economía y Competitividad, Forum UNESCO, la Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo y la Fundación Príncipe Claus de Holanda.

En 2004 se iniciaron los trabajos de prospección y levantamiento en el sitio arqueológico La Blanca, un antiguo asentamiento maya situado en un estratégico emplazamiento, entre el río Salsipuedes y la serranía que marca el límite occidental del valle del Mopán. Durante las temporadas de 2005 y 2006 se realizaron los levantamientos topográficos[3]del área monumental de La Blanca, lo que permitió realizar un análisis sobre su composición urbana y arquitectura.

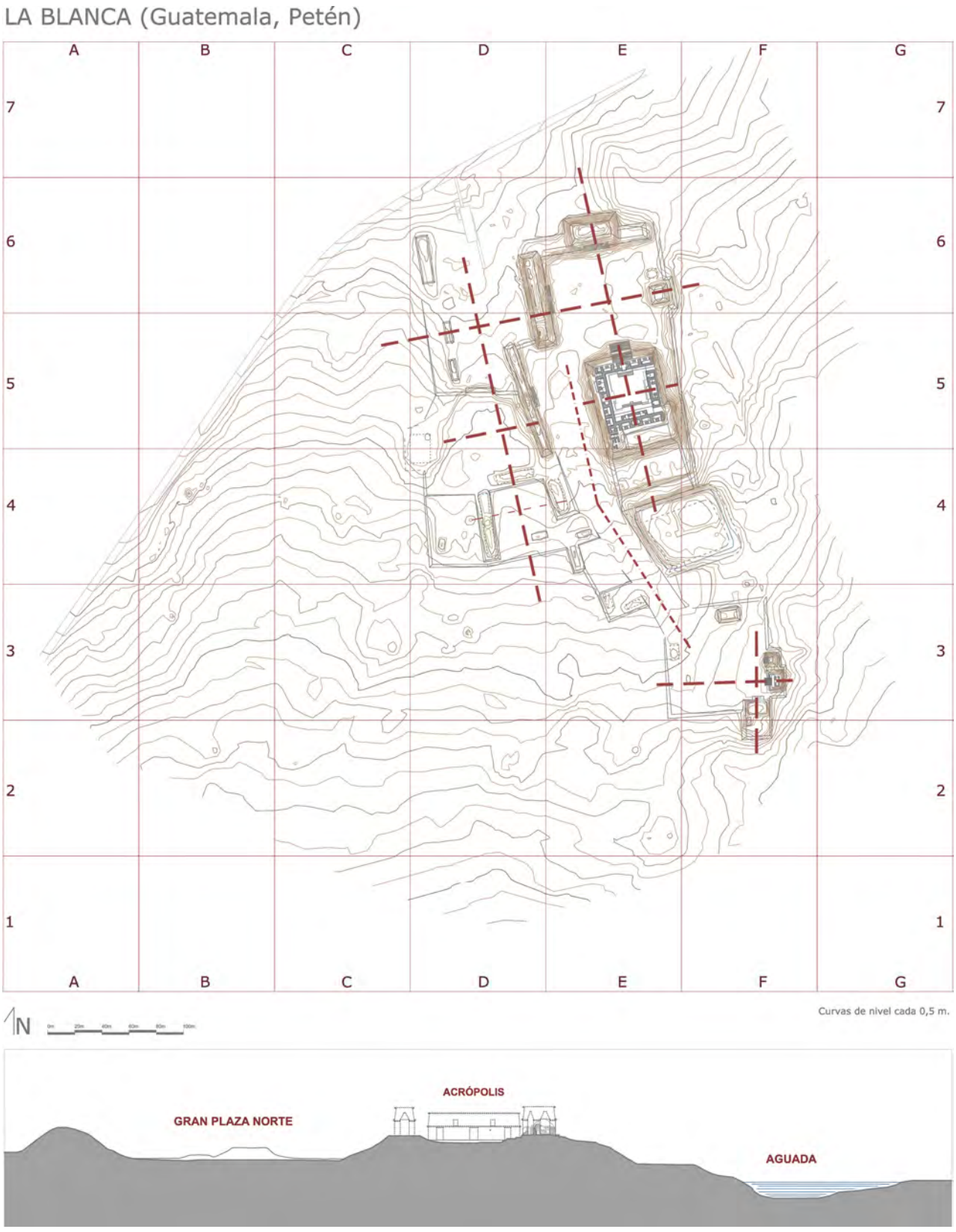
En La Blanca se puede observar una arquitectura de calidad, con sillería de gran tamaño y buena factura, y unos espacios urbanos de grandes dimensiones estructurados según unos ejes compositivos norte-sur con una inclinación de aproximadamente 12º al oeste, algo inusual en el área maya[4]. El con-

[1] Muñoz Cosme, Gaspar. *Introducción a la Arquitectura Maya*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2006, págs. 41-44.

[2] Véase los conceptos teóricos sobre hechos urbanos y teoría de la ciudad en Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

[3] Piqueras Gil, Teresa. «Estudio de la morfología del terreno previo a la intervención arqueológica y de restauración». En: Muñoz Cosme, Gaspar y Vidal Lorenzo, Cristina (Eds.). *La Blanca. Arqueología y desarrollo.* Valencia: Editorial UPV, 2005, págs. 65-77; y Calvo Báguena, Víctor M. y Sánchez Marco, Miguel. «El levantamiento topográfico». En: Muñoz Cosme, Gaspar y Vidal Lorenzo, Cristina (Eds.). *La Blanca. Arquitectura y clasicismo.* Valencia: Editorial UPV, 2006, págs. 65-78.

[4] Muñoz Cosme, Gaspar. «Estructura urbana y arquitectura en La Blanca, Petén». En: Laporte, J.P.; Arroyo, B. y Mejía, H. (Eds.). *XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guate-*



1.—Plano topográfico de La Blanca y sección longitudinal. 2014. Proyecto La Blanca.

junto arquitectónico de mayor presencia es la Acrópolis[5], un cuadrángulo configurado por un edificio palaciego en forma de C abierta hacia el este, donde se sitúa el Palacio de Oriente, el edificio de mayor calidad arquitectónica y que sin duda fue sede del gobernante de La Blanca, tal y como se escenifica en los grafitos de sus muros[6].

Sobre la composición urbana, llama la atención la secuencia de los tres elementos de mayor envergadura, Plaza Norte-Acrópolis-Aguada, que sigue uno de los ejes virtuales paralelo a la calzada. Estos tres elementos urbanos tienen unas proporciones similares, y crean una secuencia espacial interesante de *vacío-lleno-vacío.*

El Grupo Sur, el más antiguo del asentamiento, tal y como se ha podido comprobar con los restos cerámicos encontrados en el área[7], se dispone según unos ejes compositivos casi exactamente coincidentes con los puntos cardinales, con una inclinación hacia el este de unos 10º aproximados respecto a los ejes compositivos generales del sitio.

La calidad de la arquitectura, la composición urbana, las proporciones de los espacios y las relaciones entre *lleno-vacío* de los elementos y conjuntos principales de La Blanca, invitan a plantearse la existencia de una planificación y de una intencionalidad en el diseño del espacio urbano.

De ahí surgió la idea de realizar un estudio urbanístico comparativo entre sitios de las Tierras Bajas Mayas[8]en el que se analizara la estética y la composición de sus espacios urbanos, las direcciones generales de ordenación y la adaptabilidad al territorio en el que se asientan.

2. La cartografía, base fundamental para los estudios urbanísticos

Para poder iniciar el estudio comparativo urbanístico, será necesario contar con una buena base cartográfica sobre la que trabajar y poder realizar los análisis. Así pues, la primera fase de trabajo consiste en la búsqueda de cartografía e información, y en la selección de los sitios que se van a estudiar.

Se han tomado como criterios de selección: por un lado, la accesibilidad y calidad de la información, y por otro, la importancia y localización del asentamiento. Se han seleccionado en esta fase 60 sitios arqueológicos que tuvieran plano con levantamiento topográfico publicado con buena calidad, y que fueran asentamientos ya estudiados, con información accesible y repartidos en diferentes áreas de las Tierras Bajas, para poder realizar estudios comparativos por áreas geográficas y así comprobar en qué grado influyen las condiciones territoriales en la configuración del asentamiento.

2.1. **La tabla de datos cartográficos**

Durante el proceso de recopilación de los planos, se han ido registrando los datos generales de cada sitio y del levantamiento topográfico: nombre, localización general, coordenadas geográficas, proyecto que realizó el levantamiento, director, equipo, año e institución, y fuente.

Esta tabla, que sigue completándose conforme avanza la investigación, está resultando de gran utilidad, ya que en el momento de trabajar con cada plano es importante tener en cuenta los parámetros generales, el marco y época en el que fue realizado, y para ello, conviene recurrir a la fuente original y así conocer los criterios tomados durante el levantamiento del plano.

2.2. **Una cartografía heterogénea**

Una de las mayores dificultades con las que nos hemos encontrado, es la gran heterogeneidad de los planos, tanto en cuanto al formato en que están ac-

mala. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, 2005, págs. 340-351.

[5] Muñoz Cosme, Gaspar; Vidal Lorenzo, Cristina y Peiró Vitoria, Andrea. «La arquitectura de la acrópolis de La Blanca, Guatemala». En: *Arché* 4-5. Valencia: Editorial UPV, 2010, págs. 381-386.

[6] Vidal Lorenzo, Cristina, Muñoz Cosme, Gaspar y Vázquez de Ágredos, Mª Luisa. «Reflexiones en torno al arte y la conservación del patrimonio cultural maya: el Proyecto La Blanca, un Proyecto piloto de investigación y cooperación internacional». En: Benito Goerlich, Daniel (Ed.). *La piel de los edificios. Técnicas artísticas y formas de intervención sobre el patrimonio cultural: la Historia del Arte como reflexión y compromiso*. Valencia: Universitat de València, Artes Gráficas Soler, 2014, págs. 144-145.

[7] Las fases más antiguas de ocupación del sitio documentadas hasta la fecha, se remontan al Clásico Temprano (250-600 d.C.). Ibídem, pág. 148.

[8] Las Tierras Bajas Mayas comprenden la península de Yucatán, inclusive el Petén guatemalteco (donde se sitúa La Blanca) y Belice, parte de los estados de Tabasco y Chiapas, y parte de Honduras.

2.—Mapa del área maya con los sitios seleccionados en esta fase. Plano realizado con la colaboración de Volker Soßna. Plano base: datos de la NASA.

cesibles, a las distintas técnicas y épocas de toma de datos, o al estilo de representación gráfica.

2.2.1. *La cartografía a lo largo de la historia de la arqueología maya*

Hay que tener en cuenta que desde las primeras expediciones científicas llevadas a cabo en el área maya hasta la actualidad, ha habido una gran evolución en los sistemas de toma de datos. La era actual de la tecnología, nos permite realizar levantamientos topográficos y arquitectónicos de mayor precisión que antaño.

A principios del siglo XX, el mismo Teoberto Maler, admitió en una de sus publicaciones que sus planos contenían «*inevitables imperfecciones*»[9]. Además, hay que reconocer que la prioridad de la mayoría de los viajeros, desde el siglo XIX hasta mitades del XX, no era la representación exacta del territorio y sitio arqueológico, sino que realizaban los planos con el fin de orientarse y situar aquellos objetos valiosos encontrados en sus expediciones que les permitirían conseguir los fondos económicos para una nueva expedición futura[10].

Al realizar cualquier estudio a partir de estos planos, deberemos tener en cuenta que el resultado estará supeditado a los datos del plano original, con lo que no todos los planos servirán para el mismo tipo de estudio, dependerá de la precisión y el detalle que se requiera.

2.2.2. *Sistemas de representación gráfica*

Además de los distintos métodos de toma de datos, con diferente detalle y precisión, nos encontramos con la dificultad de que nunca se ha creado una convención sobre la representación gráfica de los planos en esta área, con lo que podemos encontrar gran variedad de símbolos, tipos de línea, colores y grafismos en la cartografía existente.

La representación de los montículos como pirámides truncadas, podría considerarse un convencionalismo gráfico comúnmente aceptado en el mundo de la arqueología maya. Es más, se ha extendido de tal forma, que hoy en día resulta difícil concebir un plano de un sitio arqueológico del área maya con un sistema de representación diferente. Pero a nuestro entender, esto ha perjudicado al avance de las nuevas tecnologías en cuanto a la representación en plano del territorio. Esta simplificación gráfica tiene la dificultad de no mostrar visualmente la altura real de los montículos representados, tan sólo puede leerse la altura relativa respecto a los montículos circundantes. Además, nunca será una abstracción correcta de la realidad, ya que un mismo dibujo en planta de una pirámide truncada puede representar por igual a infinidad de montículos con diferente altura y pendiente. Este sistema de simplificación gráfica, podría entenderse en el pasado como un efecto secundario del hecho de que los levantamientos topográficos no fueran un objetivo principal en las expediciones arqueológicas, ya que un mapa esquemático precisa menos tiempo de dedicación que el levantamiento de un plano topográfico con sus correspondientes curvas de nivel[11]. Pero lo que no es del todo entendible, es que con la tecnología existente hoy en día, sigan prevaleciendo estas representaciones abstractas frente a las curvas de nivel y otros sistemas de representación de mayor precisión.

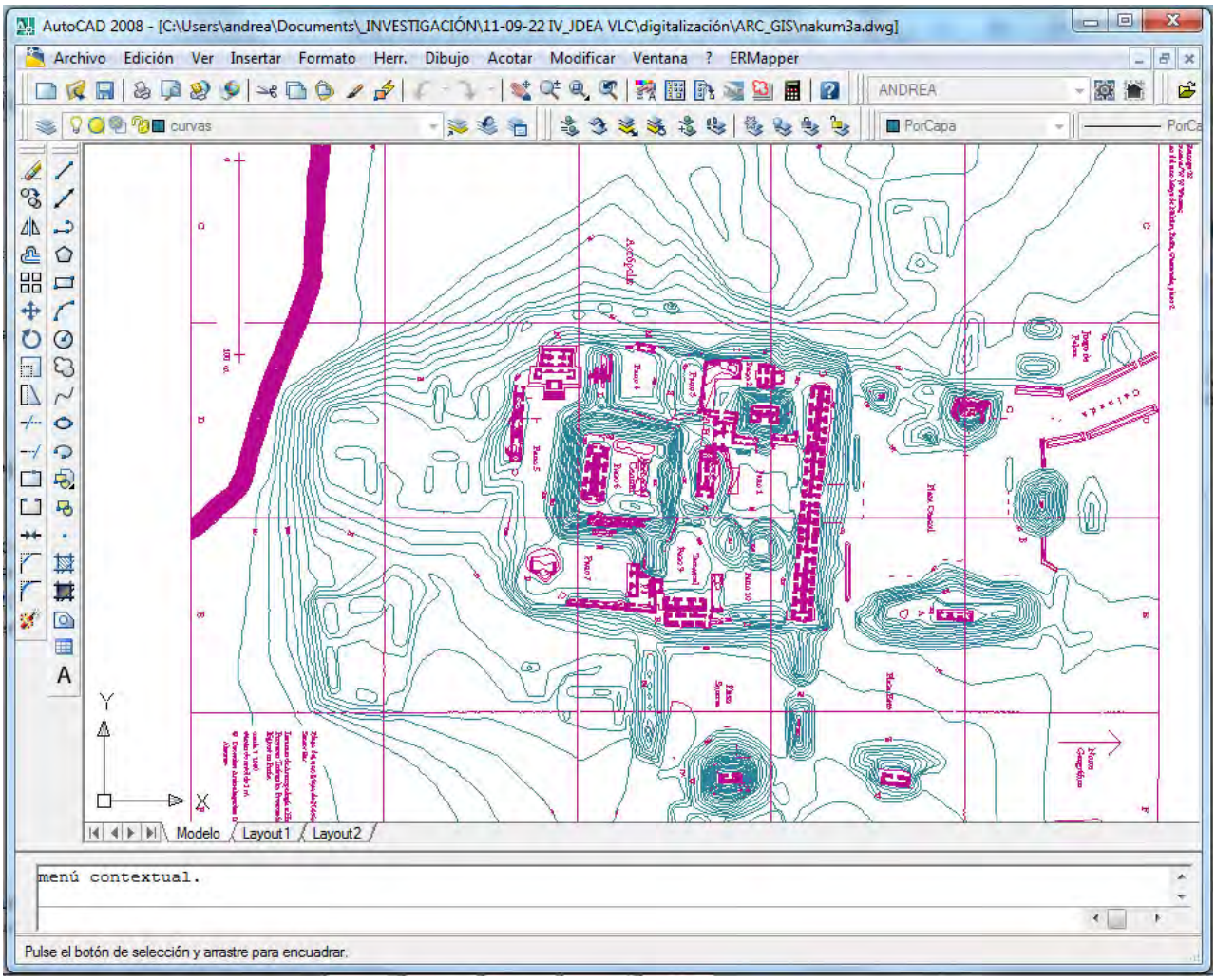
2.3. **Una base cartográfica homogénea y vectorial**

Tras recopilar y analizar los planos de los sitios arqueológicos seleccionados, y ver la gran heterogeneidad de la cartografía, en cuanto al estilo de

[9] MALER, Teobert. *Explorations in the Department of Peten, Guatemala and Adjacent Region: Topoxte, Yaxha, Benque Viejo, Naranjo*. Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology. Vol. 4-2. Cambridge, Massachusetts: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University Press, 1908, pág. 81.

[10] PUTNAM, Frederic W. , quien, como director del Museo Peabody, supervisó muchas expediciones, escribió en varias ocasiones en la correspondencia con el equipo técnico de la primera temporada en Copán (1891-1892) —Saville, Owens, Price y Dodge—, que el museo debía impresionar a los donantes con la magnificencia de las antigüedades que la expedición trajera del campo, y así les proveerían de más fondos para el futuro. Véase HUTSON, S. R. «Unavoidable Imperfections: Historical Contexts for Representing Ruined Maya Buildings». En: PILLSBURY, J. (Ed.). *Past presented. Archaeological Illustration and the Ancient America*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2012, págs. 303-305.

[11] Ibídem, pág. 303.



3.—Proceso de vectorización del plano de Nakum. Archivo .shape de polilíneas exportado a AutoCAD.

representación gráfica, al detalle y precisión, y al formato en que están accesibles, se nos plantea la necesidad de crear una base de datos cartográfica homogénea.

3. La vectorización y homogeneización de la cartografía

Para poder homogeneizar los planos, será necesario tener la información en formato vectorial, que es lo que nos permitirá trabajar en Autocad u otros programas informáticos de dibujo.

La cartografía se encuentra en soportes y formatos muy variados: informes cartográficos con colecciones por hojas a escala 1:500, planos con Modelo Digital de Elevación como base, planos con gran nivel de detalle pero publicados a pequeña escala, planos antiguos monocromáticos, etc. En esta fase, se han descartado aquellos que no tienen suficiente calidad para ser vectorizados y que el margen de error sea aceptable.

3.1. El proceso de vectorización

La vectorización de un plano consiste en el calco manual del mismo con herramientas informáticas, de forma que cada línea, polígono o forma geométrica se convierta en un elemento independiente y pueda caracterizarse como tal.

Existen programas informáticos, como el ArcGis o el WinTopo, que agilizan en gran medida este proceso realizando una primera vectorización automáti-

ca[12]. A pesar de ello, se precisa de un árduo trabajo posterior de corrección de errores, selección y valoración de líneas.

El proceso de vectorización es la fase técnica más costosa en tiempo y que carece de interés en sí misma, pero su realización es necesaria para las siguientes etapas de trabajo. Es por ello que en esta fase ha sido fundamental el contacto con algunos investigadores y directores de proyectos arqueológicos llevados a cabo en el área de estudio, a los que agradecemos encarecidamente su buena disposición. Muchos de ellos nos han facilitado el archivo vectorial del plano que manejaban en su proyecto, lo que nos permite pasar directamente a la fase de normalización de la cartografía. Algunos de estos planos facilitados en archivo vectorial son: el plano de Copán (Honduras), vectorizado por Heather Richards-Rissetto, que actualmente se encuentra en proceso de actualización a partir de los datos de un vuelo LiDar realizado en 2013 en el que están trabajando el Proyecto MayaArch3D del lnstituto Arqueológico Alemán, coordinado y dirigido por Markus Reindel y Elisabeth von Schwerin; el plano de Uxul (México), facilitado por Beniamino Volta, del Proyecto Uxul dirigido por Nikolai Grube y Kai Delvendahl; los planos de Dzehkabtún y Xkipché (México), facilitados por Iken Paap del Instituto Iberoamericano de Berlín; los planos del proyecto Triángulo Yaxhá-Nakum-Naranjo del Instituto Arqueológico Alemán, dirigido por Wolfgang Wurster y Óscar Quintana Samayoa, vectorizados por Telma Tobar; los planos de Aguateca y Ceibal (Guatemala), facilitados por Takeshi Inomata de la Universidad de Arizona; los planos de Río Bec (México) y Naachtún (Guatemala), facilitados por Philippe Nondédéo de la Universidad de París 1, director del Proyecto Naachtún; los planos de Champerico, Gallinero y Uitzilná (México), facilitados por Ivan Sprajc, director del Proyecto Reconocimiento en el sureste de Campeche; y el plano de Lamanai (Belice), facilitado por Elizabeth Graham de la University College London.

[12] Método basado en el reconocimiento automático de formas a partir de píxeles con igual color.

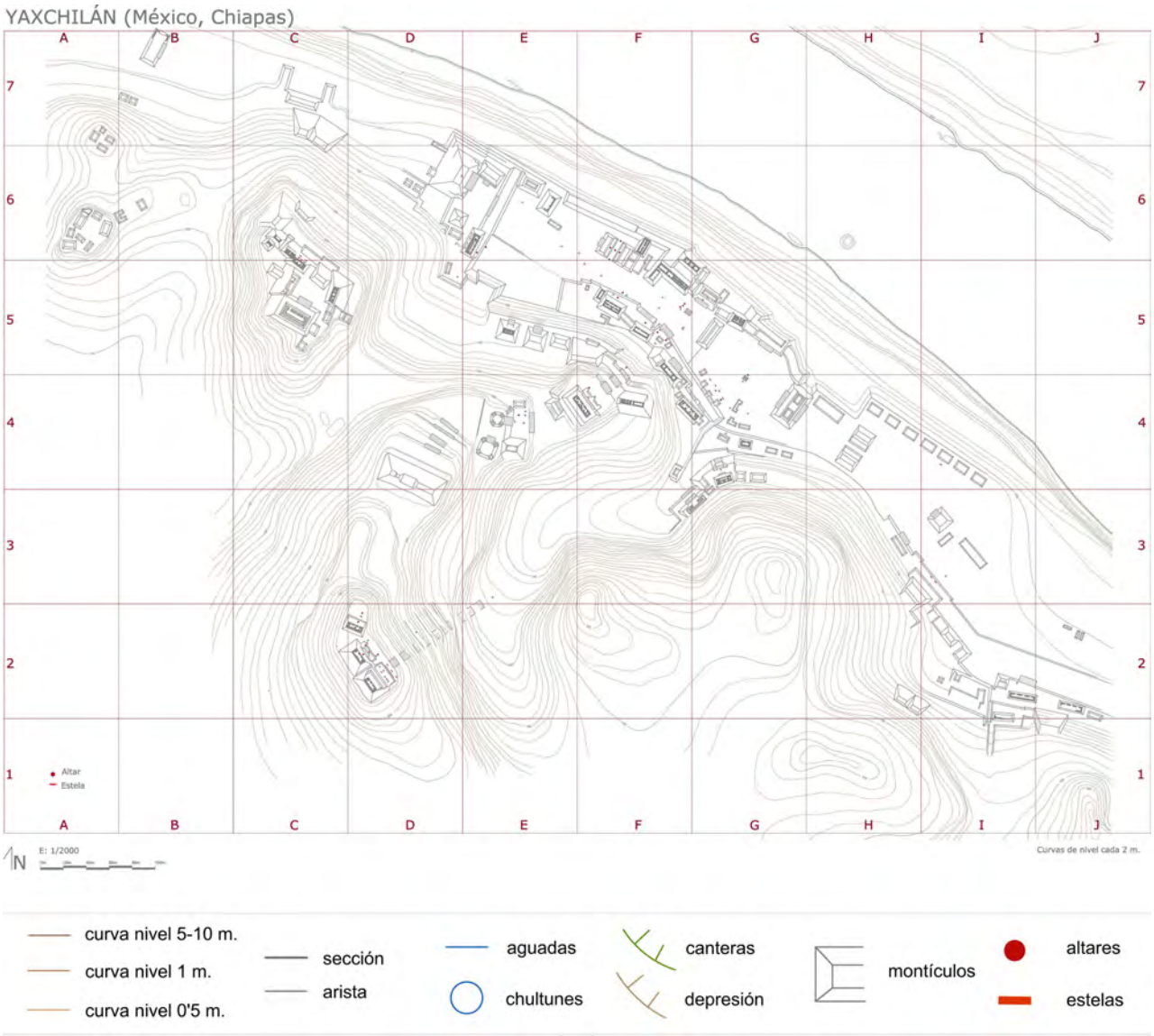
3.2. **El proceso de homogeneización**

Una vez tenemos los planos en archivo vectorial, puede realizarse la fase de homogeneización. En este punto, lo más importante es la determinación de los criterios de normalización gráfica.

Tras el estudio de la cartografía recopilada y la detección de los diferentes elementos, símbolos y formas que aparecen representados en los planos, podemos determinar una simbología, coloración, tipo de línea, etc. para igualar su representación gráfica en la medida de lo posible. El grafismo debe permitir una fácil lectura del plano. Así pues, los elementos naturales del territorio se representarán en colores que se asocien fácilmente a la realidad, como la topografía en colores terrosos o la hidrología en diferentes tonos de azul. Los símbolos y elementos gráficos de referencia o análisis, se representarán en color llamativo, de forma que puedan percibirse claramente como un elemento superpuesto al plano que no aporta mayor información pero que sirve de ayuda para interpretarla.

Durante este proceso será importante determinar qué capas son necesarias en cada archivo vectorial y separar adecuadamente los elementos en la capa correspondiente. Esto es lo que nos permitirá posteriormente modificar y adaptar con rapidez los planos a las necesidades de los diferentes tipos de estudio. Se dispondrán en capas diferentes las curvas de nivel, las estructuras arquitectónicas, los montículos, los elementos escultóricos como altares o estelas, los chultunes, cuadrículas, símbolos y texto. A su vez, las curvas de nivel, se separarán en diferentes capas según sean cada 0’5, 1, 2, 5 o 10 metros.

Otro tema a tratar en este apartado, es la elección del sistema de representación de los montículos. Teniendo en cuenta la aceptación generalizada en los estudios sobre la arqueología maya de la forma de representar simplificadamente los montículos como pirámides truncadas, y sabiendo que no son incompatibles con los planos topográficos con curvas de nivel, se propone la superposición por capas de los dos sistemas de representación, de forma que no se pierda ni la información más objetiva de la toma de datos topográfica, ni la subjetiva de la representación abstracta de los montículos. Al superponer las dos informaciones, ganamos el dato real de la altura de los montículos que vendrá dada por el número de curvas de nivel, y la abstracción volumétrica de un experto que puede facilitar la visión general del



4.—Plano normalizado de Yaxchilán, junto al río Usumacinta. Simbología básica según criterios de homogeneización. Vectorización del plano realizada con la colaboración de Sileno Català.

sitio, siempre siendo conscientes de que las direcciones marcadas por los montículos geometrizados no son precisas.

4. Ejemplo de plano normalizado: Yaxchilán

El proceso de vectorización y normalización de cada plano, se adapta según el tipo de archivo obtenido, el nivel de detalle del plano y la variedad de símbolos y elementos representados en él. Para facilitar su lectura y su comparación visual, se superpone una cuadrícula de referencia de cien metros de lado, que permite hacerse una idea a simple vista de la escala del lugar.

Se ha elegido como ejemplo, el plano de Yaxchilán, un antiguo asentamiento maya situado a orillas del río Usumacinta. En 1931, durante una expedición dirigida por Sylvanius G. Morley de la Carnegie Institution of Washington, John S. Bolles realizó el plano original sobre el que se ha trabajado hasta la actualidad. El plano que se presenta en este apartado, ya digitalizado, vectorizado y normaliza-

do, ha sido tomado del *Corpus of MAYA hieroglyphic inscriptions* del Peabody Museum de la Universidad de Harvard, publicado en 1977, con algunas modificaciones de Ian Graham[13].

En el plano aparecen representados: la topografía con curvas de nivel cada dos metros, montículos, arquitectura visible, altares, estelas y chultunes.

A pesar de ser un plano de principios del siglo XX y de no tener la precisión de los planos actuales, es claro y concreto, y en él se puede observar a simple vista algunas de sus características morfológicas urbanas y su adaptación a la topografía del lugar.

5. Utilidades de la base cartográfica homogénea y vectorial

Teniendo ya una base cartográfica vectorial y homogénea con los planos de los sitios a estudiar, se abre un gran abanico de posibilidades para realizar diferentes tipos de estudios.

A partir de los archivos vectoriales, se puede modificar fácilmente las propiedades de cada plano. Por ejemplo, para igualar el nivel de detalle del levantamiento topográfico. Si un plano tiene curvas de nivel cada 2 metros y otro cada 1 metro, podemos desactivar la capa del segundo plano que contenga las líneas correspondientes. Además, también servirá para poder adecuar el nivel de detalle del plano a la escala de impresión.

Para realizar estudios de mayor ámbito, como por ejemplo, estudios paisajísticos, podremos georreferenciar los planos a partir de las coordenadas geográficas y superponerlos a los planos territoriales de mayor extensión.

También, a partir del archivo vectorial y con los datos de la altura de los elementos, se puede generar un modelo tridimensional en el caso de que el estudio lo requiera, como por ejemplo para realizar un análisis de visibilidad desde un punto concreto.

Partiendo de las nuevas posibilidades de trabajo que nos ofrece el tener una cartografía base en archivo vectorial, se empiezan a plantear algunos estudios más concretos para la siguiente fase de la investigación.

6. El urbanismo maya a través de la cartografía. Metodología de análisis por áreas

Las Tierras Bajas mayas abarcan un área geográfica muy extensa con zonas bien diferenciadas según las características geológicas y topográficas del territorio.

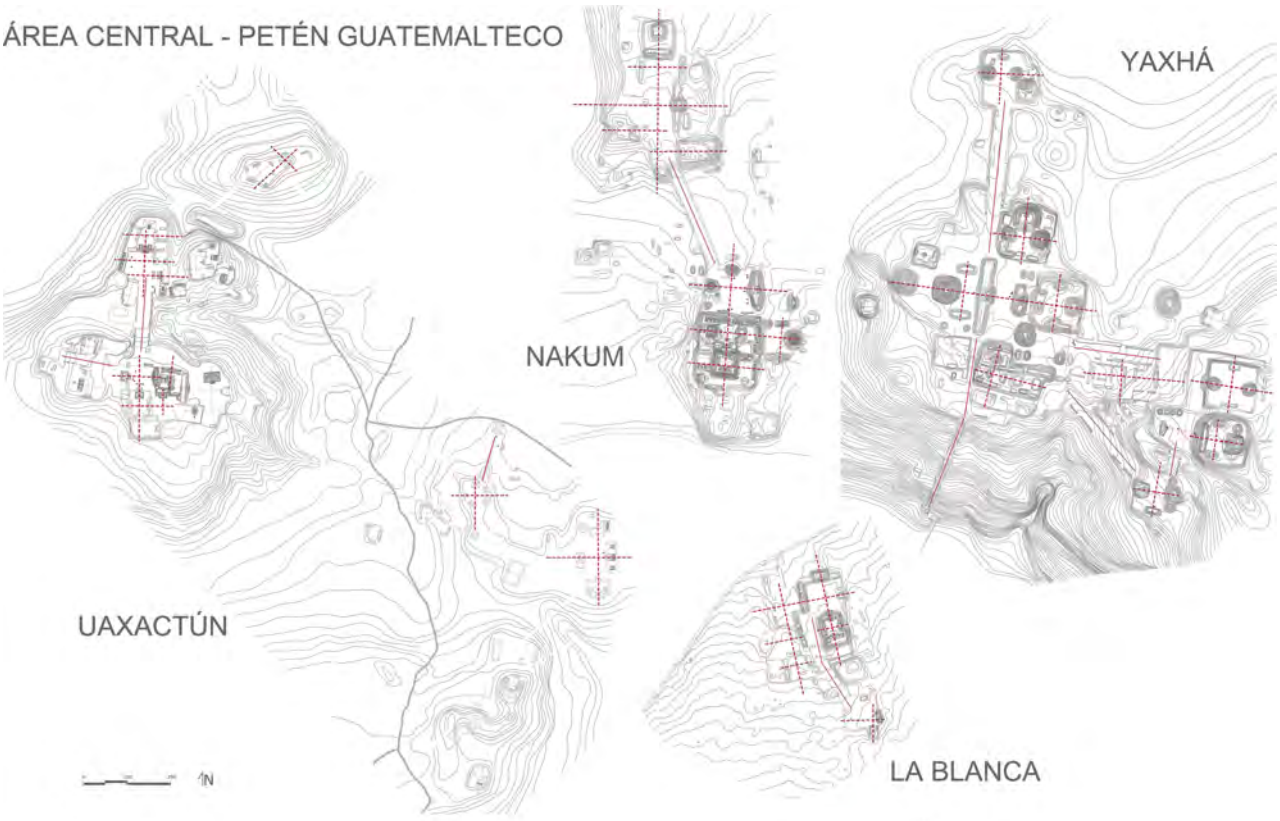
Consideramos como hipótesis que la forma urbana, composición estética y funcionalidad de los sitios se encuentra condicionada por el territorio de asentamiento. Es por ello que se ha tenido en cuenta que los sitios seleccionados se encuentren repartidos a lo largo de todo el territorio, de forma que podamos tener una muestra representativa de cada área y así encontrar similitudes y diferencias entre ellas.

A partir del análisis visual de la cartografía ya se pueden realizar algunas apreciaciones iniciales respecto a las direcciones generales de ordenación y ejes compositivos, y respecto a la distribución y ordenación de los espacios urbanos y arquitectura de mayor envergadura.

Por ejemplo, en algunos sitios del área central de las Tierras Bajas, se observa cómo los espacios urbanos se organizan según unos ejes de ordenación muy marcados. Este es el caso de La Blanca, Nakum, Uaxactún y Yaxhá. En estos sitios observamos que no hay sólo un centro neurálgico, más bien existen varios centros con focos de actividad pública, como grandes plazas, y en la mayoría de los casos, con conjuntos de residencia de la élite, que se encuentran comunicados entre sí por un sacbé interno. Muchos de los asentamientos de esta área se encuentran en zona de bajos, inundables en épocas de lluvia, por lo que será de gran importancia el control del agua superficial. Es por ello que en la mayoría de estos sitios encontramos aguadas y depósitos superficiales, además de los subterráneos.

Para comprobar la adaptabilidad de los asentamientos al territorio, y definir distintas tipologías formales, algunas de las cuales empiezan a intuirse ya, como las distribuciones axiales, centralizadas u orgánicas, se propone realizar un estudio paisajístico y compositivo a partir de la cartografía vectorizada de los sitios seleccionados.

[13] Graham, Ian y Von Euw, Eric. *Corpus of MAYA hieroglyphic inscriptions.* Vol. 3-1 Yaxchilán Cambridge, Massachusetts: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University Press, 1977, págs. 6-7.



5.—Planos de Uaxactún, Nakum, Yaxhá y La Blanca en el Petén guatemalteco.

Las fases principales de este estudio serán:

— Analizar la relación del sitio con su entorno. Detectar puntos o hitos en el paisaje, líneas orgánicas principales (rieras, cumbreras, etc.), y puntos y líneas visuales del asentamiento.

— Definir los ejes compositivos generales.

— Determinar los espacios públicos y conjuntos arquitectónicos principales y sus centros focales.

Una vez analizados estos puntos y habiendo plasmado el resultado sobre los planos, se compararán entre ellos en busca de diferencias y similitudes formales de ordenación urbana y adaptación al territorio.

7. La evolución de los asentamientos en el espacio y en el tiempo

Como se indicaba al principio, un asentamiento hay que estudiarlo tanto en el espacio como en el tiempo. Así pues, se propone realizar, paralelamente a los estudios compositivos, un análisis evolutivo de algunos sitios.

«*Los constructores mayas tenían un gran sentido práctico en la forma de hacer evolucionar su arquitectura, ya que lo habitual era clausurar un edificio para construir sobre él el siguiente, de mayor tamaño e importancia*»[14]. Así, hoy en día, nos encontramos con capas superpuestas que nos revelan la historia de un asentamiento.

Esto, a la par que interesante, es un gran problema con el que nos vamos a encontrar al estudiar la evolución de los asentamientos urbanos mayas, ya que muchas de estas «capas de historia» quedan enterradas bajo la última fase del asentamiento que ha llegado hasta nuestros días, y en la mayoría de las ocasiones, en mal estado de conservación.

[14] Muñoz Cosme, Gaspar. Introducción a la Arquitectura Maya… Op. cit., pág. 42.

Así pues, este análisis evolutivo tan sólo podrá realizarse en los asentamientos, o parte de ellos, en los que se haya podido datar gran parte de sus estructuras arquitectónicas y subestructuras. En cualquier caso, deberemos tener en cuenta la posibilidad de extrapolar las conclusiones que se extraigan de este estudio sobre otros asentamientos.

8. Conclusiones

Ya desde los inicios de esta investigación sobre el urbanismo maya, se vio la necesidad de crear una base de datos cartográfica, con los planos de los sitios que se iban a estudiar, que fuera útil para la realización de los análisis urbanísticos. Para conseguirlo, era necesario realizar un largo proceso metodológico y sistemático de digitalización, vectorización y homogeneización de los planos seleccionados.

Tras haber avanzado en esta fase, se ha podido comprobar la gran ventaja que supone trabajar con los planos vectorizados y normalizados respecto a los planos originales, sobre todo por la facilidad para igualar las propiedades de los planos que se comparan, y para adaptar el nivel de detalle y grafismo a las necesidades de cada estudio o análisis.

Esta base cartográfica homogénea y vectorial, nos ofrece una gran flexibilidad para realizar los análisis comparativos urbanísticos. Además, no sólo será ventajoso para la realización de estos estudios, sino que la fácil adaptabilidad de los planos en archivo vectorial, agilizará en gran medida, la modificación y actualización de los mismos, conforme avancen las investigaciones en cada lugar. Es por ello que consideramos que será una aportación de gran valor para estudios posteriores.

Esta metodología de vectorización y homogeneización de la cartografía, sobretodo antigua, nos ha abierto nuevas expectativas de trabajo, y sólo aplicables al área maya, sino también a otras áreas de estudio con similares problemas en cuestiones cartográficas.

9. Agradecimientos

La autora agradece expresamente el apoyo de la Kommission für Archäologie Außereuropäischer Kulturen del Deutsches Archäologisches Institut a través de la Beca de formación extraordinaria para jóvenes científicos, el respaldo del Ministerio de Economía y Competitividad a través de la financiación de los proyectos de investigación coordinados con número de referencia BIA2011-28311-C02-01 y 02, el patrocinio del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes a través de la financiación obtenida por el Proyecto arqueológico La Blanca dentro del programa de ayudas para Proyectos Arqueológicos en el Exterior, a la Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo, a la Universitat Politècnica de València, a la Universitat de València, y a la Fundación Prince Claus de Holanda, que han contribuido de forma determinante a hacer posible las investigaciones y la obtención de resultados que se exponen en esta publicación; así como al Dr. Markus Reindel y a los directores del Proyecto La Blanca, el Dr. Gaspar Muñoz Cosme y la Dra. Cristina Vidal Lorenzo, por su apoyo tanto académico como profesional.

Volver al sumario

Un político-azucarero con intereses en Cuba y en Andalucía. «La Antequerana» de Romero Robledo

Francisco José Sánchez Sánchez
Consejería de Educación. Junta de Andalucía. España

1. Cuba y Andalucía. Francisco Romero Robledo

Francisco Romero Robledo fue empresario y político malagueño. Nació en el año 1838 en la ciudad de Antequera y fenecido en Madrid en 1906 a los 68 años. Hijo de Matías Romero Montilla y Teresa Robledo Checa, que tuvieron dos hijos más. Su padre era propietario y su madre era la hija de Vicente Robledo Castilla. La educación de Francisco recayó sobre su abuela y su tío materno, Vicente Robledo Checa, rico propietario y empresario en la ciudad de Antequera, puesto que entre sus posesiones contaba con la finca El Romeral (Antequera), que heredaría posteriormente su sobrino Francisco[1]. Su tío le costeó el bachillerato y la carrera de derecho, además de introducir a Francisco en la política local y nacional. Se casó en el año 1875 con una rica hacendada cubana, Josefa de Zulueta y Samá, que falleció en 1896. El matrimonio tuvo cinco hijas, Josefa, Carmen, Teresa, Francisca y Manuela[2]. Estas protagonizarán duros enfrentamientos con los accionistas de la Sociedad Azucarera Antequerana, una vez fallecido su padre, por cuestiones de derechos de aguas[3].

El patrimonio de Francisco en la vega antequerana llegó a ser relevante, puesto que además de El Romeral, poseía 4.000 fanegas de tierra, veinte fincas urbanas en la ciudad de Antequera y la azucarera de remolacha denominada Ingenio de San José[4]. Romero Robledo además fue propietario de tres ingenios en Cuba, propiedad del padre de su esposa, Julián de Zulueta; los tres ingenios se denominaban Álava, España y Zaza. Francisco defendió siempre los intereses de los azucareros cubanos, opuesto a cualquier grado de autonomía de Cuba y abogaba por mantener la esclavitud en la isla.

Romero Robledo fue miembro de la Unión Liberal de O'Donnell, participó en la caída de Isabel II, acogió bien la llegada de la monarquía de Amadeo de Saboya. Restaurada la Monarquía Alfonsina, ocupó los puestos de subsecretario de Gobernación, y ministro de Fomento en los gobiernos de Sagasta. Pronto se pasaría al partido Liberal Conservador de Cánovas del Castillo, puesto que en el primer gobierno de este malagueño fue ministro de la Gobernación durante los periodos 1875-79, 1879-81 y 1884-85; además de ministro de Ultramar (1891-92) y de Gracia y Justicia (1895). Junto con Cánovas fue el ideólogo del sistema político de la Restauración, pese a romper con aquel después de la firma del pacto del El Pardo (1885), ya que Francisco se oponía con rotundidad al mismo.

[1] AMA. Caja 309. Leg. 4. Año 1891. Doc. *Certificado del Secretario del Ayuntamiento de Antequera, Sr. Francisco Romero Martínez, sobre la propiedad del Romeral*. Antequera, 7 de enero de 1891.

[2] AMA. Caja 226. Leg. 2. Año 1897. *Proyecto de partición de los bienes quedados al fallecimiento dela Excma. Sra. Doña Josefa Zulueta y Samá de Romero Robledo.* Antequera, 1897.

[3] AMA. Caja 309. Legajos 24 y 25.

[4] AMA. Caja 309. Leg. 14. *Liquidación de materiales y efectos firmada por Luna el día 13 de agosto de 1891*. El contratista que levantó la azucarera fue Antonio María de Luna Quartín.

Vuelve al partido conservador de nuevo, pero el asesinato de Cánovas y la derrota en el año 1897 por su rival en el partido, Francisco Silvela, trajo su declive. En el año 1903 se convirtió en presidente del Congreso de Diputados. Murió en el año 1906 en la ciudad de Madrid, víctima de un cáncer de piel que le ocasionó una paulatina degradación física y la muerte. Los restos reposan hoy en la iglesia de Belén de la ciudad de Antequera.

Este político y empresario como queda demostrado tiene un papel relevante en los negocios azucareros. Levantó la primera fábrica de remolacha en la provincia de Málaga, la azucarera San José (1891). Sociedad Azucarera Antequerana fue constituida el día 18 de noviembre de 1890. Romero Robledo puso 175.000 pts., que representaban 350 acciones liberadas, siendo el máximo accionista dela misma. Fue levantada en el año 1891, aunque con ampliaciones posteriores entre los años 1893-1905. El inventario del año 1906 elevó el valor de todo el conjunto a la cantidad de 2.025.870'1 pts. La construcción material de la azucarera fue llevada a cabo por el contratista Antonio María de Luna Quartín, junto con los ingenieros Bores y Brequet, este último de la sociedad Fives Lille.

2. Azucarera San José (Antequera)

El ingenio de San José se construyó en el año 1891 a 1 Km del nombrado «poblado del Romeral», en la provincia de Málaga, en el vértice de la carretera que se dirigía hacia Campillos y Archidona, en el lugar denominado «Colonia el Romeral», a dos kilómetros de la estación de ferrocarril, que poseía apeadero propiedad de la fábrica.

Fue la primera fábrica de remolacha de la provincia de Málaga, y llegaría a molturar anualmente 30.000 Tm y elaborar 3.000 Tm de azúcar. El nombre de San José le viene por la esposa de Romero Robledo, Doña Josefa Zulueta.

2.1. **La finca**

La azucarera se construyó en el año 1891 sobre la colonia agrícola propiedad de Romero Robledo[5]. La finca emplazada en término de la ciudad de Antequera, se acogió a los beneficios otorgados por la ley de 3 de junio de 1868, y al Decreto concedido por el Gobernador Civil de la provincia de Málaga el día 30 de abril de 1883. La finca estaba emplazada próxima a la del Romeral, que había pertenecido al tío de Romero Robledo, Vicente, que tras fallecer la hereda su sobrino Francisco. El año 1890 vio nacer Sociedad Azucarera Antequerana, que fue la que construyó la fábrica al año siguiente. La tierra estaba formada por 14 aranzadas que pertenecían a Romero Robledo.

2.2. **Descripción general de la fábrica**

Romero Robledo gracias a sus negocios en la isla de Cuba, conocía muy bien la industria azucarera e instaló la primera fábrica de remolacha en la vega antequerana.

Todo el complejo industrial estaba limitado al Oeste por un camino. La zona industrial quedaba dividida por un ramal de vía de ferrocarril en un recorrido Norte-Sur, que se unía a otra transversal en todo el frente meridional.

Zonificación espacial de la fábrica: Zona Industrial: quedaba en la zona meridional del plano general del recinto de la azucarera; la forma en planta del Cuerpo de fábrica era una «T», que se unía por su lado más dilatado con un almacén de azúcar. Zona de almacenaje: adosados al Cuerpo de fábrica se situaban dos espacios ocupados por edificios de planta rectangular destinados a almacenes de azúcar. Zona de depósitos: además de los destinados para agua, existían los silos de remolacha emplazados al Noreste y Sureste. Las viviendas dentro del recinto se localizaban en la zona Noroeste, junto a unos almacenes de azúcar y el camino que circunscribía el espacio por su frente Occidental: los vacíos. Se emplazaban al Norte, más dos patios adosados al Cuerpo de fábrica.

[5] AMA. Caja 309. Legajo 4. Año 1891. Doc. *Certificado del Secretario del Ayuntamiento Antequera, Sr. Francisco Romero Martínez, sobre la propiedad del Romeral.* 7 de enero de 1891.

2.3. **Construcciones**

2.3.1. ***Azucarera***

2.3.1.1. *Cuerpo de fábrica*[6]

La forma en planta era una «T» unida por su brazo más largo con un almacén de azúcar. Quedaban libres dos patios anexos para las necesidades de la azucarera.

En el Cuerpo de fábrica se distinguen diversas secciones del proceso productivo:

Sala de molturación. Poseía dos molinos sistema Fives Lille de 200 toneladas cada uno.

Sala de la Difusión. Se emplazaron una batería de 14 difusores, con una capacidad cada uno de 30 Hl.

La evaporación contenía seis cajas dispuestos en cuatro cuerpos. El primero poseía 261'75 m^2 de superficie de calefacción, con dos cajas de evaporación, la primera, de 128'42 m^2, y la segunda, de 133'33 m^2. El segundo estaba formado por 208'90 m^2 de superficie de calefacción, y acogía la tercera caja de 160'83 m^2 y la cuarta tenía 48'07 m^2. El tercer cuerpo estaba formado por 91'11 m^2 de superficie de calefacción, y la quinta 91'01 m^2. Por último, el cuarto tenía 48'07 m^2 y acogía la sexta caja de 48'07 m^2.

Cocción. Las tachas que originariamente poseyó eran: la primera para el primer producto y con una capacidad de 200 HL y 110 m^2 de superficie, la segunda, también para el primer producto, y con 125 HL de capacidad y 75 m^2, y la tercera, se usaba para los segundos productos y con una capacidad de 225 HL y 120 m^2.

Las centrífugas fueron de dos tipos: A. «Sistema por correa». Eran en total 16 centrífugas con una capacidad de 60kg para el primer producto. B. Cuatro centrífugas del tipo «suspendido por correa» con una capacidad de 160kg para el segundo producto.

El Horno secadero era del denominado sistema EBRO, con una superficie de las parrillas de 3'60 m^2.

Sala de calderas. La producción de vapor provenía de unas generadoras tipo tubular y con 102 m^2 de superficie de calefacción cada una. La chimenea de la fábrica se situaba en la zona más meridional del complejo fabril.

2.3.1.2. *Construcciones industriales*

Un laboratorio. El inventario del año 1907 se concedía un valor a este edificio de 1.575'80 pts. Construcción de planta cuadrangular situada en uno de los patios interiores del complejo fabril, adosado al Cuerpo de fábrica y fronterizo con la fragua.

La calera fue instalada por la sociedad Societé Lyonnaise des Chasbonages de Peñarroya, y con una capacidad de 50m^3. Se localizaba junto a los tres puentes de pulpas y a oriente de la vía de ferrocarril, que dividía la fábrica en un recorrido Norte-Sur[7]. En el año 1923 se instaló una nueva calera y[8] próxima se emplazó la chimenea.

Un nuevo secadero instalado en el año 1924[9].

Nueva instalación de bajos productos[10].

Una carpintería.

Un taller.

Una fragua. Construcción de planta cuadrangular adosada al Cuerpo de fábrica, aunque situada dentro de uno del patio interior y fronterizo con el laboratorio.

Básculas y materiales de incendios. Construcción aislada de planta cuadrada destinada a este fin y localizada en la zona septentrional.

Refrigerante. Construcción de planta rectangular situada al Noreste, y comunicada con el depósito de agua.

Silos de remolacha. Eran tres construcciones rectangulares paralelas entre sí, emplazados entre la vía de ferrocarril y el depósito de agua (Noreste).

2.3.1.3. *Construcciones de almacenaje*

Un almacén de útiles.

[6] AMA. Legajo 100. *Construcciones.*

[7] AMA. Caja 309. Legajo 16.

[8] AMA. Legajo 65. CAR. 5. Año 1923.

[9] AMA. Legajo 2. CAR 4. Contiene un plano del secadero.

[10] AMA. Legajo 9. CAR 4. Contiene planos de la instalación de bajos productos de la Sociedad Maquinista y Fundiciones de Ebro S. A. (Zaragoza).

Un depósito para melazas apostado a poniente del recinto fabril. Junto a la tapia de mampostería del mismo se instaló la destilería.

Almacenes de azúcar. Llegó a contar en los años cuarenta con cuatro, el primero, denominado «nuevo Alto», con una capacidad para almacenar 13.000 sacos, el segundo, denominado «Nuevo Bajo», llegaba hasta los 15.000 sacos, el tercero, denominado «Hondo», albergaba a 7.000, y el último, denominado «Nº 30», contenía 7.000. Los almacenes fueron levantados en mampostería, madera y cubierta de teja árabe. Poseían planta rectangular y se emplazaba en la zona Oeste, unos incorporados al Cuerpo de fábrica y otros adosados a la «Barriada».

Un almacén de pulpa repartido en tres naves que acogían 27.000 sacos, más otra nave que albergaba otros 7.000 sacos de pulpa. Se conserva un plano de la disposición del elevador y foso de pulpa fresca[11].

Nuevo almacén de abonos y semillas que fue levantado en el año 1972[12].

Quince depósitos de melaza con una capacidad total de 600 toneladas.

Dos depósitos de agua. El primero de planta rectangular se instaló al Sur, y adosado a la destilería; mientras que el segundo se localizaba anexo a la construcción destinada a refrigerante (Noreste).

2.3.1.4. *Viviendas*

La casa de dirección y otras viviendas de los altos directivos del Consejo. Se localizaban en lo que según la documentación se denominaba como «La Barriada». Edificio de planta rectangular de dirección Norte-Sur, localizado en el frente Oeste, y al que se le unen otras dos construcciones, una de las cuales era un almacén de azúcar. Las viviendas las habitaron los diferentes directores-gerentes de la sociedad propietaria.

Vivienda ocupada por el director de la fábrica. Fue habitada en numerosas ocasiones por los ingenieros que ayudaron a montar la maquinaria al comienzo de construir la azucarera y las diferentes reformas llevadas a cabo hasta los años cuarenta del siglo XX. Los ingenieros eran de la sociedad Fives Lille, percibiendo un sueldo muy elevado concedido por la sociedad propietaria, además de esta vivienda gratis.

Casa de empleados. El inventario del año 1907 nos informa que esta vivienda poseía un valor de 356'50 pts.[13]. También se conserva un plano de la casa para despacho y vivienda de empleados[14].

2.3.1.5. *Construcciones no industriales*

Casa despacho de la Sociedad Azucarera Antequerana, en la calle Cantareras de la ciudad de Antequera. El día 23 de noviembre de 1892 fue instalada la luz eléctrica, con un coste global de 4.567 pts.

Otra casa propiedad de la Sociedad Azucarera Antequerana, situada en esta ciudad, en la plaza Guerrero Muñoz, nº 1. Se recoge en el inventario del año 1907, convirtiéndose en la nueva sede social[15].

Unas oficinas usadas como sala de reuniones del consejo de Administración.

2.3.1.6. *Otras construcciones*

Un apartadero denominado San José. Construcción levantada en la línea de los Ferrocarriles Andaluces, y para uso exclusivo de la azucarera. Fue emplazado en el kilómetro 18'773 de la línea Bobadilla-Granada, entre las estaciones de Antequera y el apeadero de la Peña. En el año 1891 se firmó un contrato entre Sociedad Azucarera Antequerana y Ferrocarriles Andaluces, por el cual se podían enviar desde cualquier estación materiales de construcción para la primera, además de carbones y remolacha. Desde el apartadero a la ciudad de Antequera había 3km, y desde el apartadero al apeadero de la Peña, aproximadamente unos 6 km[16]. El costo total del apartadero fue de 11.100 pts.[17], siendo el constructor del mismo el ingeniero M. Gardere[18]. Los mate-

[11] AMA. Caja 243. Legajo 12.
[12] AMA. Caja 235. Legajo 10.
[13] AMA. Caja 309. Legajo 11.
[14] AMA. 242. Legajo. 1.
[15] AMA. Caja 309. Legajo 11. *Ibíd.*
[16] AMA. Caja 309. Legajo. 12. *Contrato firmado en la ciudad de Málaga por el jefe del servicio de Ferrocarriles Andaluces, Sr. M. del Oso y Herranz*, el día 19 de febrero de 1891.
[17] AMA. Caja 309. Legajo 13. Antequera, 31 de mayo de 1900.
[18] AMA. Caja 309. Legajo 16.

riales empleados fueron piedra, ladrillo, cal, madera, cemento portland y con cubrición de teja árabe[19]. La fábrica contaba también con un apeadero reformado en el año 1918[20].

2.3.2. *Destilería*

Fue levantada en el año 1896 por los señores Carles y Beltrán, oriundos de la ciudad de Valencia. La construcción y los materiales fueron a cargo de estos, excepto las tejas que las costeó la azucarera para armonizar todo el conjunto ya construido. Transcurrido un año, la propiedad de la destilería pasaría a su legítima propietaria, la sociedad Azucarera Antequerana. La destilería se encontraba en la zona meridional del recinto, y adosada al gran depósito de agua colocado con anterioridad.

2.4. **Evolución histórica (1891-1974)**

2.4.1. *Los orígenes (1890-1891)*

La azucarera pertenecía al político Francisco Romero Robledo, puesto que era su máximo accionista. Había nacido en el año 1838, hijo de Matías Romero Montilla y Teresa Romero Robledo. Se casó con la cubana Josefa Zulueta y Samá[21].

La Sociedad Azucarera Antequerana fue constituida el día 18 de noviembre de 1890. Romero Robledo puso en la Sociedad 175.000 pts., que representaban 350 acciones liberadas.

La primera sesión de la junta general de accionistas se celebró el día 18 de noviembre de 1890. Al acto asistieron Romero Robledo, Luís Vasconi Cano, Fernando Moreno y González del Pino, Lorenzo Borrego y Gómez, Wladimiro Guerrero Smirnoff, José García Sarmiento y Bergaren García. El presidente del consejo sería Romero Robledo, el máximo accionista. El capital social estaba formado por 1.500.000 pts. constituido por un total de 3.000 acciones, aunque se pusieron en circulación tan solo 2.500, puesto que 500 quedaron en cartera. El Sr. Sarmiento se encargaría de las expropiaciones de las propiedades afectas por el tránsito de la tubería y el acueducto que transportaría el agua al complejo fabril.

2.4.2. *La construcción de la fábrica (1890-91)*

La primera sesión de la junta general de accionistas comisionó al Sr. Vasconi, para que formalizase el oportuno proyecto y contratase su ejecución. Antes del 30 de noviembre de 1890 ya se había determinado el proyecto y las obras necesarias, además de la tubería y acueducto que transportaría el agua; los estudios previos fueron realizados por los accionistas Vasconi y Rozas[22]. Se conservan de esos primeros años varios planos generales y de algunas construcciones[23]. El conocimiento de los ingenios cubanos por Romero Robledo, además de su elevada posición política, influyeron en la creación de la fábrica.

La azucarera fue levantada en el año 1891, aunque se realizaron ampliaciones posteriores entre los años 1893-1905. El inventario del año 1906 elevó el valor de todo el conjunto a la cantidad de 2.025.870'1 pts. La construcción efectiva fue llevada a cabo por el contratista y arquitecto material de la fábrica, Antonio María de Luna Quartín, junto con los ingenieros Bores y Brequet, este último de la sociedad Fives Lille.

La construcción se hizo en poco tiempo, entre marzo a agosto de 1891[24]. Los directores técnicos de las obras fueron Manuel Morales Ruíz y Manuel Morales Berdoy. El contratista Antonio Luna recibió la suma global de 421.936'71 pts.; los edificios costaron 261.275'20 pts., y la conducción de agua 179.926'75 pts.[25] El herraje instalado provino de la casa Heredia de Málaga, y se efectuó en ese puerto, trasladándose posteriormente a la azucarera Ntro. Señor de Santafé, siendo utilizados 3.737kg de hierro para los caballos. Las tejas provinieron de la ciudad francesa de Marsella.

[19] AMA. Legajo 65. CAR 5. Año 1923.

[20] AMA. Caja 235. Legajo 8.

[21] AMA. Caja 226. Legajo 2. Año 1897. *Proyecto de partición de los bienes quedados al fallecimiento de la Excma. Sra. Doña Josefa Zulueta y Samá de Romero Robledo. Antequera. 1897.*

[22] AMA. Caja. 309. *Ibíd.*

[23] AMA. Planos generales en Legajo 65, Carpeta 9 y también en Legajo 9, Carpeta 49. Planos de construcciones y de maquinaria en Legajo 2, Carpeta 4.

[24] AMA. Caja 309. Leg. 14. Liquidación de materiales y efectos firmada por Luna el día 13 de agosto de 1891.

[25] AMA. Caja 309. Leg. 27.

Intervinieron varios ingenieros de la sociedad Fives Lille en su construcción: 1º. M. Gardere, que participó en la construcción del apartadero, más dos viviendas para el personal fijo de la azucarera. 2º. Pierre Droeschont, que intervino orientando a la sociedad propietaria y esta le gratificó con la reserva de 100 acciones, que le serían abonadas con sus correspondientes intereses, cuando la fábrica molturase y sus productos permitieran repartir dividendos[26].

La casa constructora que envió a los ingenieros que llevaron a cabo el montaje, los planos, la maquinaria y los aparatos, fue la sociedad francesa Fives Lille. El contrato celebrado en el año 1891 entre ambas sociedades estipulaba: 1º. Fives Lille se comprometía a facilitar el material convenido a Sociedad Azucarera Antequerana y entregarlo instalado el 1 de septiembre de 1891. 2º. Azucarera Antequerana abonaría un sueldo de 1.200 francos, durante la primera campaña, al ingeniero que enviase la sociedad Fives Lile. 3º. Entre septiembre y octubre de 1891, abonaría Azucarera Antequerana la mitad del importe del precio de la maquinaria y los aparatos instalados, la otra parte, serían entregados en los plazos estipulados, aunque antes de que finalizase agosto de 1892. 4º. Rebajaría Fives Lille el 7% del precio del material entregado que arribaría al puerto de Málaga y se enviaría a la fábrica[27].

2.4.3. ***Construcción del apartadero de ferrocarril (1890)***

El día 11 de diciembre de 1890 se había autorizado por el alcalde de la ciudad de Antequera la construcción del apartadero de ferrocarril de la línea Campillo-Granada, en el kilómetro 19. El acuerdo comportaba las siguientes condiciones: 1º. El replanteo de la fachada del edificio-apartadero por el lado de la vía, que se realizaría por el ayudante encargado de la línea, de acuerdo con el funcionario que al efecto designase la Compañía concesionaria del ferrocarril. 2º. La Compañía peticionaria se obligaba a dejar expedito el paso de las aguas procedentes del ferrocarril, desviar las que fuesen sucias a las cunetas del camino y que provenían de la fábrica. 3º. En la zona de 20 metros a contar desde el pie del talud del terraplén, no podrían acopiarse pulpas secas o materias inflamables.

2.4.4. ***Los primeros años de existencia de la azucarera San José (1892-1906)***

En el año 1892 había 53 accionistas que poseían las 2.500 acciones en circulación. Los que tenían un mayor número eran, Francisco Romero Robledo con 600 y Lorenzo Borrego Gómez con 200, el resto, cabe mencionar a José García Sarmiento, Luís Visconti y Cano, Francisco Alted y Sánchez, Francisco Bergamín García y Emilio Castro Almendros.

En la campaña de 1892-93 la Azucarera Antequerana elaboró 56.200kg de azúcar.

2.4.4.1. *Las construcciones y las grandes reformas en la azucarera (1893-1906)*

En el año 1893 se realizaron: 1º. Construcción de un nuevo depósito para las mieles con una cabida de 20.000 toneladas. 2º. También se decidió realizar las obras de vía necesarias para la carga y descarga de la remolacha y demás materiales, además de la construcción de un apeadero. 3º. Realización de todas las infraestructuras de desagüe de la fábrica. 4º. Prolongación del puente de vacío de las pulpas y colocación de la tubería necesaria para trasladar el azúcar.

En el año 1904 el consejo de administración de la sociedad estaba formado por el presidente, Romero Robledo, además de los vocales, Ezequiel Ordóñez González, Luís Vasconi Cano, Antonio María de Luna y Quartín, José García y Sarmiento; el secretario era Antonio de Luna Rodríguez, y los suplentes José de Bores y Romero, y Gabriel Robledo[28]. En ese año la fábrica y los terrenos fueron valorados en la cantidad de 2.021.821'21 pts.[29]. La azucarera recibía remolacha de lugares muy alejados de la vega de Antequera, como por ejemplo, de localidades como Aguadulce, Alameda, Almargen, Archidona, Atarfe, Bobadilla, Écija, Fuente Piedra, Gobantes, Huetor, Humilladero, La Roda, Loja, Los Barrios, Mollina, Pinos Puente, Riofrío, Salinas

[26] AMA. Caja. 309. Leg. 16.
[27] AMA. Caja 309. Leg. 18.
[28] AMA. Legajo. 338. CAR. 1.
[29] AMA. Legajo. 338. CAR 2. *Inventario de 31 de mayo de 1904.*

e Íllora[30]. Las adquisiciones de nuevos materiales y aparatos continuaron, puesto que según el inventario del año 1905, fueron conseguidas dos turbinas de la sociedad Fives Lille por un valor de 2.564'85 francos[31].

2.4.5. *Sociedad Azucarera Antequerana sin Romero Robledo (1906-12)*

En el año 1906 murió Romero Robledo y se escogió como presidente honorario a Ezequiel Ordóñez, que era Senador del Reino, siendo el presidente efectivo José García Sarmiento.

En 1908 las hijas y herederas de Romero Robledo, fallecido este en 1906, se enfrentaron directamente con los directivos de la fábrica. Pretendían desviar el agua que llegaba a la azucarera, con los graves perjuicios que esto representaba para la sociedad; el pleito fue largo, aunque definitivamente ganado por la fábrica.

En el año 1912 falleció el director y gerente de la azucarera, José García Sarmiento, siendo nombrado José García Berdoy. El 7 de mayo del año 1913 se construyó un nuevo almacén de azúcar y se adquirieron diversas fincas, por ejemplo, se compró la denominada Ventilla de Torreárboles y Cortijuelo, situada en el partido de las Cabras en el término de Antequera por la cantidad de 4.000 pts.[32]. En 1914 consigue la sociedad el techo en el cupo de más de 2.100 toneladas anuales de azúcar, y además construyeron un nuevo secadero de pulpa, siendo aprobado por el consejo el presupuesto y los planos de la sociedad Maschinenabrick Imperial de Meissen y los de la sociedad Metalurgia Aragonesa de Utebo[33].

2.4.6. *Nuevas reformas en la azucarera (1917-1923)*

En el año 1917 Antonio Luna Rodríguez sería el nuevo presidente, siendo aceptados los presupuestos para una nueva Alcoholera. El proyecto lo presentaron los señores Sabata y Segura de Barcelona y Mateo Sancerni e Hijos de Zaragoza, siendo el ingeniero encargado del proyecto, Ramiro Gómez Pastor.

En el año 1919 se realizó y se colocó un nuevo lavadero de remolacha y un nuevo cortaraíces.

2.4.7. *Los años treinta y cuarenta en la fábrica San José*

En el año 1930 muere el presidente del consejo de administración, Antonio Luna Quartín y el director técnico Luís Morales Berdoy.

El negocio iba bastante bien para la sociedad. Tanto era así, que en el año 1930, fue aceptada por la Junta general de accionistas la idea real de aportar 500.000 pts. para fundar una fábrica azucarera en la ciudad de Málaga, con la participación de la Sociedad Azucarera Antequerana. El nuevo presidente en ese año fue el encargado de las gestiones pertinentes.

Las transformaciones e innovaciones practicadas en la fábrica fueron recogidas en la prensa de la época que elogiaba la relevancia de esta fábrica en la provincia de Málaga[34]. En el año 1941 la fábrica tenía una producción de azúcar de 5.000 a 6.000 toneladas anuales. Desde 1914 y gracias a la instalación de secaderos de pulpa, se obtenía un enorme rendimiento de este subproducto usado para la alimentación animal; la azucarera producía cada campaña entre 2.500 y 3.000 toneladas.

En los años cuarenta elaboraba 250.000 kg. de azúcar de cortadillo estuchado. La remolacha en esos años provenía de la provincia de Málaga, Córdoba y Sevilla; el carbón se conseguía de las minas de Peñarroya Pueblonuevo. La potencia procedía de cuatro generadoras de vapor con un total de 400 a 500 Hp, además de corriente alterna trifásica suministrada por la sociedad Hidráulica Andaluza y Don José Carreira. La azucarera efectuó las reformas pertinentes para ser una fábrica electrificada, lo que suponía un gran avance para la época, sobresaliendo del resto.

En el año 1945 fueron reformados los estatutos de la sociedad Azucarera Antequerana[35].

[30] AMA. Legajo. 338. CAR 19.

[31] AMA. Legajo 338. CAR 20.

[32] AMA. Libro 141. Actas del Consejo. Sesión nº 35 celebrada el día 14 de marzo de 1913.

[33] AMA. Libro 141. Actas del Consejo. Sesión nº 39 celebrada el día 14 de junio de 1914.

[34] AMA. 1º. «El Popular». Málaga, 16 de febrero de 1932. 2º. «Nueva Revista». Málaga, agosto de 1933. 3º. Artículos en el «Sol de Antequera», el 12 de agosto y 8 de diciembre de 1936.

[35] AMA. Caja 238. Legajo 2. *Copia autorizada de la reforma de los Estatutos de la Sociedad Azucarera Antequerana.*

2.4.8. *El final de la azucarera (1974) y el estado actual de las construcciones fabriles (2014)*

En el año 1974 el presidente del consejo de administración de la Sociedad Azucarera Antequerana era José García Berdoy Carrera y el consejero y director gerente José García Berdoy y Regel. Los problemas asociados al negocio azucarero hicieron definitivamente cerrar la fábrica.

Hoy permanecen algunas construcciones in situ, aunque han sido reutilizadas para otros fines como almacenes o industrias de bienes de consumo.

3. Fuentes

AMA. Archivo Municipal de Antequera (Málaga).

Volver al sumario

El barrio Las Flores: arquitectura y urbanismo en la bonanza cafetalera rubiense, 1880-1930

Ana Cecilia Vega Padilla
Universidad Nacional Experimental del Táchira. San Cristóbal. Venezuela

1. Introducción

El presente trabajo expone resultados parciales de la investigación para la tesis doctoral El Paisaje Urbano Histórico de Rubio, Patrimonio Cultural de Venezuela. Aquí nos concentramos en el patrimonio edificado, para exponer los análisis derivados del estudio de las características urbanas y arquitectónicas, de uno de los sectores de mejor calidad urbana y arquitectónica de la localidad, el barrio Las Flores, relacionado con los procesos económicos y sociales vinculados a la bonanza cafetalera venezolana, que ocurre entre 1870 y 1930, tiempo en el que Venezuela duplica sus exportaciones de café en el mercado internacional[1]. La revisión documental, la entrevista, el estudio historiográfico y el relevamiento de las edificaciones más significativas sirven de método para realizar el estudio.

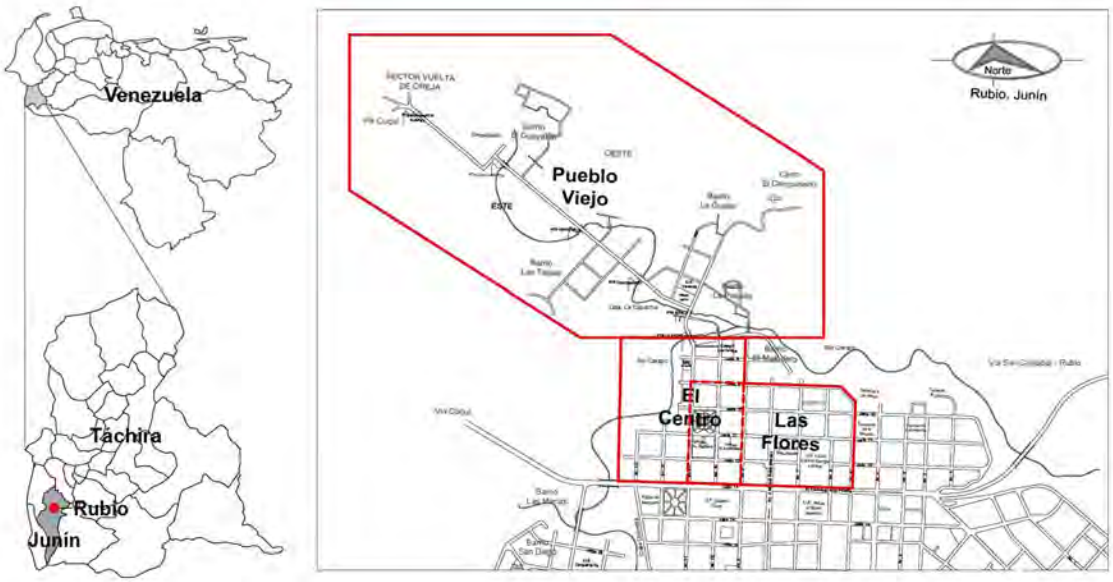
Rubio es la capital del municipio Junín del estado Táchira, localizado en el sur occidente del País, en los Andes venezolanos; limita por el oeste con el municipio Bolívar, muy cercano a la República de Colombia. Desde 1863 se establece como distrito y en 1872 se convierte en parroquia, estando asentada en un núcleo urbano primigenio, entre las quebradas La Capacha y el río Carapo, hoy conocido como Barrio La Palmita. La segunda etapa urbana, nuestra área de estudio, configura el área central de la ciudad, que se extiende hacia el este formando el barrio Las Flores.

El barrio se desarrolla urbanísticamente a partir de 1894, resultado de la necesidad de expansión de la ciudad, coincidiendo con la etapa cumbre de la comercialización cafetalera en Rubio, momento para el cual se establecían en la localidad firmas comerciales alemanas e italianas, sirviendo como casas de comercio de productos y créditos agrícolas. El aumento demográfico y el crecimiento económico impactaron positivamente en el urbanismo y la arquitectura rubiense, debido al asentamiento, en el nuevo ensanche, de las familias de mayor poder económico y proyección social, quienes junto a la Cámara Municipal fueron impulsoras de la modernización y vigilantes del crecimiento de la ciudad.

Así, hacia el este de la nueva área urbanizada, se configura un barrio de denotadas características arquitectónicas, que se evidenció en la tipología de las viviendas, el ordenamiento de las calles, la altura de las edificaciones y la forma de los techos. En ella se construyeron soberbios ejemplos de casas con patio, de estilo neo colonial que, ocupando lotes de gran tamaño, se yerguen airosas mostrando el poderío de las familias ligadas al comercio cafetalero.

Nos centramos en esta comunicación en exponer los valores urbanos y arquitectónicos de esta área de la ciudad de Rubio, desde 1880, en correlación con el proceso socio económico rubiense, pues para esa fecha se encuentra consolidado su centro urbano primigenio, denominado Pueblo Viejo y comienza una segunda etapa de expansión de la ciu-

[1] Ardao, Alicia. *El Café y las ciudades en los Andes venezolanos (1870-1930)*. Vol. 177. Caracas: Biblioteca de Autores y Temas tachirenses, 177, 2002.



1.—Mapa de localización de Rubio, el barrio La Palmita (Pueblo viejo), el centro y el barrio Las Flores. Fuente: propia. Digitalización Grecia Omaña, agosto 2014.

dad. El límite cronológico del estudio, 1930, marca el fin del boom cafetalero, debido a la crisis económica mundial, que impacta en el estancamiento de la agricultura y a que, desde 1926, el petróleo comienza a jugar un papel muy importante en la economía venezolana, que va a ser definitivo a partir de la tercera década del siglo XX.

2. El café en los Andes Venezolanos y proceso de poblamiento de Rubio

En Venezuela, entre 1870 y 1930, las ciudades andinas se consolidan como centros urbanos, a partir de la especialización de sus funciones de producción y comercialización del café, con fuerte dependencia comercial y financiera de casas extranjeras. Las relaciones de producción pre capitalistas y el comercio cafetalero condicionaron el desarrollo de las ciudades y sus formas de vida[2]. Según Ardao, Venezuela se integra en el mercado mundial, como exportadora de café, luego de su separación de la Gran Colombia, ocupando el quinto lugar mundial junto a Sumatra, Java, Ceilán y Santo Domingo[3].

Según esta autora la economía impacta en la red urbana existente, de origen colonial, propiciando su desarrollo como centros de producción y comercialización, vinculados con el mercado mundial en relaciones de dependencia comercial y financiera, pero no genera la fundación de nuevos núcleos urbanos; por lo que, a diferencia de otros países, se mantienen los existentes de origen colonial. Por lo contrario, Rubio es excepcional, pues junto a la ciudad de Santa Ana, surgen como núcleos urbanos a partir de la concentración de población en una hacienda cafetalera, que no fueron lugares colonizados, sino productos directos del cultivo del café y que a partir del boom económico recibieron un importante aporte migratorio de la región andina y de Colombia[4].

Rubio recibe el nombre de don Gervasio Rubio, impulsor agrícola que compró la hacienda La

[2] Ibídem, pág. 11.

[3] Izard, Miguel. *La Venezuela del Café vista por los viajeros del siglo XIX.* En: Ardao, Alicia. *El café y las ciudades...* Op. cit., pág. 51.

[4] Ardao, Alicia. *El Café y las ciudades en los Andes…* Op. cit., pág. 52.

Yegüera, existente desde la etapa colonial como un globo de tierra denominado «el valle de Cania». Según el historiador Acevedo la fundación de Rubio es definida por la erección de iglesia de comunidad en 1602, llevada a cabo por el capitán poblador Alonso de Ávila y Rojas, a través de la ejecución del poblamiento contentivo en el Auto de fecha 9 de Agosto de 1602.

Esta porción de tierra se sucedió entre numerosos propietarios que la heredaron o compraron, convirtiéndose en la Hacienda La Yegüera, desde su compra por parte de don Diego de Omaña Rivadeneyra en 1716, en la que «*ya existía un pequeño centro poblado de carácter rural, cuyo movimiento económico dependía de la ganadería, maíz, cacao, caña de azúcar, yuca y frutos menores*»[5]. Sin embargo se reconoce como fecha de fundación oficial de la ciudad el 9 de diciembre de 1794.

Don Gervasio Rubio convierte la hacienda en una productiva hacienda de caña de azúcar y pronto comienza a cultivar el café, por cuyo realce económico se produce una migración hacia este sitio, que deriva en el crecimiento urbano y en la conformación de la villa, denominada desde 1811 como «Santa Bárbara de la Yegüera» y que va a ser conocido posteriormente como Rubio.

3. De Pueblo Viejo al barrio Las Flores, el ensanche de la ciudad

Para 1882, la ciudad vive una etapa de crecimiento urbano, condicionada por las ventas efectuadas del potrero «Los Mangos» por don Juan Entrena, propietario para esa fecha de la hacienda La Yegüera. El ensanche hacia el sur, comienza por ocupar las zonas planas dando origen al hoy casco central, en el que se destina una manzana para la plaza y se establece el lugar para la construcción de la iglesia; luego se urbaniza hacia el este, para dar paso a la nueva área urbana; «*El Concejo Municipal siempre vigilante del crecimiento y urbanismo de la población designa para la vigilancia del nuevo sector al Sr. Rudencio Mills, con la denominación de Inspector especial del barrio Las Flores*»[6].

La designación de una persona, como responsable de la inspección urbana, nos indica la preocupación de las autoridades por procurar un crecimiento ordenado y mantener el control urbano y arquitectónico, que se expresa en la resolución N° 229 del 8 de septiembre de 1894, que indica:

> La corporación que presido en sucesión del 6 de este mes, acordó: «Que siendo conveniente vigilar las construcciones del nuevo barrio denominado «Las Flores» para los efectos de las líneas de las calles, altura y forma de los techos, nivel de piso de las calles y demás condiciones de ornato se nombra un empleado para tal fin con el nombre de inspector especial del barrio «Las Flores», gozando del sueldo mensual de ochenta bolívares»[7].

En el año 1895 se amplía la calle Bosset, hoy calle 11, que pasa por el frente de la plaza central o Bolívar y la iglesia Santa Bárbara, permitiendo la ampliación hacia el sur oeste. Así mismo, la adquisición de un terreno para la construcción del hospital, en terrenos contiguos al camino público hacia San Cristóbal (capital del estado Táchira) y como corolario del Barrio más hacia el este, permite determinar la extensión del área urbana de Las Flores, que ya para la fecha había adquirido toda su extensión parcelaria.

4. Urbanismo y arquitectura del Barrio Las Flores

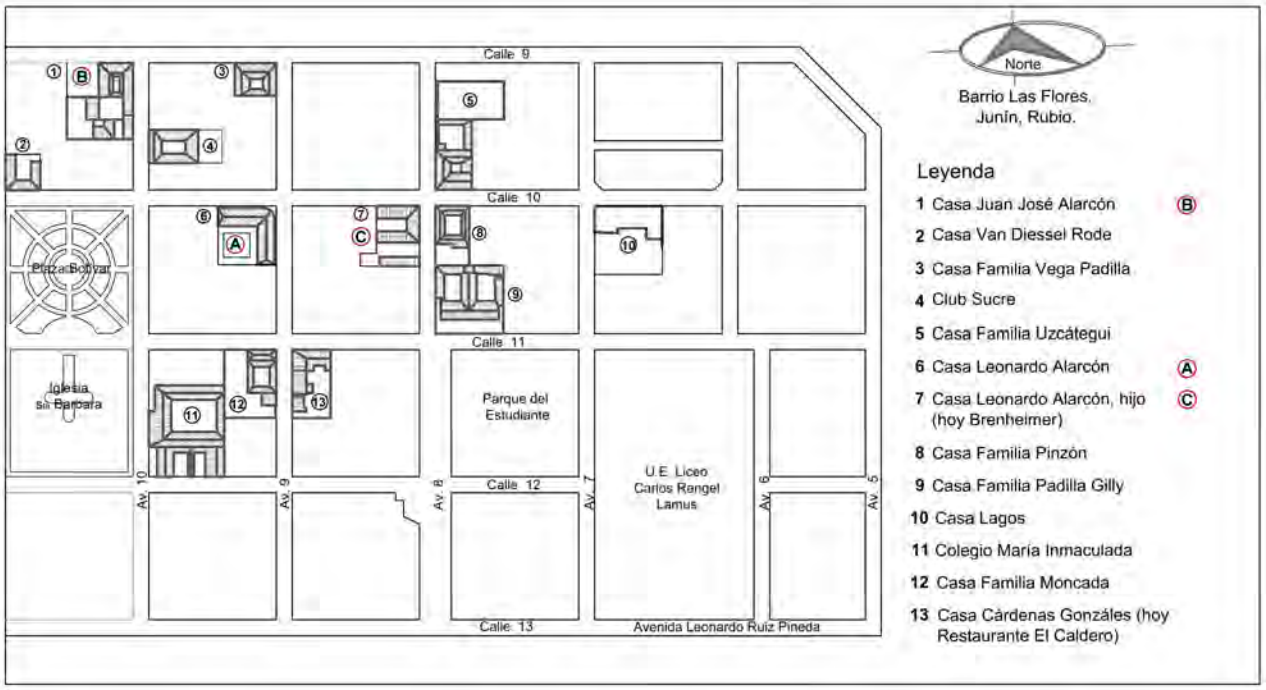
Se explica que la conformación de Las Flores corresponde a una segunda etapa urbana de la ciudad de Rubio. Según Acevedo, para 1794 cuando don Gervasio Rubio compró La Yegüera «*ya existía con vida propia el Barrio del Cerro El Guayabal, y pensamos, incluso que ya se había conformado en la falda del Cerro de Dona Cesárea, el barrio del mismo nombre, conocido hoy como Los Corredores*»[8]. Estas áreas, denominadas actualmente como Pueblo Viejo o Barrio La Palmita, corresponden a la localización primigenia de la ciudad, donde fue creciendo la población hasta alcanzar, en 1866, más de 4.000 habitantes.

[5] Acevedo Sánchez, Jesús. *Tierras del Municipio Junín*. Rubio: Consejo Local de Planificación del municipio Junín, 2009. Fondo editorial de la oficina del cronista.

[6] Ibídem, pág. 99.

[7] Ibíd., pág. 99.

[8] Ibíd., pág. 51.



2.—Plano del barrio Las Flores de Rubio, Táchira, Venezuela. Fuente: propia. Digitalización Grecia Omaña, agosto 2014.

El dinamismo económico producto de la actividad cafetalera, el aumento de población y el asentamiento de firmas comerciales, generan una presión socio económica que determina la segunda etapa urbana de Rubio, con la ocupación de los terrenos al sur del río Carapo, que originan un centro urbano ordenado, y posteriormente hacia el este para fundar el barrio Las Flores.

Las características espaciales, de ambas áreas de la ciudad, son completamente distintas. La de Pueblo Viejo corresponde a una organización lineal, paralela al río Carapo, a la quebrada la Capacha y al camino que conduce al cementerio. La segunda se trata de una retícula, supeditada al ordenamiento en torno a la plaza Bolívar y al establecimiento en sus bordes de las construcciones de mayor jerarquía, la iglesia Santa Bárbara y las casas comerciales, que pronto se asentaron en este sitio privilegiado de intercambio comercial y social, como la alemana Van Dissel, Rode & Co, que para 1878 ya operaba en la región andina, con sedes en Rubio y San Cristóbal, capital del estado Táchira[9].

El barrio Las Flores se extiende en sentido sur, desde la calle 9 hasta la calle 13 y en sentido este desde la avenida 10 hasta la 5, para un total de 19 manzanas, ordenadas desde la plaza Bolívar, en dirección al camino público hacia San Cristóbal, al este. La estructura parcelaria originaria es de cuatro lotes por manzana, que fueron adquiridas principalmente por las familias de mayor prestigio, muchas vinculadas al negocio cafetalero, en las que se construyeron soberbios ejemplos de casas patio.

Urbanísticamente se trata de un barrio organizado en forma de damero, determinado por anchas calles y avenidas que se cruzan perpendicularmente. Las construcciones se adosan paralelas a las calles, hacia las que se vinculan las viviendas mediante la pared que define la propiedad, de una sola altura, con grandes ventanales y puertas principales, que se abren hacia los zaguanes de las casas. Se trata de una forma ordenada, en la que:

> «…la fachada es la parte de la construcción que pertenece a la ciudad y a la perspectiva de la calle; en ella se concentran

[9] Rode, Heinrich. *Los Alemanes en el Táchira (siglos XIX – XX)*. San Cristóbal: Biblioteca de Autores y Temas tachirenses. San Cristóbal, 2009.

> los intentos de ostentar los recursos y el abolengo familiar mediante portadas… Cuanto más cerca de la plaza mayor, tanto más importante el nivel social de quienes las habitan y, naturalmente, las dimensiones y las fachadas de esas casas»[10].

Aunque los lotes fueron dividiéndose, en el tiempo, en propiedades más pequeñas en razón de la presión inmobiliaria y económica, muchas de las construcciones originales conservan sus características de origen, las de la vivienda tradicional[11], en las que se evidencia el uso de técnicas de tierra cruda: paredes de tapia, adobes y bahareque con cubiertas de parhilera de madera, en mixtura con algunos materiales modernos como el cemento, la cerámica industrial, los mosaicos de cemento, los techos de cielo raso de latón y los raíles de hierro, que en algunos casos sustituyen los pares de la estructura de la cubierta.

El estudio de estos ejemplos de arquitectura rubiense nos permite valorar su importancia patrimonial, pues se trata de fieles testigos de la historia de transformación urbana y arquitectónica de la urbe, en el que la dinámica económica producto de la caficultura jugó un papel preponderante y definitorio.

4.1. **El barrio, las casas patio, viviendas y casas comerciales**

Las casas venezolanas de arquitectura tradicional destacan por su sencillez, tal como manifiesta Möller, citado por Gasparini cuando afirma que

> «…nuestras casas no fueron palacios con alardes de refinamiento en que los estilos dejaron honda huella; su lujo no consistía en exuberantes decoraciones: lucían por su sencillez y nobleza; eran ricas por sus vastas proporciones, por su ámbito luminoso y fresco que convidaba a vivirlas, a gozar de su holgura capaz para toda grandeza, a reposar con placidez en la serenidad de su ambiente…[12].

De acuerdo con lo anterior las casas estudiadas se caracterizan por sus tamaños en relación a la calle. Sus decoraciones son sencillas pero destacan en su simplicidad. En lo urbano el barrio Las Flores fue estructurado desde el centro, a partir de un dictamen preestablecido, basado en un sistema de origen hipodámico; pasando a ser ocupado por las viviendas de selectas familias de la ciudad. Este hecho y el contar oficialmente con una persona responsable de su ornato, como fue el señor Mills, encargado y vigilante del orden urbano, garantizaron la calidad de su desarrollo, evidenciado en las formas y los materiales utilizados.

En los alrededores a la plaza se destacan algunos ejemplos de casas, que sirvieron de vivienda a familias vinculadas al negocio cafetalero, que utilizaban parte de sus propiedades como áreas comerciales. De estos ejemplos sobreviven la Casa Van Dissel Rode & Co. y la Casa de los Abanicos.

En las manzanas del barrio Las Flores, destacan por sus proporciones las casas de la familia Alarcón, la casa de los Moncada, la casa de los Uzcátegui, las casas de las familias Vega Padilla y Padilla Gilly, la casa de la familia Pinzón y la casa Lagos.

Para presentar su caracterización tipológica, explicamos, a continuación, los tres casos más significativos estudiados, puesto que resumen las definiciones arquitectónicas y tecnológicas de la arquitectura del barrio.

4.1.1. ***Casas Alarcón Hermanos***

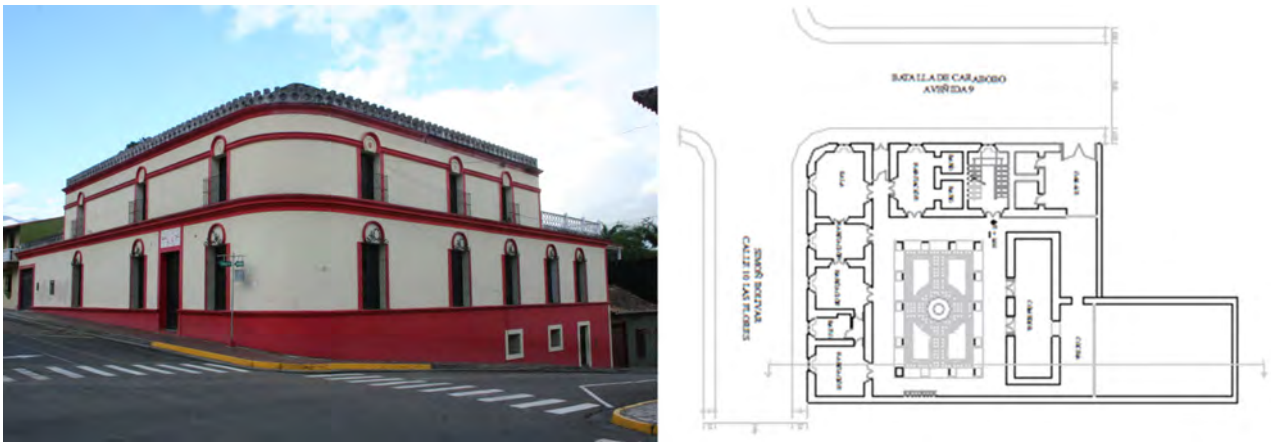
La familia Alarcón, de dos hermanos: Leonardo y Juan José Alarcón Sanguino, estuvo vinculada a la caficultura y la ganadería. Constituyen Alarcón Hermanos y Co. en 1890, empresa de servicio financiero y comercial[13], proyectándoles como familia rica y de gran prestigio social y político. Para

[10] GASPARINI, Graziano. *Casa venezolana*. Caracas. Armitano Editores, C.A. 1992, pág. 254.

[11] «La vivienda tradicional fue la representante de gran parte de la historia venezolana…en la que resalta el uso de técnicas de tierra cruda y el patio central como espacio dominante y organizador. Su origen se remonta a finales del siglo XVI, cuando surge en la ciudad una vivienda marcada por raíces españolas e influencias indígenas, como respuesta a la necesidad de consolidar la estructura urbana y la actividad comercial». MARIN, D.; NARANJO, H.; OROZCO, E.; VILLANUEVA, L. *La Vivienda urbana. Notas sobre su construcción y evolución.* En *San Cristóbal: una mirada en sus 450 años*. Venezuela: GIAS (Grupo de investigación Arquitectura y Sociedad). Fondo Editorial Universidad Nacional Experimental del Táchira, 2012.

[12] GASPARINI, Graziano. *La Casa Colonial venezolana.* Centro de Estudiantes de Arquitectura. Caracas, Universidad Central de Venezuela. 1962, pág. 61.

[13] LASSO, Y; MORA, J; ZAMBRANO, M. *Casa de Juan José Alarcón*. Archivo de Historia, Programa de investigación Arquitectura y Urbanismo tachirense y venezolano. Universidad Nacional Experimental del Táchira, San Cristóbal, S/F.



3.—Casa Leonardo Alarcón,vista y plano de distribución de planta baja. Foto: A. Vega, archivo personal, agosto 2014. Plano: Casanova, B. 2006.

1927 ya habían construido tres casas en el barrio Las Flores, que muestran la importancia del negocio familiar, evidenciándose en la magnitud de las construcciones y la ornamentación de sus fachadas.

La construcción de las casas estuvo a cargo del maestro de obras Eliseo Cárdenas. Las tres se levantaron en el mismo período de tiempo y manejan igual lenguaje arquitectónico. Su calidad constructiva y sus características formales son evidencia de la presencia de una mano experta supervisora del proyecto y la construcción. Esta hipótesis está sustentada en el hecho de que para 1927 se encuentran, en el estado Táchira, profesionales de la ingeniería y arquitectura, que trabajan para el Ministerio de Obras Públicas, participando en la modernización de las infraestructuras del Estado.

Las edificaciones son similares en su ubicación esquinera en la manzana y presentan la misma orientación (ver figura 3), con fachadas principales hacia el norte y el este. La Casa de Leonardo Alarcón, construida entre 1922 y 1927 es el único caso en el barrio, de casa de dos plantas. La casa de su hermano Juan José Alarcón, también de 1927 y la casa de Leonardo Alarcón, hijo, de la misma época, son de una sola planta. Las tres destacan por su volumen eminentemente horizontal.

A continuación se describen estos tres ejemplos, que nos permiten conocer los elementos tipológicos, formales, funcionales y constructivos, que definen la arquitectura de las casas del barrio Las Flores. El estudio de su arquitectura, en dialéctica con el proceso económico rubiense, nos acerca a la valoración de su Paisaje Urbano Histórico.

A. *Casa Leonardo Alarcón*

La casa de don Leonardo Alarcón, en la esquina de avenida nueve y calle 10, se impone en el sector más cercano a la plaza. Se trata de una construcción de dos plantas y sótano, que se adapta a la topografía. La tecnología es tradicional, resolviendo los muros con tapia empañetada, entresuelo de vigas de madera y tablas, cubiertas de parhilera de armadura de madera con caña brava y tejas de arcilla cocida de producción artesanal.

Las fachadas, esquineras, orientadas al norte y al este (la principal) forman un volumen que se divide en tres grandes cuerpos horizontales. Se contrarresta, en ambos frentes, por la presencia de ventanas rectangulares en vertical, que imponen un ritmo, enmarcadas decorativamente con listeles, remates ornamentales y rejas de hierro, apoyadas directamente sobre el zócalo en la planta baja y sobre un listón a manera de repisa corrida, en la planta alta. Los cerramientos son de dos hojas en madera entablerada, protegidas las ventanas por una reja de hierro forjado. La puerta principal se decora de manera singular en el dintel superior, con altos relieves donde se inscriben las iniciales L.A. del nombre del propietario inicial y la fecha de inauguración de la casa «1ro. de enero 1927».

Se destaca el gran zócalo que da unidad al conjunto, la presencia de molduras y listeles que sobresalen ligeramente, enmarcando puertas y ventanas, decorando con un tímpano semicircular cada abertura en la parte superior, a manera de medallón. El cuerpo central se remata con una cornisa decora-

4.—Casa Juan José Alarcón,vista y fachada principal. Foto: A. Vega, archivo personal, agosto 2014.

tiva y en el extremo derecho por una balaustrada de cerramiento de la terraza; la techumbre es a dos aguas de parhilera, de armadura de madera de sección cuadrada, terminada con tejas artesanales de arcilla cocida.

La casa se organiza alrededor de un patio central, que mantiene cuatro segmentos de jardín, que en planta baja se encuentra franqueado por cuatro corredores que articulan las habitaciones. La planta alta, supeditada a la esquina, se destina para tres habitaciones y una interesante terraza, mirador privado de la familia, con vistas hacia el oeste, a la Iglesia y la plaza. El traspatio o solar, dispuesto hacia el fondo de la parcela, se relaciona con las dependencias de servicio, cocina, garaje y pozo de agua.

El zaguán, posicionado excéntricamente hacia la esquina, en la fachada este, dirige la mirada hacia el patio de manera tangencial; relaciona la vivienda con la casa, a través del corredor; sus paredes están decoradas con cerámica industrial de origen europeo, al igual que el ante portón, de dos hojas de madera entablerada, decoradas con vitrales multicolores; el piso es de losetas prensadas de cemento multicolor, elementos que muestran al visitante el status socioeconómico de la familia

La casa fue adquirida por una compañía privada, que se ocupó de restaurarla en el año 1991, para actualizar sus instalaciones con el fin de instalar una residencia privada, adicionando nuevas instalaciones sanitarias; incorporando una escalera de madera en una de las habitaciones, para dar mejor acceso a la planta alta y remodelando la habitación principal. Luego de los trabajos, no fue ocupada como vivienda y después de un tiempo en desuso, ha sido tomada en resguardo por la Alcaldía del municipio Junín, para el funcionamiento del Concejo Municipal y otras dependencias institucionales del Municipio. A pesar de un uso distinto al habitacional, la casa se conserva en sus características originales.

B. *Casa Juan José Alarcón*

En relación con la anterior, la casa de Juan José Alarcón es de una sola planta, que se impone por su volumen en la esquina de avenida diez con calle nueve. Se trata de una edificación de tecnología tradicional, de muros de tapia en los volúmenes principales, cerramientos internos de adobes y cubierta de parhilera de madera, caña brava y tejas de arcilla cocida.

La fachadas, al este (la principal) y al oeste se destacan por el ritmo de llenos y vacíos que imponen sobre el muro las grandes ventanas en vertical, enmarcadas decorativamente con listeles y remates ornamentales protegidas por rejas de hierro. Se rematan de una cornisa corrida, formada por franjas en horizontal con interrupciones de columnas con pináculos de borlas. El zócalo se decora con la proyección, hacia la base, de los listeles decorativos, formando un interesante juego. Los cerramientos de puerta principal y ventanas de dos hojas son de madera entableradas. Estas últimas se encuentran protegidas de rejas de hierro forjado con remate de florituras en su parte superior.

La horizontalidad del volumen es remarcada por el zócalo y por las franjas horizontales de la cornisa. Se contrarresta con el ritmo vertical de las ventanas.

5.—Casa Leonardo Alarcón, hijo; Vista. Foto: A. Vega, archivo personal, agosto 2014.

La cubierta, de parhilera de armadura de madera, rematada por tejas de arcilla cocida, no se aprecia desde la calle, por su altura con respecto a esta y por la presencia de la cornisa, que oculta el cuerpo del cañón de techo.

De la misma forma que el ejemplo anterior, la casa se supedita al ordenamiento que le impone el patio central, que se encuentra franqueado por el gran corredor en los cuatro costados, a los que se accede a través del zaguán. Este se posiciona (de la misma forma que en la casa hermana), excéntricamente hacia la esquina. Al traspasar el ante portón la vista se abre hacia el patio y los corredores, que impactan, por estar enteramente recubiertos de mosaicos multicolores de cemento imponiendo un juego formal y unidad en el conjunto.

En el zaguán, igualmente, podemos apreciar las paredes decoradas con cerámica industrial de origen europeo, al igual que el ante portón, de dos hojas de madera entablerada, ornamentadas con vitrales multicolores. El uso de estos materiales en conjunción con la tecnología tradicional indica la transición a la modernidad y el poder económico de la familia.

La casa perdió su uso habitacional y se encuentra dedicada al uso comercial, por parte de la misma familia. Las intervenciones realizadas al interior ocultan su arquitectura. Por fortuna las fachadas se conservan casi intactas, manteniendo su espíritu en el contexto urbano.

C. *Casa Leonardo Alarcón, hijo*

De tamaño más modesto, pero no menos expresiva que los dos ejemplos anteriores, la casa de Leonardo Alarcón, hijo, se destaca por su exquisita simplicidad y los elementos decorativos que la componen, en la esquina de calle diez con avenida ocho, repitiendo la configuración esquinera de sus casas hermanas.

Las fachadas (principal hacia el norte) destacan por la presencia de ventanas, con cerramiento de hierro forjado de diseño sencillo, coronadas con quita polvos de contorno triangular, rematado de una pequeña moldura decorativa. La cornisa corona todo el volumen, evitando la vista sobre el techo y protegiendo a los transeúntes del desagüe de cubiertas, que por su composición atribuye calidad a la fachada. Se trata de un cuerpo de remate compuesto de franjas decorativas, que se proyectan a manera de ático, con pequeñas pilastras coronadas con bolas, alternadas a lo largo de la cornisa.

Sus elementos expresivos le aportan calidad al contexto urbano, exponiendo la riqueza familiar. Es particular el uso de celosías de madera en todas las ventanas, para dar privacidad a las habitaciones. Los cerramientos son en madera entablerada, tanto ventanas como puerta principal, de dos hojas. El zaguán se decora, en la misma forma que los dos ejemplos mostrados anteriormente, con materiales, colores y texturas que, por su riqueza, muestra el poder de sus propietarios, tanto como el momento

histórico tachirense y venezolano, de transición a la modernidad.

La casa se organiza alrededor de un patio central, rodeado de corredores que articulan hacia las habitaciones. Opuesto al zaguán, del otro lado del patio, se ubica el comedor principal, relacionado con la cocina y al fondo el solar, al que se vinculan las dependencias de servicio. El tránsito entre las dependencias de uso privado y público es apenas nítido, evidenciado por la presencia de puertas de acceso a cada una de las habitaciones. El patio es el pulmón de la casa, su conexión con el espacio y la luz.

Fue restaurada en la década del noventa, para mantener su uso residencial. Se le adicionó una pequeña piscina en uno de sus costados. La intervención y el mantenimiento del uso original de la vivienda, han contribuido a su conservación.

5. Conclusiones

A partir de 1880 y hasta 1930 Rubio experimenta un momento de notables transformaciones, en los que la economía del café impacta positivamente. La bonanza agrícola de la época motiva el crecimiento poblacional, generando el ensanche y modernización de la ciudad, del urbanismo y la arquitectura.

Se desarrollan obras de infraestructura, desde la apertura de nuevas calles, la construcción del nuevo centro urbano, la plaza, la iglesia e importantes edificaciones comerciales y residenciales, que consolidan a la ciudad como un sistema de acopio y consumo ligado a la frontera y a la capital del Estado, la ciudad de San Cristóbal. Las principales actividades que se generan en la ciudad, comienzan a definir zonas específicas. El barrio Las Flores, como área residencial segregativa, destinada a la población de mayores recursos, dominando topográficamente en una meseta sobre el centro, en el que se desarrolla la actividad comercial.

Las casas del barrio Las Flores determinan una arquitectura de características especiales, de cuyo reconocimiento podemos inferir elementos comunes: de una sola planta en la mayoría de los casos; alineadas a la calle desde la que se ingresa a través de un zaguán delimitado por un ante portón de madera; la presencia del patio, como eje organizador de la casa, alrededor del cual se disponen corredores que articulan los espacios; el comedor, cercano a la cocina, ubicado usualmente al fondo de la casa, vinculado con el solar y las dependencias del servicio; en las fachadas sobresalen el ritmo de llenos y vacíos, los grandes ventanales de madera en saledizo, con quita polvo; rematadas con cornisa, con techos de armaduras de madera, cubiertos por tejas de arcilla cocida de producción artesanal.

Con apoyo del relevamiento de estas casas y luego de una minuciosa observación coincidimos con Casanova, que ha estudiado La Casa Patio, en que

> «…la casa urbana, que todavía se construye a principio de siglo XX es una unidad de producción autosuficiente y una articuladora de su entorno urbano… aparecen entonces, el patio, los corredores, los aposentos, las dependencias de servicio y el solar, relacionados en distintas modalidades espaciales, pero a la par se preserva con esmero su organización espacial ocluida, introvertida y dependiente del patio. En esta casa se expresa y sintetiza a través de sus espacios y texturas, la forma de vida de una sociedad agrícola sencilla, dominada por antiguos preceptos religiosos y sociales»[14].

El reconocimiento de estos valores sociales, culturales y económicos de la ciudad nos compromete en su conservación, la que sin duda será garantía de desarrollo sostenible y se convierte en un desafío, planteando necesidades de adecuación en la esfera de las instituciones municipales y regionales y en el ejercicio disciplinar.

[14] Casanova, Betania. *La Casa-Patio. Arquitectura doméstica y cultura de habitar en la sociedad pre-industrial tachirense*. Universidad de Valladolid, Tesis de grado no publicada, 2006.

Volver al sumario

5
Patrimonio Americano

Museo Expresso. Recorridos museográficos por el territorio del paisaje cultural cafetero

Najany Isabel Arango Vásquez
Universidad de Granada. España

1. Presentación del paisaje cultural cafetero de Colombia

1.1. El territorio-patrimonio

El área principal del PCCC (Paisaje Cultural Cafetero Colombiano) se ubica en la zona de producción cafetera en las estribaciones de las cordilleras occidental y central de Colombia, perteneciente al sistema montañoso de la cordillera de los Andes. En él se incluyen 47 municipios dispersos entre los departamentos de Caldas, Risaralda, Quindío y Valle del Cauca y 411 veredas[1] cubriendo una totalidad de 141.120 hectáreas en la zona principal y 207.000 hectáreas en la zona de amortiguamiento[2].

Para la inclusión del paisaje cultural cafetero Colombiano o *PCCC* en la lista de patrimonio mundial de la humanidad se han demostrado una serie de valores y atributos excepcionales y universales anta la UNESCO, los criterios bajo los cuales se incluyó el PCCC en la lista de patrimonio cultural de la humanidad fueron el V y VI de la convención sobre patrimonio de la humanidad que dictan así:

> «Criterio V: Ser un ejemplo destacado de formas tradicionales de asentamiento humano o de utilización de la tierra e del mar, representativas de una cultura (o de varias culturas), o de interacción del hombre con el medio, sobre todo cuando este se ha vuelto vulnerable debido al impacto provocado por cambios irreversibles
>
> Criterio VI: Estar directa o materialmente asociado con acontecimientos y tradiciones vivas, ideas, creencias u obras artísticas y literarias que tengan una importancia universal excepcional (El comité considera que este criterio deberá utilizarse preferentemente de modo conjunto con los otros criterios)»[3].

Por su parte son «Valores universales Excepcionales» aquellos de importancia cultural y/o natural tan inigualable que trasciendan las fronteras nacionales, adquiriendo importancia a nivel global para presentes y futuras generaciones de la humanidad. Así pues los valores que se determinaron como excepcionales del paisaje cultural cafetero son cuatro descritos a continuación:

- El esfuerzo humano, familiar, generacional e histórico para la producción de un café de excelente calidad en el marco de un desarrollo sostenible.
- Cultura cafetera para el mundo.
- Capital social estratégico construido alrededor de una institución.

[1] Una vereda corresponde a un grupo de predios rurales, noción que se asemeja a la de «barrio» o «colonia» en el sector urbano. El PCCC está conformado por un grupo de veredas rurales y cabeceras municipales (o cascos urbanos) que en su conjunto, son representativas de los valores que le dan singularidad a esta región.

[2] El área de amortiguamiento es una zona alrededor del bien cuyo uso y desarrollo están restringidos jurídicamente y/o consuetudinariamente a fin de forzar su protección.

[3] UNESCO, Centro de Patrimonio Mundial de la. (2008). *Directrices prácticas para la aplicación de la convención de Patrimonio mundial,* París: UNESCO, pág. 77.

— La relación entre tradición y técnica para garantizar la calidad y sostenibilidad del producto.

En términos generales el proceso de asentamiento de los agricultores y caficultores a mediados del s. XIX se caracterizó por estar conformado de núcleos familiares quienes adquirían las tierras de cultivo a través de concesiones o de la compra directa a grandes propietarios[4] conformando así una región que desde sus comienzos se caracterizó por la división de las tierras en minifundios los cuales eran cultivados y administrados por la fuerza laboral familiar.

Este tipo de estructura agropecuaria de pequeños propietarios cultivadores originó unas maneras particulares de desarrollar la agricultura, la construcción de viviendas, los trazados urbanos y las redes de comunicación en relación y equilibrio con el ecosistema circundante y con el cultivo de café en ladera, lo que aseguró la perdurabilidad de la caficultura y el desarrollo de un producto de muy alta calidad, fruto de una mezcla entre procesos artesanales respetuosos con el medio ambiente a la vez que la incorporación de métodos industriales en diferentes etapas del procesamiento del fruto, agilizando de esta manera el proceso pos cosecha y permitiendo el ingreso del producto en el mercado internacional con precios más competitivos.

1.2. **Plan de manejo del paisaje cultural cafetero de Colombia**

El *Plan de manejo* es una herramienta de carácter obligatorio en la búsqueda de inclusión de un bien en el listado de patrimonio mundial de la UNESCO, esta herramienta está trazada para dar las líneas de acción en materia de conservación y desarrollo del bien como patrimonio de la humanidad. Cada plan de manejo es particular y se crea de acuerdo a los valores patrimoniales identificados.

El gobierno colombiano desarrolló un plan de manejo y protección para el paisaje cultural cafetero, éste busca:

> «…que la población se apropie del bien y que este se pueda conservar de manera sostenible, en armonía con las actividades económicas que desarrollan los agentes en la zona. En este contexto, se establece como principios para el manejo del paisaje, la apropiación que estos puedan hacer de su patrimonio cultural y la sostenibilidad ambiental»[5].

Para el buen desarrollo del plan de manejo y protección era necesario elaborar el inventario de los bienes culturales y naturales, realizar programas de investigación y detectar las principales amenazas o factores de riesgo que afectan la sostenibilidad de cada uno de los cuatro valores universales excepcionales que dan al paisaje cultural cafetero colombiano su valor inigualable. Por cada valor del bien se detectaron los factores de riesgo y amenazas que actualmente ponen en riesgo su sostenibilidad de esta manera se puntualizaron los objetivos estratégicos que guiarán la gestión del paisaje tal como se refleja en la Tabla 1.

La detección de estas amenazas o factores de riesgo han sido crucial en la conformación de las estrategias implementadas por las entidades que conforman la Estructura Institucional de Apoyo y Gestión del PCCC y lo debe ser también para las iniciativas culturales que desde el ámbito privado se interesen en la gestión y apoyo del paisaje cultural cafetero de Colombia.

Ya que no es labor de una sola iniciativa abordar cada uno de los factores de riesgo, en el proyecto del que da cuenta este comunicado se ha decidido profundizar en la problemática del relevo generacional por ser un problema común a cada uno de los valores excepcionales.

1.3. **El bajo relevo generacional - causas**

En las dos últimas décadas (1993-2003 y 2004-2014) la región del eje cafetero y el actual territorio del Paisaje Cultural Cafetero Colombiano ha sido testigo de importantes transformaciones económicas, políticas y sociales que afectaron categóricamente a la población y el rumbo que tomaron los tres departamentos que la conforman.

[4] Estrada, F. *Por los Senderos del Café. La bebida del diablo: Historia económica y política del café en Colombia.* Recuperado el 05 de 2014, de banrepcultural.org: http://www.banrepcultural.org/node/93843 (Consulta: 1 de septiembre de 2011).

[5] Ministerio de Cultura, Prosperidad para Todos, USENCO, Paisaje Cultural Cafetero de Colombia, Federación Nacional de Cafeteros. (2013). Paisaje Cultural Cafetero excepcional fusión entre naturaleza, cultura y trabajo colectivo. Bogotá: Federación Nacional de Cafeteros.

Tabla 1:
La información corresponde a la tabla de objetivos del Plan de Manejo del PCCC*

VALOR	PRINCIPLES FACTORES QUE AFECTAN EL BIEN	OBJETIVOS
Esfuerzo humano, familiar, generacional e histórico para la producción de un café de excelente calidad	Disminución de la rentabilidad de la caficultura.	1.Fomentar la competitividad de la actividad cafetera 2. Promover el desarrollo de la comunidad cafetera y su entorno.
	Bajo relevo generacional	
	Cambio de vocación de uso de la tierra	
Cultura cafetera para el mundo	Bajo relevo generacional	1.Conservar, revitalizar y promover el patrimonio cultural y articularlo al desarrollo regional.
	Perdida de saberes y técnicas constructivas tradicionales	
	Rentabilidad de los usos alternativos de las edificaciones	
	Movimientos sísmicos	
Capital social estratégico constituido alrededor de una institucionalidad	Bajo relevo generacional	1.Fortalecer el capital social cafetero. 2. Impulsar la integración y desarrollo regional.
Relación entre tradición y tecnología para garantizar la calidad y sostenibilidad del producto.	Contaminación de recursos naturales	1.Apoyar la sostenibilidad productiva y ambiental del PCC.
	Perdida de micro cuencas y fuentes de agua	
	Deslizamientos de tierra	

* Universidad Tecnológica de Pereira, Red Alma-Mater, Red de Universidades Públicas del eje cafetero, Universidad del Quindío, Centro de Estudios e investigación Regional CEIR. *Paisaje cultural Cafetero de Colombia*, *Edición Nº 2-mejorada y ampliada.* Pereira Colombia, 2010.

La primera década estuvo marcada por las transformaciones económicas que trajo consigo la crisis cafetera de mediados de los 90's y el recrudecimiento del conflicto armado. Al haber creado relaciones altamente dependientes del comercio del café, la economía regional se había puesto en una posición de fragilidad de cara a las fluctuaciones en el mercado internacional. La caída del precio del grano y en general la inestabilidad del precio de este en el mercado internacional provocó una crisis social prolongada que obligó a los habitantes a cambiar categóricamente sus formas de vida mientras restringían el cubrimiento de sus necesidades básicas en salud, protección social, alimentación y educación[6].

Los índices de desarrollo humano regional llegaron a un nivel crítico a finales de los 90's y principios del milenio cuando las oportunidades laborales y educativas se fueron haciendo más inaccesibles para las nuevas generaciones obligándolos a migrar hacia los centros urbanos en búsqueda de nuevas oportunidades.

Aunado a esto, el recrudecimiento del conflicto armado en los años noventa aumento los desplazamientos masivos de campesinos hacia las cabeceras municipales y grandes ciudades originando cordones de miseria y barriadas en constante crecimiento sin ningún manejo ni control estatal. Jóvenes desempleados sin oportunidades laborales ni educativas en un ambiente violento y de incertidumbre sobre el futuro convirtieron estos barrios en focos exacerbados violencia (Universidades del eje cafetero, Red Alma Mater, 2004).

[6] PNUD, Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo. (2004). *Informe Regional de Desarrollo Humano. Eje Cafetero, Un paco por la región.* Bogotá, D.C: PNUD.

1.—Jean Vincent Edelín. Finca cafetera. 2013. Caldas. Colombia.

Es por esto que a partir del 2005 los gobiernos departamentales y el gobierno Nacional establecieron compromisos reales para la mejora de la calidad de vida, el incremento de las ofertas educativas y laborales y la recuperación por pate del estado del manejo del territorio. Políticas que se evidenciaron en el aumento de la oferta académica acorde con las necesidades laborales de la región lo que ha permitido el aumento de los niveles de competitividad de los profesionales más jóvenes quienes enfrentan el reto de acceder al mercado laboral.

No obstante dicho aporte está aún lejos de cubrir una cuota mínima que permita un acceso equitativo a los bienes y servicios básicos sobre todo entre los habitantes de las zonas rurales. El déficit educativo en zonas rurales sigue manteniendo altas cuotas que conllevan a las continuas migraciones hacia las cabeceras urbanas. De igual manera la oferta laboral y cultural permanece centralizada en las capitales de departamento generando división y segregación regional.

2. Presentación del proyecto

El proyecto de **Museo Expresso, Recorridos museográficos por el territorios del paisaje cultural cafetero** se desarrolla en concordancia con el Plan de Manejo del PCCC planteado por el ministerio de cultura de Colombia, la Federación Nacional de Cafeteros de Colombia, los Comités Técnicos Regionales y la Red Ama mater para el desarrollo sostenible del paisaje cultural cafetero.

2.1. Objetivos y metodología

La propuesta **Museo Expresso,** tiene como objetivo general la puesta en valor y la apropiación de

la herencia cultural cafetera. Los objetivos estratégicos son: desarrollar una táctica que a través de la valoración de la herencia cultural patrimonial contribuya a contrarrestar el bajo relevo generacional, promover el desarrollo de la comunidad cafetera y la integración regional.

La metodología implementada para el desarrollo de esta propuesta museográfica surgió al conocer el trabajo del grupo Terra Incógnita quienes desarrollaron entre 1997-2000 un proyecto transnacional de patrimonio entre Italia y España. Tanto yo como otros investigadores dedicados a la región del PCCC debemos agradecer este aporte teórico-práctico que ha contribuido en el desarrollo de proyectos de «*gestión creativa*» y «*desarrollo sostenible*» que buscan la puesta en valor del patrimonio cultural comprendiendo que para muchos

> «…poner en valor, además de restaurar, y regular normativamente, significa especialmente implementar un plan de uso y gestión que permitirá resolver de manera favorable para la sociedad y para el patrimonio el permanente conflicto derivado del uso y de la ocupación del territorio».

Aprender a gestionar el territorio del PCCC de manera creativa podría contribuir además de la recuperación física de los bienes materiales, también en los usos territoriales que los habitantes hacen del patrimonio y la cultura cafetera en donde la puesta en valor del patrimonio adquiere además tres significantes:

Identitario: El patrimonio puede actuar como elemento generador de imagen y de identidad territorial.

Económico: La puesta en valor del patrimonio puede generar nuevas oportunidades de negocio y, por tanto, convertirse en yacimiento de empleo y una nueva fuente de ingresos para el territorio.

Social: El desarrollo de un proyecto de puesta en valor del patrimonio puede contribuir a mejorar la calidad de vida de la población generando lazos sociales.

2.2. **El Museo Expresso**

Esta propuesta consiste en desarrollar un guión museográfico que funciona a través del recorrido por el territorio, los soportes —objetos expositivos o temáticos— están dados por la diversidad inherente al territorio del PCCC. Los recorridos se establecen con paradas tácticas que son *conjuntos interpretativos* que van desde espacios arquitectónicos a pequeños recorridos por el paisaje. Los pasos son los siguientes:

2.2.1. ***Puerta del territorio***

Es el primer lugar de contacto entre el visitante y el territorio. Por tal motivo debe funcionar como un lugar en el que los visitantes puedan apreciar el territorio en el que se zambullirán por ello puede utilizarse un sitio emblemático o de transito obligado, su función es dar a conocer la distribución y los bienes del lugar. Una posibilidad sería la utilización de los miradores históricos, ubicados generalmente en montañas a una altura mayor que el emplazamiento urbano.

Descubrir el territorio y lo que los participantes consideran importante de éste es la parte fundamental de esta parada, por tal motivo se le entregará a cada participante un mapa –tipo mapa turístico— con la vista panorámica que se tiene desde la *Puerta territorio*, con la particularidad de que este no tendrá ningún punto marcado, serán los participantes quienes deberán marcar los lugares que para cada uno son los más importantes de la parte visible del territorio.

Esta herramienta tiene varias funciones, la primera es transmitir la idea de que la construcción de territorialidad es colectiva, todos los habitantes de una región se apropian o no de maneras diferentes o similares de este, son estos puntos de encuentro o divergencia los que con el paso del tiempo han ayudado a construir el paisaje cultural cafetero.

Por otro lado es una herramienta que nos ayuda a detectar los niveles de apropiación que los habitantes tienen del territorio, sea esta utilitaria, simbólica o práctica. Y por último sirve como herramienta de evaluación interna ya que ayuda a comprender si los itinerarios y recorridos trazados por **Museo Expresso** se conectan con la realidad de los habitantes del lugar y de qué manera lo hacen.

2.2.2. ***Ventana temática del territorio***

A diferencia de las puertas que abren posibilidades de acción amplias, la ventana temática encuadra un discurso sobre uno de los temas que configuran el criterio de interpretación, en nuestro caso será el

2.—Jean Vincent Edelín. Panorámica de Aguadas. 2013. Caldas. Colombia.

3.—Carlos Valencia. Bosque de palma de cera. 2010. Salamina. Caldas. Colombia.

Paisaje Cultural Cafetero. Su función fundamental es la de dar claves para disfrutar de un recurso o conjunto de recursos del territorio que estén vinculados con la temática de la ventana. En este caso hay tres líneas temáticas que se pueden trabajar y fortalecer.

Un primero dedicado a las ruinas y vestigios arqueológicos de las comunidades indígenas que habitaron la región. Para este punto he decidido apoyarme en la propuesta de *La maleta viajera*[7] del Museo del oro Quimbaya que cuenta en su haber con una serie de reproducciones a pequeña escala de piezas de cerámica y orfebrería Quimbaya.

Un segundo eje será el manejo sostenible del medio ambiente y la caficultura para el que se pasara a visitar el Bosque de Palmas de cera de *La samaria*. Ubicado a un kilómetro y medio de la cabecera municipal este parque es una bella ventana que revela como el buen manejo de los recursos ha permitido el buen desarrollo del medio ambiente circundante.

Un tercer punto serán las huellas de la caficultura en emplazamientos arquitectónicos en este caso tomaremos como ventana temática la plaza Simón Bolívar ubicada en la mitad del centro histórico urbano de Salamina.

2.2.3. ***Los caminos temáticos del territorio***

Son recorridos a manera de itinerario que permite adentrarse en múltiples y pequeñas temáticas. Se plantean tres modalidades diferentes de itinerario que pueden reforzar lo visto a través de la *ventana temática* o presentar otros bienes del PCCC. Para su desarrollo se vinculara el recorrido con las investigaciones locales que se hacen sobre los diferentes bienes del patrimonio.

El primer recorrido denominado *Camino ancestral —de la tumba a la cuna—* comienza con un recorrido por los vestigios de tumbas y enterramientos Quimbayas, para trasladarnos hacia el resguardo indígena de la comunidad Embera Chamí *La Soledad* en la vereda La Filadelfia a 41 Km de Salamina. Este recorrido se hará con el acompañamiento y guía del Realizador audiovisual David Andrés Montoya quien actualmente trabaja en la producción del serial documental *Raza viva*[8].

[7] «*La Maleta Viajera*» es un dispositivo didáctico creado en diferentes museos colombianos como herramienta soporte para desarrollar labores educativas en instituciones de básica primaria, sus antecedentes se trasladan hasta 1936 cuando el artista francés Marcel Duchamp ideó la «Boîte-en-valise», una propuesta plástica conformada por una serie de maletas equipadas con representaciones a pequeña escala de obras de su autoría, en la propuesta se podían leer dos puntos de debate relacionados uno con la dialéctica del museo de la posguerra y el segundo con los procesos de mercantilización de las obras de arte. La «*Boîte-en-valise*» se presentaba como un pequeño museo ambulante pero también como un maletín de muestra de ventas, en palabras de propio Duchamp «la producción masiva a una escala pequeña».

[8] *Raza viva* es un programa audio visual serial y documental de la cadena televisiva local *Telecafé*, en el que de manera vivencial se recorre el territorio a través de las diferentes comunidades y grupos étnicos existentes en el eje cafetero, descubriendo sus raíces y sus historias, y reconociendo sus costumbres y tradiciones.

4.—Najany Arango. Fachada de casa Salamina. 2012. Salamina. Caldas.

El segundo recorrido estará vinculado con el manejo responsable y sostenible de los recursos naturales en la producción y cultivo del café, para esto se realizará el contacto con *La Cooperativa de Caficultores de Salamina* quien es una de las empresas certificadas en Colombia para la producción de café orgánico, a esta corporativa están adscritas todas las fincas del municipio de Salamina que producen café orgánico. Esta visita se hará con la guía del dueño de la finca cafetera disponible quien contará los procesos de cultivo, desde la siembra hasta el almacenaje y que diferencia un cultivo ecológico de uno normal.

Por último el tercer recorrido está dirigido al patrimonio arquitectónico, en este recorrido visitaremos las construcciones más emblemáticas por su arquitectura y por su historia en la población de Salamina, estas son: —La casa de la cultura Rodrigo Jimenez Mejía, la casa María Cano y por último las instalaciones de la fundación Escuela Taller de Caldas quienes imparten talleres de formación para el trabajo y el desarrollo humano enfocados a la recuperación y puesta en práctica de la tapia pisada y el bahareque.

2.2.4. ***Los eventos del territorio***

Corresponden a la programación de carácter cultural con que cuenta el territorio en el que se desarrolla la iniciativa, estos pueden ser conciertos, degustaciones gastronómicas, muestras de fauna local, catas de café, etc. Los eventos del territorio tienen una doble funcionalidad, la primera es mostrar las riquezas en las expresiones culturales y naturales al tiempo que se aprende de las mismas.

2.2.5. *Las experiencias de éxito en el territorio*

Usar el territorio como soporte empresarial de calidad permite vincular el espacio patrimonial con propuestas de desarrollo sostenible. Este se presenta como un espacio para compartir conocimientos y experiencias inspiradoras de habitantes de la región quienes han apostado a las fortalezas y ventajas del paisaje cultural cafetero en sus propuestas empresariales, de investigación o de cultura para el desarrollo individual y colectivo.

Para todos los recorridos nos movilizaremos en un automóvil Jeep Willys. Vehículo de uso cotidiano entre los campesinos y cafeteros y de gran valor simbólico para la región por ser durante muchas décadas el único capaz de remontar las cuestas y llegar a todas las fincas, veredas y pueblos de la región. La imagen de este se convertirá en el logotipo de Museo Expresso.

Volver al sumario

Murallas sumergidas.
Futuro de Cartagena basado en lecciones del pasado

Alfonso Rafael Cabrera Cruz
Universidad de Cartagena. Cartagena de Indias. Colombia

1. La construcción de la ciudad, fortificaciones y defensas marinas; materiales y su procedencia

En el periodo virreinal se realizaron grandes obras arquitectónicas, con el objeto de asegurar su permanencia en el tiempo. En ese sentido Cartagena de Indias se constituyó en un bastión casi inexpugnable a partir de la edificación de su muralla real perimetral y sus baluartes, regida por los parámetros que establecían su diseño y construcción correspondiente a una tendencia estilística que a su vez estaba determinada por una élite de ingenieros militares. En muchos casos y con su apoyo algo de esa tecnología aplicada a la estructura militar de la ciudad migró al resto de la arquitectura civil, religiosa e institucional de la denominada «Plaza Fuerte».

1.1. De la mano de obra

Se puede apelar al rigor científico, al afirmar que los mejores constructores, alarifes y albañiles de la ciudad, estarían bastante ocupados en la incesante actividad de construir las fortificaciones. Pocos constructores quedarían para erigir casas u otro tipo de edificios sumado al hecho de que para la envergadura de las faenas, la mano de obra era escasa y por lo tanto, muy apreciada. Es posible aseverar que durante el proceso de edificación de las murallas si surgía la necesidad de construir algún inmueble los trabajadores que pudiera utilizarse no serían de los más calificados, dado que el mejor grupo de obreros con seguridad estaría ocupado en la fortalezas, las cuales demandaban una gran cantidad de personal sometido a un ritmo de construcción militar que hacia prácticamente imposible la ejecución de cualquier otro tipo de labor. Esto es fácilmente constatable ya que la impecable factura de los muros, defensas y protecciones submarinas de la ciudad, requerían de la gente más capacitada y de la mejor selección de materiales.

Los buenos trabajadores estaban claramente destinados a los fuertes, no a las iglesias ni a las viviendas de los residentes. En consecuencia, el fuero militar de Cartagena de Indias incidió notablemente en la diferencia de calidad entre las obras civiles y las militares, relegando en sus diseños a las primeras a una austeridad y a una tosquedad burda; aun cuándo y pese a sus limitaciones, esa línea arquitectónica haya recibido un notable reconocimiento por su perdurabilidad.

La innegable resistencia de las estructuras militares y construcciones civiles en general, estuvo basada también en la fortaleza de la industria de los hornos de cal; gracias a su existencia, se pudieron ejecutar el numeroso grupo de fortificaciones que aún subsisten en Tierrabomba, Barú y el resto de la ciudad histórica.

1.2. De los materiales

La cal sin duda ha sido entre muchos, el material más característico e importante de la arquitectura doméstica cartagenera durante el período colonial, inclusive hasta llegar a definir su personalidad. Este

material aflora en cada una de las juntas de construcción o en los revoques, estucos y pañetes de las edificaciones que conforman el centro histórico de la ciudad y es en esa humildad técnica donde radica su singular belleza. Las limitantes aparentes en cuanto a materia prima, técnicas de construcción y mano de obra calificada de la época, incidieron sobre el hecho de que durante mucho tiempo los elementos de albañilería hubiesen alcanzado preponderancia. Esto se refleja en muchos detalles de uso común en esas construcciones, tales como columnas, arcos, bóvedas, morteros, pañetes, cornisas o portadas.

Los momentos en los que florecieron en la ciudad, otras obras no militares obedecen a la suspensión de las actividades edilicias de las fortificaciones cartageneras por cortos periodos. Sin embargo para suerte y disfrute de la historia, esos elementos subsisten obstinadamente en muchos edificios civiles y religiosos de Cartagena de Indias, pertenecientes al período colonial.

> «La mayoría de las canteras explotadas en los alrededores de la ciudad durante el período colonial, tuvieron como elemento común su relativa cercanía a los cuerpos de agua, tales como bahías, caños, ciénagas, esteros y ensenadas. Con el agua tan escasa en la ciudad, nos es posible afirmar que sólo erigir a Cartagena de Indias debe ser considerado una obra faraónica, ya que las fuentes de los distintos materiales para su construcción se hallaban en promedio a distancias de entre siete y veinte kilómetros, en relación a los centros de trabajo. Todo lo que apreciamos hoy, fue traído desde lugares apartados. Esa pudo haber sido una de las razones, por las cuales la ciudad es reconocida desde el año 1984 como Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad por la UNESCO»[1].

El periodo colonial también dejó como legado, una infraestructura para la industria de los hornos que continuó utilizándose hasta la primera mitad del siglo XX. En el presente siglo lo justo debería ser el reconocimiento, restauración y puesta en valor de estas estructuras donde se llevó a cabo la extracción, elaboración y cocción de los materiales empleados extensamente en las obras militares, civiles y religiosas de Cartagena de Indias. Esa infraestructura consistente en centros de producción, dependía primordialmente de la buena calidad de la materia prima, utilizada en la construcción de diferentes tipos de edificaciones como murallas, fortificaciones, castillos, baterías, conventos, iglesias, casas o palacios. Algunas de estas edificaciones eran requeridas con urgencia para la defensa de la ciudad por los constantes ataques y saqueos a los que era sometida por sus enemigos y otras se hacían necesarias por su crecimiento urbano.

Durante la colonia se sentaron las bases de la traza urbana de la ciudad de la cual los hornos hacen parte como pieza fundamental de su crecimiento, sin embargo el riesgo de que desaparezcan como patrimonio es inminente dado el estado de abandono que sufren, sumado a las inclemencias del tiempo que también los deteriora. La información contenida en este segmento del artículo se desprende de una extensa investigación alrededor del tema realizada durante veintidós años continuos y que comprende el análisis de numerosos antecedentes históricos y diversos hallazgos arqueológicos que han sido cuidadosamente recopilados y analizados. Esta documentación tiene como testigo mudo las murallas, las cuales han logrado pervivir a lo largo de seis siglos. Es así como a través de las fortificaciones es posible leer la ciudad, aclarar dudas y aproximar hipótesis que permiten poner en valor su dimensión histórica.

1.3. **De las obras**

Hasta la fecha han sido ubicados por el grupo de investigación treinta siete hornos de deshidratación de piedra caliza, de un total aproximado de cerca de cincuenta existentes en diferentes lugares. De esa cantidad, la isla de Barú situada frente a la ciudad contaba con nueve.

En casi tres siglos de virreinato, en Cartagena de Indias se erigieron cerca de cien edificaciones militares, quince iglesias, diez conventos, mil setecientas casas, más de once kilómetros de fortificaciones, cerca de ocho kilómetros de diques, escolleras o murallas submarinas y un número no determinado de obras hidráulicas, entre ellas las obras de interconexión con el Canal del Dique, construido en el siglo XVI para facilitar la navegación entre el Río Magdalena y la ciudad. También se construyeron más de tres mil metros lineales de túneles y doscientos treinta y siete aljibes o cisternas. Para tan monumental esfuerzo se necesitaron como materia prima la piedra caliza, la cal que servía para hacer morteros

[1] Cabrera Cruz, Alfonso. Martelo Osorio, Rosemary. Martínez, Segrera, Augusto y Martínez Vázquez, Rosa. «*La Ruta De Los Hornos*». Obra inédita, 1995, págs. 3-7.

u «hormigones», toda la producción existente de ladrillos y tejas elaborados a base de arcilla, además de los insumos aportados por la vasta red de canteras, tejares y campamentos de trabajo que existían en la zona.

Si la ciudad se hubiese dedicado exclusivamente a obras civiles, habría alcanzado un grado excepcional, al nivel de las ciudades más esplendorosas de América en el período colonial; pero cabe también la afirmación, de que si Cartagena de Indias no hubiese desarrollado su potencial militar y por ende la industria de los hornos, no se habría convertido en un lugar estratégico para la Corona española y se estaría quizás, frente a un anónimo villorrio perdido en la exuberante geografía del Caribe colombiano.

1.4. **De los periodos estilísticos**

Hacia 1741, la ciudad ya había transitado por las enseñanzas de dos escuelas estilísticas pertenecientes al Renacimiento e impulsadas por el italiano Bautista Antonelli a mediados del siglo XVI. Con los conceptos de la fortificación moderna permanentemente abaluartada, Antonelli realiza un profundo estudio técnico y táctico propio de la escuela italiana, hasta lograr lo que proponía Cristóbal de Rojas, refiriéndose a la necesidad de proteger la urbe mediante la construcción de fortificaciones, en el sentido de «*conseguir que unos pocos puedan defenderse de muchos, diseñando baluartes que franqueen al enemigo*»[2].

Era necesario entonces un tipo de construcción militar muy diferente a la medieval, la cual al no tener que protegerse de armas de fuego tendría que estar constituida por murallas altas colmadas de almenas, torreones, matacanes y estribos. Así mismo, las paredes también tendrían que ser más bajas para exponer menos área a las nuevas armas de pólvora, cañones, fusiles o bombas, cuyos efectos en una estructura medieval eran devastadores. Las murallas entonces, empezaron a edificarse con muros frontales gruesos y reforzados en piedra.

> «Aparece la contramuralla y entre ésta y la muralla, se construye el terraplén, encima del cual, a manera de adarbe, se ubica la plataforma. Este sistema demostró su eficacia al conseguir que las partes vulnerables de una fortificación pudieran ser cubiertas por otras, para que todos los puntos pudiesen ser vistos unos desde otros»[3].

Las edificaciones de la ciudad de Cartagena de Indias están asociadas a las fortificaciones barrocas de principios del siglo XVII, las cuales conservaban los parámetros de la Escuela de Flandes o de Bélgica, apoyadas en las pautas teóricas y prácticas del barroco militar, dictadas por Gaspar Fernández de Medrano.

2. Construcción de fortificaciones de Cartagena de Indias

En los inicios tempranos de la ciudad mediados del siglo XVI y principios del XVII, se construyeron algunas obras militares. De aquellas construcciones se conservan elementos de ese periodo en su interior y en la propia configuración de los espacios; en sus patios en sus exteriores garitas, cordones y portadas. Algunos elementos se desdibujaron por las intervenciones ocurridas en los periodos posteriores de la colonia y la república, por tanto son muy contados y difíciles de percibir, sin embargo hoy representan un inventario de construcciones que revelan algunos elementos de esa época. Siguiendo la trayectoria de la materia prima con la que fueron construidas dichas obras, es posible establecer una relación entre los tipos de materiales y la época de construcción de las edificaciones.

2.1. **Fortificaciones del centro histórico de Cartagena de Indias**

Indudablemente las diferencias constructivas del proceso edilicio militar en cada periodo estilístico en la ciudad, están sutilmente diferenciadas en cada una de sus construcciones militares. Se podría decir que el estilo está en lo profundo de la esencia colonial de la urbe, con todas las intervenciones o variaciones que el tiempo le haya impuesto. Todavía es posible constatar que el uso de determinadas materias primas de una forma particular, son más notables en una determinada época.

[2] Rojas, Cristóbal. «*Tres tratados de fortificación y milicia*». Madrid: Cehopu, 1985.

[3] Cabrera Cruz, Alfonso. «*Felipe II y el arte de su tiempo. La fortificación de los puertos de América*». Cartagena de Indias: Fundación Argentaria, España, 1998, págs. 275-292.

Es posible descubrir entonces que los americanos y en consecuencia los cartageneros, tienen claras raíces técnicas constructivas y culturales de procedencia ibérica con todo lo que ello significa, las cuales están presentes de manera muy puntual en todo su patrimonio arquitectónico militar.

3. Antecedentes históricos de la construcción de las defensas marinas

Las fortificaciones del centro histórico de Cartagena de Indias y su periferia, fueron destruidas reiteradamente por fenómenos como los mares de leva o «*nortes*» constituidos por corrientes huracanadas y mareas altas, a veces combinadas con lluvias y tormentas tropicales. La capacidad destructiva de la naturaleza, puso en jaque la resistencia de las edificaciones construidas durante el periodo colonial. Varias de esas contingencias ocurridas por lo menos en cuatro oportunidades quedaron registradas en documentos y cartografía de la época, dando cuenta de los estragos que los temporales ocasionaron en su momento. Entre las construcciones que fueron arrasadas parcialmente se encuentran los conventos de la Merced, Santa Clara, Santa Teresa y Santo Domingo. Además de los desastres causados por la fuerza de los vientos, la ciudad también se vio afectada por inundaciones periódicas como se observa en los planos de Antonio de Arévalo que datan de mediados del siglo XVIII.

En el proceso de lucha contra el mar entre el siglo XVII y principios del XVIII, los ingenieros militares habían fracasado reiteradamente hasta que en 1721 Juan de Herrera y Sotomayor, inicia un plan de protección y defensa de los bordes marinos que pese a no ser del todo efectivo sentó las bases para que el ingeniero militar Antonio de Arévalo diera solución sostenida y definitiva al problema. A partir de allí, las iniciativas emprendidas lograron avanzar en la solución de las dificultades presentadas. Por ejemplo, se evitó la desaparición total de la península de Bocagrande que ya había perdido aproximadamente un 30% de su territorio y cuya entrada ya alcanzaba cerca de 3000 mts de ancho en el sector que sin éxito había tratado de proteger Juan de Herrera; además se pudo controlar el acceso de embarcaciones enemigas por esa zona.

Al sur en Bocachica, la corona española había organizado la estrategia de cerrojo de fortalezas pero era imperioso cerrar la boca de entrada porque de lo contrario la estrategia planificada por la Corona podría salir mal, ya que la ciudad estaba sometida a dos riesgos: el primero, la desaparición del istmo de Bocagrande por intervenciones humanas y el segundo, la toma de la ciudad por el acceso occidental del mismo a manos de los enemigos del gobierno español. Se diseñaron entonces las escolleras cuya construcción produjo grandes beneficios, como la existencia presente de los terrenos de la Bocagrande moderna y la estabilidad dinámica y ambiental de la bahía de Cartagena de Indias por la oxigenación de sus aguas; sin poner en riesgo la importancia estratégica de la ciudad. En resumen, el 40% del área de Bocagrande actual fue recuperada y unas 37 hectáreas también se recobraron gracias a las obras de Arévalo, incluyendo Castillogrande.

3.1. El sistema colonial de defensas submarinas de la ciudad de Cartagena de Indias

Es correcto decir que la ciudad ha tenido dos sistemas de murallas en total sumando los dos antiguos sistemas defensivos de la ciudad: 11 Km. sobre tierra, contando los 5 Km. destruidos por el mar y 8 Km. sumergidos para un gran total de 19 Km. Así mismo, se necesitaron cerca de 8.000 mts lineales de diques o escolleras sumergidos con dimensiones mayores a las mismas murallas externas, de las que están en pie hasta hoy 4.5 Km.

3.2. Escollera de Bocagrande

Las obras para la construcción de la escollera de La Marina, se ejecutaron entre 1762 y 1771 y las correspondientes a la escollera de Bocagrande, se iniciaron formalmente el 11 de noviembre de 1771 hasta su conclusión en 1777.

> «Su objetivo era proteger la ciudadela de Cartagena de Indias, asolada por los mares de leva y las inundaciones producidas por los embates del mar, el cual llegaba muchas veces, hasta las calles y la plaza de Santo Domingo, destruyendo las murallas ubicadas sobre lo que hoy es la avenida Santander, sector llamado en ese entonces de la Marina»[4].

[4] Cabrera Cruz, Alfonso; Martelo Osorio, Rosemary; Martínez Segrera, Augusto y Martínez Vázquez, Rosa. *Técnicas Antiguas de Construcción. La Permanencia de los Sistemas*». Obra inédita, 1991, pág. 122.

Más de 5 kilómetros lineales de murallas fueron construidos, para luego ser destruidos por los continuos embates de la naturaleza y nuevamente reconstruidos. Sin embargo, sirvió poco la aplicación de mejores cimentaciones y su reforzamiento; pues como ya se señaló anteriormente, la ingeniería militar enfrentó muchas dificultades para subsanar los problemas de resistencia y durabilidad de las murallas[5].

La escollera de Bocagrande, se diseñó como una obra submarina destinada a impedir el paso de navíos por la Bocagrande entre Punta Icacos y Tierrabomba, constituyéndose en una de las obras más complejas realizadas en América durante la Colonia. A través de los registros, se evidencia el arduo proceso de construcción, que se tardaría cerca de siete años para ser concluido y el proceso de diseño de una de las obras hidráulicas más importantes acometidas en la ciudad[6]. En consecuencia, el campamento de trabajo en la cabecera norte o de Bocagrande permanecería con toda la infraestructura y logística necesaria para llevar a cabo la obra hasta bien entrado el siglo XX, cuando los habitantes de la zona fueron reubicados parcialmente en la isla de Tierrrabomba para el desarrollo urbanístico del barrio[7].

La escollera[8] tenía como función principal brindarle seguridad y estabilidad dinámica a la bahía de Cartagena.

3.3. **Descripción del modelo de defensas submarinas de Antonio de Arévalo en la ciudad**

La escollera o dique de Bocagrande estaba constituida por cuatro hileras de pilotes de madera de 6 a 10» de diámetro y por 15 a 25 pies de alto, con una separación de 2» a 3» entre cada uno, para un total 145.142 pilotes. Encima tenía un andén o plataforma de madera o entablado y sobre esta estructura se colocaba luego un puente con un orificio en el centro, para mantener el material en el interior de la «carcasa» del tablestacado.

> «El pedraplenado, se hacía dándole unas pendientes suaves, para absorber las corrientes y el oleaje, sin detrimento de su estructura. Todo el conjunto alcanzaba un promedio de 25 varas de ancho (unos 20 mts. de ancho), mientras la estructura en madera tenía 15 pies de alto desde el lecho marino (cerca de cinco metros o profundidad dentro del mar variable dependiendo de la batimetría). En algunos sitios difíciles o donde la profundidad era mayor, este mismo proceso se repetía una o dos veces más. La construcción de diques y escolleras por Arévalo, es uno los capítulos formidables de la ingeniería militar en la ciudad». [9]

Se destaca también la escollera de la Marina, cuya longitud alcanzó las 1.631 varas de largo junto con otras obras menores en la entrada de la estructura de Bocagrande que llegaron a sobrepasar las 8.000 varas lineales, es decir 1.500.000 metros cúbicos de piedra coralina —más de tres millones de toneladas de piedra—; proceso que iniciara el ingeniero militar Juan de Herrera y Sotomayor en la segunda década del siglo XVIII sin éxito[10] y que culminara Antonio de Arévalo más de cincuenta años después, con un costo de un millón y medio de pesos, inferior a lo presupuestado[11].

En la superposición de épocas que muestra el plano general de la plaza, construida por Antonio

[5] Isométrica de la construcción de la escollera de Bocagrande (dibujo hipotético). Este arduo proceso de construcción, que llevaría cerca de siete años, muestra como se desarrolló una de las obras hidráulicas más sobresalientes de España en América del Sur, de acuerdo con datos recopilados en varias investigaciones, entre las cuales se pueden referenciar la realizada por los integrantes de este grupo: CABRERA CRUZ, Alfonso; MARTELO OSORIO, Rosemary; MARTÍNEZ SEGRERA, Augusto y MARTÍNEZ VÁZQUEZ, Rosa. *Técnicas Antiguas de Construcción. La Permanencia de los Sistemas*». Obra inédita, 1991, págs. 117-118.

[6] Una de las obras más complejas realizadas en América que daría a la ciudad seguridad y estabilidad dinámica a la bahía de Cartagena. Ibídem, pág. 119.

[7] Ibíd., pág. 119.

[8] Plumilla hipotética: panorámica del proceso de construcción de la escollera o dique de Bocagrande, donde se aprecia el campamento de trabajo en la cabecera norte o de Bocagrande con toda la infraestructura y logística necesaria para llevar a cabo la obra, la cual permanecería hasta bien entrado el siglo XX cuando los habitantes de este caserío fueron reubicados parcialmente en la isla de Tierrrabomba. Dicha construcción se constituyó en una de las obras hidráulicas más complejas realizadas en América, además de otorgar al puerto, seguridad en el control de acceso a la bahía de Cartagena, hasta nuestros días. Ibid., pág. 120.

[9] Ibíd., pág. 123.

[10] CABRERA CRUZ, Alfonso. «*La construcción de las escolleras de Bocagrande y de la Marina en Cartagena de indias. Primer plan de defensas y protecciones marinas contra las inclemencias de los nortes o mares de leva, modelos eficientes a aplicar en la Cartagena de hoy* «documento de trabajo, inédito, 2010, pág. 1-17.

[11] 2014-1762, En esta superposición de épocas ayer (plano general de la plaza de Cartagena de 1769 de Antonio de Arévalo) y hoy, nótese que la avenida Santander realizada a finales del siglo XX, está refugiada entre la escollera y las murallas y sólo se tocan con la escollera en los extremos. La misma acusa alguna erosión, aunque su modelo sigue vigente. Plano «*Cartografía y Relaciones Históricas de Ultramar*»,Tomo V, Panamá, Venezuela, Colombia, J.M. Zapatero. Madrid, Servicio Histórico Militar, Imprime BECEFESA 1980. Plano 59-1.

de Arévalo y lo que hoy es la avenida Santander, realizada a finales del siglo XX, es posible notar que ésta última se encuentra refugiada entre la escollera y las murallas y sólo se toca con la propia escollera en los extremos.

En la actualidad, aproximadamente una cuarta parte de la altura total de recinto amurallado sobre la avenida Santander se encuentra sepultada por las construcciones más recientes de la ciudad[12].

Para una correcta apreciación de la muralla que no es visible, es necesario considerar a futuro su exhumación con el objeto de obtener una mejor lectura de la verdadera escala de las murallas[13]. Para ello se deberá alejar aún más la avenida Santander de las bases de las mismas y poder contemplar su verdadera magnitud[14]. La obra construida por Juan de Herrera y Sotomayor se realizó para conservar la orilla del mar, desde el baluarte de Santa Catalina hasta el de la Cruz.

El registro realizado por Antonio de Arévalo, describe de manera pormenorizada las afectaciones ocasionadas por los «nortes» entre los años de 1759 a 1761[15]. A partir de allí se diseñaron los esquemas del proyecto más ambicioso del virreinato, que comprendía el complejo de diques o escolleras de la Marina, Bocagrande y las protecciones costeras y que empezaría a ejecutarse diez años después en 1771[16]. El documento contiene además los pormenores sobre los graves daños que obligaron a tomar medidas definitivas contra ese tipo de fenómenos.

4. Conclusiones y recomendaciones sobre las defensas marinas y el futuro

En el pasado se tomaron medidas duraderas de protección del patrimonio construido constituido por las fortificaciones y la ciudad histórica; por tanto preocupa el que hoy no se tenga el mismo celo y prevención y no se haya hecho el mantenimiento necesario sobre esa infraestructura con más de dos siglos de erigida, —especialmente las escolleras de la Marina y de Bocagrande— o que se hubiesen ejecutado otras obras de defensa de similar calidad que garantizaran la estabilidad futura, no sólo del centro histórico sino de la mayor parte de la ciudad contemporánea. No hay que olvidar que el peligro sobre el patrimonio cultural y monumental ubicado a lo largo del litoral es inminente y el daño puede llegar a ser irreversible.

4.1. **Lecciones olvidadas**

Se ha improvisado desde el periodo republicano sobre la infraestructura colonial, con la construcción de nuevos y frágiles diques de piedra mal armados con una vida útil que no supera los veinte años y con un alto riesgo para las personas que frecuentan sus áreas inmediatas. Al parecer las lecciones del pasado no han sido aprendidas. Cabe recordar, que en las rocas de esos nuevos espolones, han perecido innumerables personas debido a la imperfección en la construcción de los mismos, donde la solución se convirtió en el problema y la responsabilidad de

[12] Perfil ortográfico, 1720 Juan de Herrera y Sotomayor, «*de la muralla que se determina hazer (sic) orillando el mar desde el baluarte de Santa Cathalina hasta el de la Cruz*». Detalle de refuerzos de cimientos sobre el sector de la Marina. Para una correcta apreciación deberá ser considerada su exhumación en el futuro, lo que permitirá una adecuada lectura de la verdadera escala de las murallas de Cartagena. En estos momentos aproximadamente un tercio de la altura total de recinto amurallado sobre la avenida Santander, se encuentra sepultada por los antiguos escombros de la ciudad, para ello se deberá alejar aún más la avenida Santander de las bases de las mismas para poder contemplar su verdadera magnitud. Plano, Archivos Estatales Ministerio de Educación Cultura y Deporte De España http://www.mcu.es/ccbae/es/consulta/resultados_busqueda.cmd; Marco Dorta, Enrique. «Cartagena de indias la ciudad y sus monumentos», Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1951.

[13] Cabrera Cruz, Alfonso. «*La construcción de las escolleras de Bocagrande y de la Marina en Cartagena de indias. Primer plan de defensas y protecciones marinas contra las inclemencias de los nortes o mares de leva, modelos eficientes a aplicar en la Cartagena de hoy*», documento de trabajo, inédito, 2010, págs. 6-7.

[14] Cabrera Cruz, Alfonso. «*La construcción de las escolleras de Bocagrande y de la Marina en Cartagena de indias...* Op. cit., págs. 7-8.

[15] Plano y perfiles de la muralla por Antonio de Arévalo, que describe perfectamente con un estudio pormenorizado de afectaciones ocasionadas por los nortes en los años 1759, 1760 y 1761, los graves y ya irreversibles daños que obligaron a tomar medidas definitivas contra ese tipo mares. A partir de allí, surgieron los esquemas del sistema de diques o escolleras de la Marina–Bocagrande y protecciones costeras. Este ha sido considerado el proyecto más ambicioso desarrollado durante el periodo del virreinato, el cual comenzaría a construirse diez años después a partir de 1771, realizado magistralmente por el mismo Arévalo. «*Cartografía y Relaciones Históricas de Ultramar*»,Tomo V, Panamá Venezuela Colombia, J.M. zapatero. Madrid Servicio Histórico Militar, Madrid Imprime BECEFESA 1980, Plano 55.

[16] Zapatero, J.M. «*Cartografía y Relaciones Históricas...* Op. cit., plano 55.

lo allí sucedido es de todos. Se propone a futuro, retomar los modelos antiguos comprobados como extremadamente eficientes y perdurables. Es necesario reconocer que su costo sería elevado, pero la disminución en el área de futuros accidentes y de la pérdida de vidas humanas, justificaría la inversión. Otro beneficio de retomar las técnicas iniciales de construcción del sector amurallado estaría representado, en la tranquilidad garantizada por décadas para la ciudad, complementada con otras defensas y recursos de bombeo mecánico indispensables que permitan soportar las inclemencias del tiempo derivadas del cambio climático, que amenazan con sumergir a Cartagena de Indias bajo las aguas en pocos años.

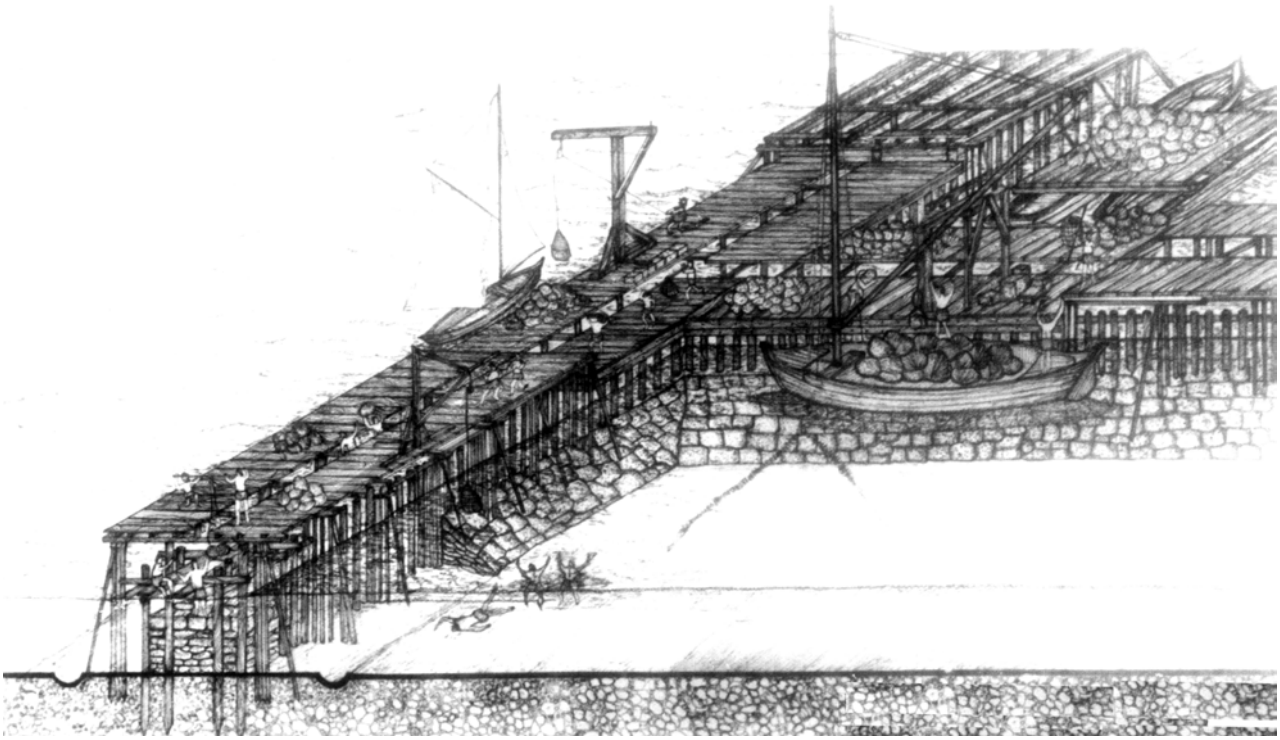
4.2. **Destino del patrimonio**

Una ciudad patrimonial con reconocimiento universal por la UNESCO, no tiene porqué dejar su destino en manos del infortunio y el costo de salvaguardarla debería ser una prioridad. Cartagena de Indias necesita y se merece un plan de protección de sus áreas marinas digno de su historia y si se quiere, similar al que actualmente se ejecuta en la ciudad de Venecia. Además de sus infraestructuras la ciudad completa está en alto riesgo. Los signos son inequívocos, inclusive ya hay monumentos que permanecen inundados por largas temporadas, ejemplo de ello son los túneles del Fuerte de San Fernando de Bocachica y el Fuerte de San José. En consecuencia, la solución debe ser inmediata y sin dilaciones.

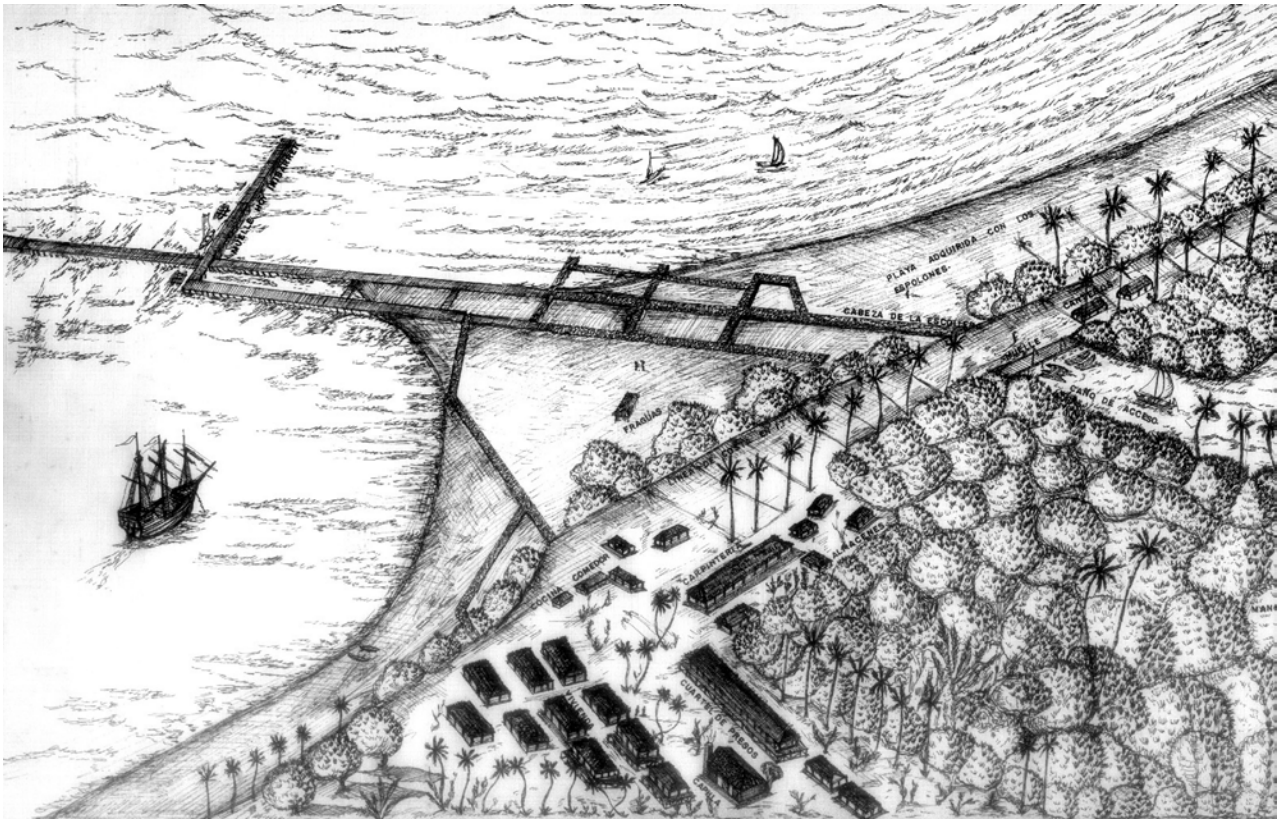
4.3. **Responsabilidades sociales y políticas**

La ciudad no puede quedar expuesta a soluciones ambivalentes e inútiles. El destino de generaciones venideras está en las manos de quienes deben actuar. No se puede seguir evadiendo la responsabilidad histórica, pues la ignorancia acerca del tema no exime de responsabilidad sobre él y sobre la magnitud del desastre que amenaza la seguridad de la urbe, las posibilidades de vivienda en la misma y las condiciones de trabajo de todos los cartageneros. Más del 50% de las comunidades que viven a la orilla del mar y alrededor de las lagunas, ciénagas y caños adyacentes están en riesgo. No sólo la población vulnerable se perjudica, también los habitantes de los barrios de los que hoy se denominan estratos más altos que han construido sus bienes en esta misma zona sin tomar las medidas adecuadas, serán damnificados a futuro. El pasado y la historia están aquí para ayudar y es preciso consultarlos.

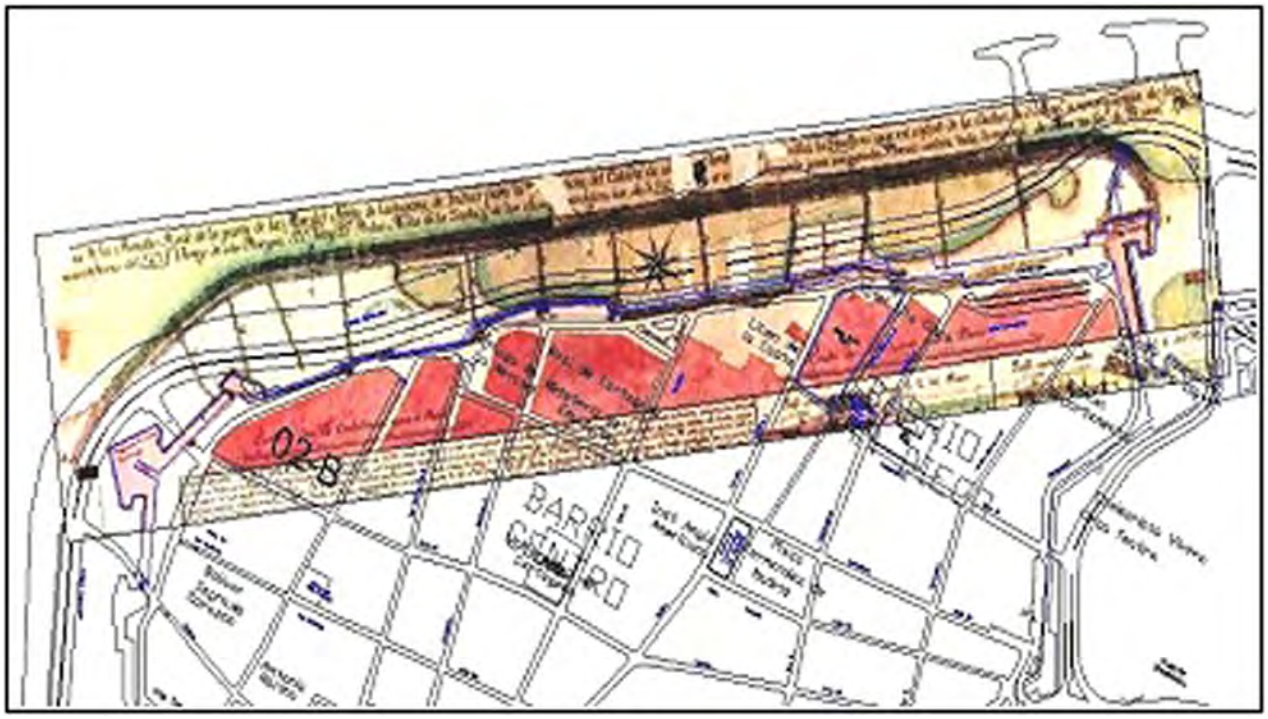
El futuro aparentemente no es alentador para Cartagena de Indias, pues el problema es inminente y ya es evidente en varios de sus monumentos, calles y avenidas. Es por ello que las sinergias sociales y políticas deben estar unidas en el propósito de implementar las acciones que frenen el deterioro de su legado. Es hora de asumir la responsabilidad ética que atañe a toda la ciudadanía y especialmente a los profesionales que a partir de su trabajo, pueden involucrarse directamente con la empresa de conservar el mayor tiempo posible, las obras de infraestructura que hicieron grande esta ciudad. La discontinuidad en su mantenimiento, pone en riesgo a todo el conjunto monumental que se intenta proteger del avance del mar sobre la ciudad con el peligro de perder irremediablemente una parte muy notable de su patrimonio. Este artículo pretende resaltar la importancia de restaurar, los sistemas antiguos de protección de la ciudad y su indispensable aplicación como modelos de defensa vigentes. Por lo tanto, el compromiso es continuar trabajando sobre procesos de investigación que arrojen nuevas luces sobre aquellos elementos asociados a la conservación patrimonial en el ámbito local, con el fin de aportar a la permanencia en el tiempo de esta maravillosa plaza fuerte situada frente al mar Caribe.



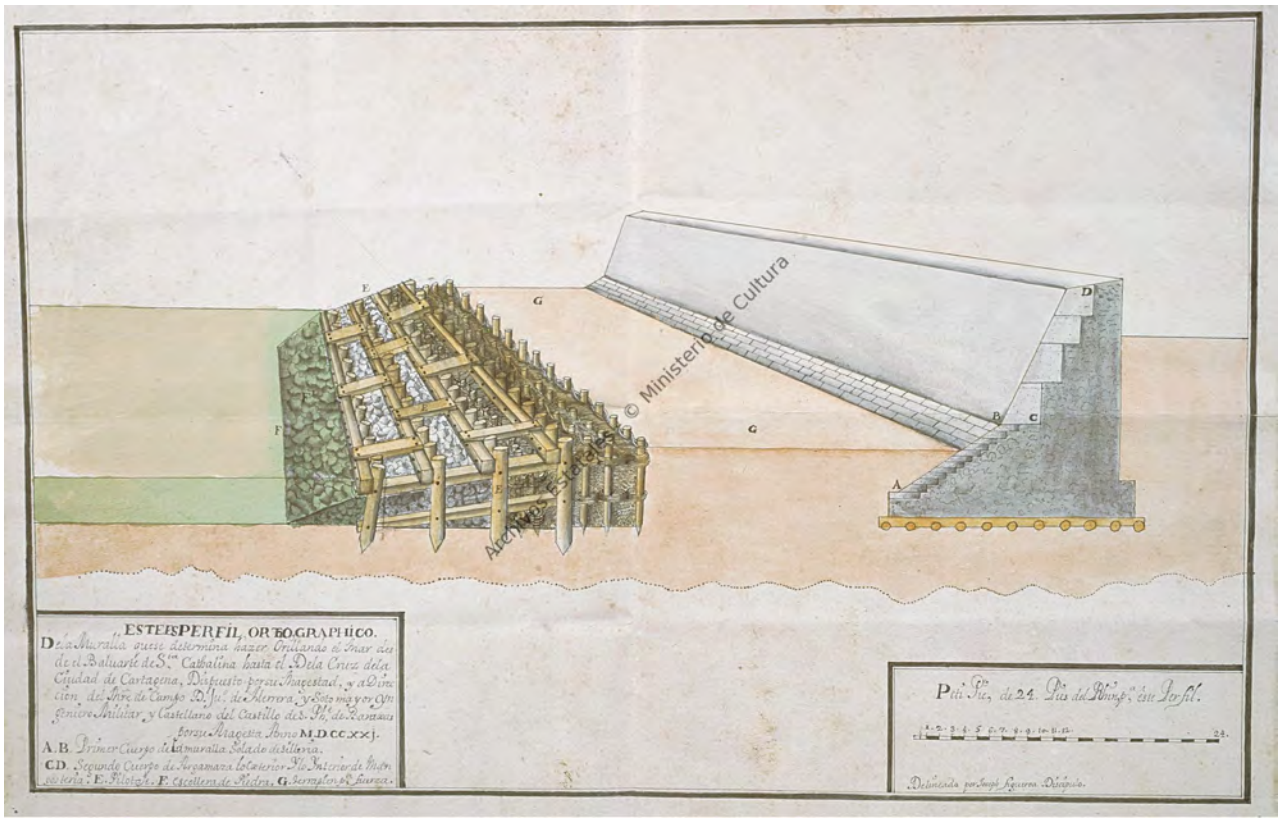
1.—Cabrera Cruz, Alfonso; Martelo Osorio, Rosemary; Martínez Segrera, Augusto y Martínez Vázquez, Rosa. Técnicas Antiguas de Construcción. Plumilla. *La Permanencia de los Sistemas*. Obra inédita. 1991. Págs. 117-118



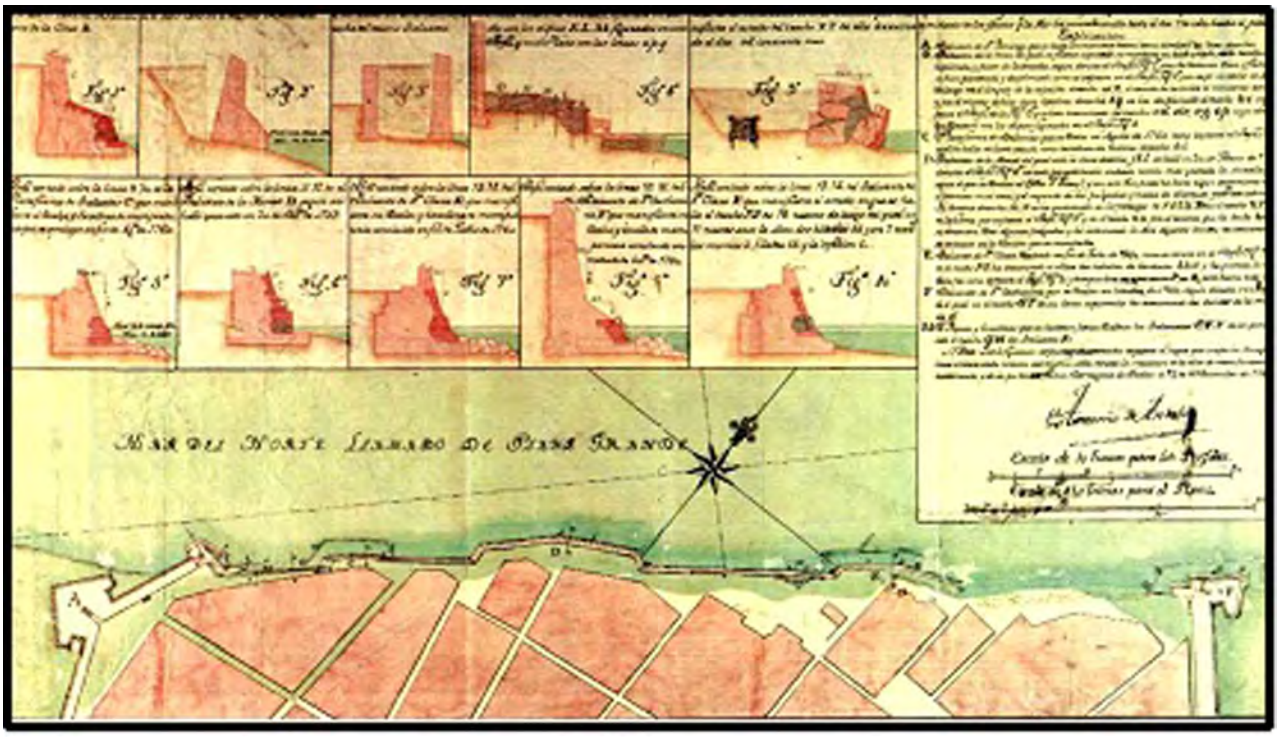
2.—Cabrera Cruz, Alfonso; Martelo Osorio, Rosemary; Martínez Segrera, Augusto y Martínez Vázquez, Rosa. Técnicas Antiguas de Construcción. Panorámica del proceso de construcción de la escollera o dique de Bocagrande… Plumilla. *La Permanencia de los Sistemas*. Obra inédita. 1991. Pág. 119.



3.—Antonio de Arévalo. Plano general de la plaza de Cartagena de 1769. Ubicación actual de la avenida Santander: superposición de planos. Servicio Histórico Militar. 1980. Madrid. Plano 59-1.



4.—Juan de Herrera y Sotomayor. Detalle de refuerzos de cimientos sobre el sector de la Marina. Archivos Estatales Ministerio de Educación Cultura y Deporte de España. 2014. Madrid.



5.—Antonio de Arévalo. Plano y perfiles de la muralla. 1980. Servicio Histórico Militar. Madrid. España.

Volver al sumario

Arquitectura patrimonial civil habitacional en la periferia de Sucre

Marcela Casso Arias
Dirección de la U.M.M. Patrimonio Histórico y Plan de Rehabilitación
de las Áreas Históricas de Sucre - Gobierno Autónomo Municipal de Sucre. Bolivia

La ciudad de Sucre es capital constitucional del Estado Plurinacional de Bolivia, conserva la esencia de los periodos históricos de la época Virreinal (Colonia) y la República, del primero tiene la traza urbana de la zona central y de ambas un importante número de monumentos. El interés por estudiar e investigar las áreas patrimoniales en Sucre no es reciente. En efecto, Sucre tiene una tradición de preservación patrimonial que conlleva a reconocimientos como «Ciudad Histórica Monumental» y «Patrimonio Histórico de los Bolivianos» otorgado por Decreto Supremo del 27 de noviembre 1969. «Ciudad Monumento de América» otorgado por la Organización de los Estados Americanos (OEA), el 31 de Octubre 1979, y es a partir de la declaratoria de la UNESCO en 1991 como «Ciudad patrimonio cultural de la Humanidad»[1], que se cobra un mayor interés para la conservación de sus diferentes áreas históricas.

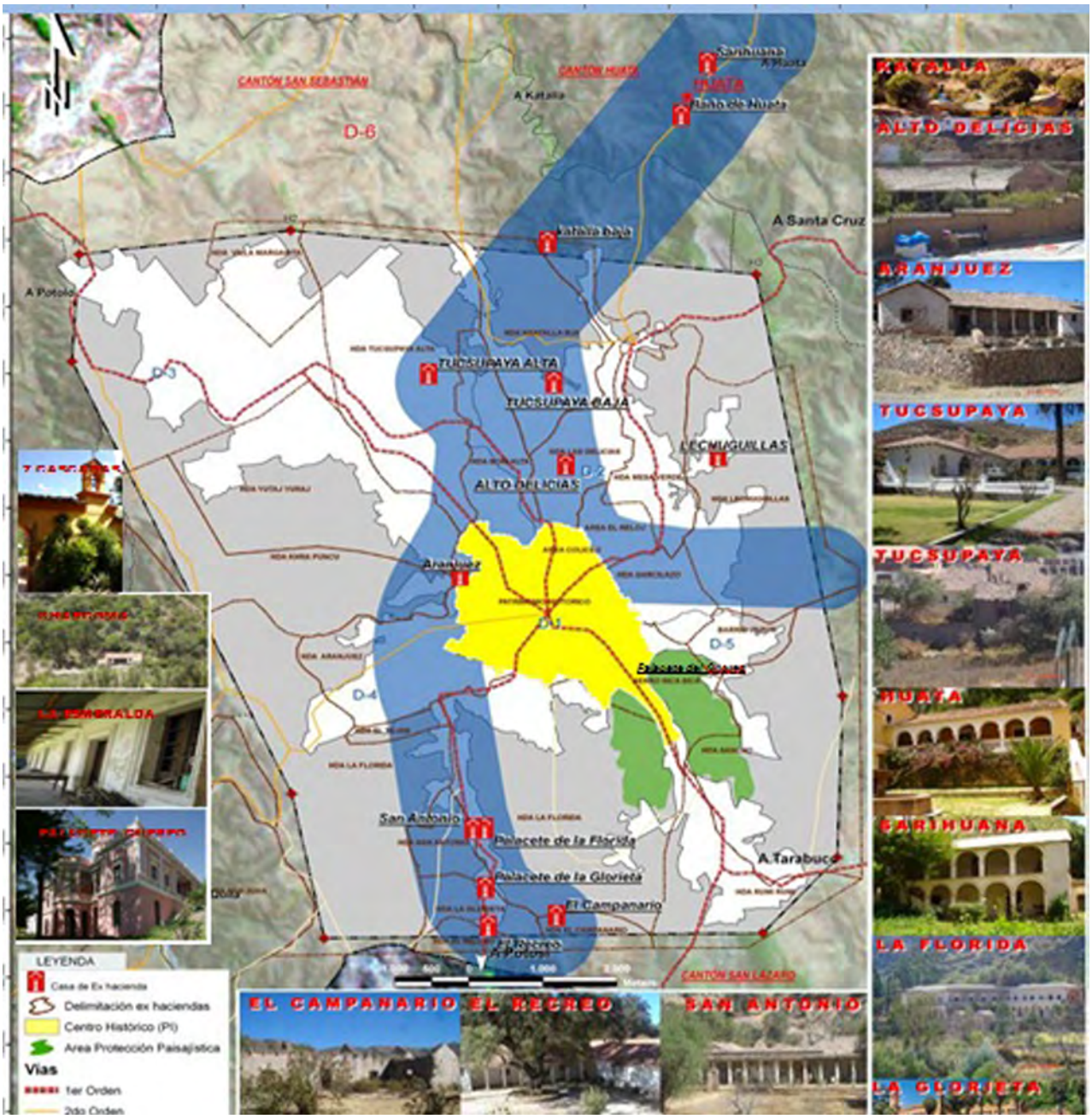
Sucre, presenta 226 monumentos, de los casi 600 monumentos declarados a nivel nacional, aclarando que entre ellos 24 corresponden al estado, 20 a la universidad, 22 son eclesiásticos, y 160 son privados[2] destinados a vivienda, constituyendo por tanto un 70% cuyo destino es la arquitectura civil habitacional, tan sólo tres de aquellas declaraciones han sido realizadas a inmuebles habitacionales que no se encuentran inscritos dentro de la trama urbana del centro histórico de Sucre sino en su periferia, específicamente el Castillo de la Glorieta, el Palacete de la Florida y el Palacete del Guereo, para comprender como tan singular arquitectura se ubico en la periferia cabe añadir que la independencia de Bolivia volcó la mirada de la capital a las ideas de la revolución industrial y la modernización de Sucre durante el siglo XIX y primer tercio del XX, haciendo que la ciudad morfológicamente crezca, apareciendo dispersos elementos arquitectónicos «casas de hacienda», «palacetes», «casas de recreo», que en distinto grado de conservación aún quedan como testimonio de aquellos tiempos en la periferia de la ciudad[3], formando los entonces cinturones agrícolas que se encontraban alrededor de Sucre, sin lugar a dudas destacan entre toda aquella arquitectura estos tres singulares edificios.

Ello, justifica reflexiones tales como ¿porqué pensar solo en conservar el centro histórico? cuando se sabe bien que existe patrimonio en la periferia de la ciudad y son también parte de la historia, de la propia memoria y de la identidad, todas merecen ser protegidas conservadas y difundidas, pues son parte de un mismo territorio patrimonial, denominado municipio, o ¿porqué no se ha difundido la riqueza

[1] Gobierno Autónomo Municipal de Sucre -UMRPSFXCH, «Plan Municipal de Ordenamiento Territorial», *libro III-C: Patrimonio Cultural y Natural*. G.A.M.S., 2012, pág. 2.

[2] Gobierno Autónomo Municipal de Sucre-P.R.A.H.S., «Plan Maestro del Centro Histórico de Sucre». En *Diagnóstico y conclusiones. Plan de Rehabilitación de las Áreas históricas de Sucre 2008*, págs. 137-144.

[3] Gobierno Autónomo Municipal de Sucre-UMRPSFXCH, «*PMOT*». En mapa de ubicación de casas de hacienda y otros atractivos de la periferia urbana. G.A.M.S, 2012, pág. 20.



1.—Zonificación del patrimonio civil habitacional en la periferia de Sucre. Fuente: P.M.O.T. 2012.

patrimonial de manera integral?, pues no se puede olvidar que gran parte del patrimonio disperso en la periferia y los distritos rurales, no ha sido valorado, mucho menos protegido, en su mayoría se han descuidado hasta casi el abandono, la administración local ha condicionado su tratamiento secundario en el reparto de obligaciones en materia de protección patrimonial, mientras ha ido engrosando un mayor número de competencias en materia urbanística de incidencia directa en los inmuebles históricos concentrados en su centro. En torno a estas se han realizado actuaciones sobre algunos bienes civiles habitacionales de la periferia de modo desarticulado, y carentes de un sustrato conceptual y criterios definidos que las vertebra hacia principios de salvaguarda permanentes, y otros los más han sido olvidados.

Existen varias tipologías históricas que se repiten en diferentes tiempos, que hoy se visibilizan en Sucre y recuperan la estructuración espacial, tanto

2.—Palacete de la Glorieta. Fuente: P.R.A.H.S. 201.

en arquitectura religiosa, militar, civil pública y privada, tal el caso de los claustros en los conventos, los patios y corredores en la vivienda[4] tanto del área del centro histórico como de las haciendas patrimoniales de la periferia, pues ya ha quedado claro que las áreas Patrimoniales de Sucre, no se reducen a los rasgos históricos de su Centro Urbano. La ciudad misma, tiene vocación de mantener ese carácter teniendo además otras áreas de interés natural, cultural e histórico contenidas en la periferia.

Si realizamos un acercamiento a esta arquitectura patrimonial dispersa en la periferia sin lugar a dudas llamara la atención el castillo de la «La Glorieta» el cual es un edificio civil habitacional caracterizado por ser uno de los más curiosos del Municipio de Sucre, construido el año 1900 su arquitectura refleja la atracción de los estilos más diversos de cuanto vieron sus propietarios aquel entonces en sus viajes a Europa, trasladando las diversas morfologías a su residencia boliviana. De ahí que la Glorieta sea un conjunto de cuerpos cada uno de ellos realizado en un estilo diferente, que en conjunto constituyen una monumental residencia visitada por propios y extraños[5].

El palacete del Guereo es un inmueble de estilo ecléctico, y tiene como peculiaridad debido al desnivel del terreno una interesante morfología pues permite visualizar un solo nivel hacia la fachada principal y dos niveles a la fachada posterior, su estado de conservación es relativamente bueno comparativamente a otros edificios de similares características.

[4] Vidal Juncal, Desireé. «Deconstruyendo la evolución urbana de Sucre». En: *Tipologías arquitectónicas de la ciudad de Sucre*. Bolivia: imprenta gaviota, 2010, págs. 63-70.

[5] Gisbert, Teresa y Mesa, José. «Monumentos de Bolivia». En: *Arquitectura Republicana: La arquitectura de los siglos XIX y XX en Sucre. Haciendas y casas de recreo*, *La Glorieta, La Florida y El Guereo.* La Paz: editorial Gisbert, 2002, págs. 342-343.

3.—Palacete de la Florida. Fuente: P.R.A.H.S. 2013.

4.— Palacete del Guereo. Fuente: G.A.M.S. 2014.

La Florida es una residencia campestre constituida en planta baja por un alargado pórtico en «L», en base de sencillas columnas dóricas, recibe un segundo cuerpo con ventanas jónicas al que corona una balaustrada. Interiormente La Florida, cuenta con varios salones decorados con pintura mural, tanto en lienzos de las paredes como en los tumbados que se insertan en la decoración. La temática son paisajes y mujeres en actitud de danza.

Las casas de hacienda se constituyeron en residencias campestres de las clases elevadas de la sociedad de finales del XIX y principios del XX por lo general presentan grandes galerías con columnatas, pórticos principales y gran variedad de habitaciones destinadas a la vivienda y al servicio, en la actualidad varias de estas haciendas están siendo utilizadas como centros recreativos sin embargo la gran mayoría se encuentran deterioradas o casi extintas entre las haciendas más importantes se tiene:

DISTRITO	PATRIMONIO IDENTIFICADO	ESCALA	VALORACIÓN
D-2	Casas de las ex hacienda: Tucsupaya Alta, Lechugillas	Periferia histórica	Sin registro, valoración ni protección
D-3	Casas de las ex haciendas: Tucsupaya Baja		Sin registro, valoración ni protección
D-4	Casas de las ex haciendas: la Florida, Aranjuez,El Recreo, San Antonio La Brisa el Campanario Palacete: La Glorieta		Catalogadas parcialmente y protegidas (La Florida, La Glorieta), el resto sin registro, valoración ni protección
D-5	Palacete: Guereo		Palacete catalogado y protegido.
D-6	Casas de las Ex haciendas: Huata, Esmeralda, Khatalla Baja, Sarihuana, Charcoma, 7 cascadas		Sin registro, valoración ni protección
D-7	Casas de las Ex haciendas: Mojototo Tejahuasi, Chuqui chuqui, Ckacha Ckacha.		
D-8	Casas de las Ex haciendas: Chaunaca, Bramadero		
otras	Casas de las Ex haciendas: Cachimayu, Kantu Ñucchu,		Sin registro, valoración ni protección

Esta breve contextualización acerca de la arquitectura en Sucre permite comprender la enorme significancia de esta ciudad como centro no solo en la época Virreinal (colonial) sino también en la Republicana, con edificios que narran en sus tipologías la historia no solo por sus formas y materiales sino por su representatividad en la imagen urbana. Sucre al igual que muchas ciudades americanas es un espacio que permite conocer la construcción de la ciudad desde una dimensión histórica, espacial, cultural y social, pero también expone al presente las claves que requiere para seguir construyendo ciudad, sin dejar de lado los parámetros de conservación y gestión de su patrimonio, sin lugar a dudas la periferia de la ciudad, también se constituye en un cinturón de sitios históricos, cuya arquitectura civil habitacional permite observar la pujanza de tiempos pasados, pero también el deterioro del tiempo, el descuido y la falta de políticas de conservación, siendo importante para la ciudad pensar en el tema de patrimonio desde un punto de vista integral y no solo limitado a su centro histórico.

El compromiso para rescatar lo patrimonial en la ciudad de Sucre, si es que realmente esta cuestión es deseable debe ser la humanización de la herencia urbana, ello no se refiere a una vuelta a la escala antropológica, sino a una educación de la mirada, no se reclama una empatía sino un «re-conocimiento» de esta, que tome como punto de partida la propia realidad estructural, entre la vivencia intrahistórica de la comunidad del individuo que participa

de ella y el objeto cultural. Pero se ha escrito tan poco acerca de la arquitectura patrimonial de la periferia en Sucre, que confirma una vez más que no se ha pensado de modo territorial como sentido de apropiación, este trabajo simboliza pues un reto que pretende ese «re-conocimiento», de la arquitectura patrimonial civil-habitacional de la periferia que en su mayoría ha sido olvidada.

Volver al sumario

Puesta en valor del acervo arquitectónico del barrio El Prado en Barranquilla

IGNACIO SALOMÓN CONSUEGRA BOLÍVAR
Universidad Simón Bolívar. Barranquilla. Colombia

El crecimiento desmesurado con un alto grado de improvisación, es quizás en los últimos años el denominador común de la gran mayoría de ciudades en América Latina.

Y si bien es cierto que, en el siglo XIX los efectos de la revolución industrial se hicieron sentir estimulando el éxodo del campo a la ciudad, y trayendo como consecuencia el incremento poblacional, también es bueno reconocer que las migraciones provocadas en Europa por la primera guerra mundial, fueron en Colombia un aspecto importante para fundamentar un nuevo concepto de ciudad influida por los rasgos de la modernidad[1].

De tal manera que, en su orden; la navegación fluvial sobre el Rio Magdalena (1822); El Ferrocarril de Bolívar, (1871), y el majestuoso muelle de Puerto Colombia (el segundo más largo del mundo en su época) (1889), forman parte de las trascendentales obras de infraestructura que exaltan el carácter cosmopolita de la ciudad de Barranquilla y su entorno. Aspecto que la convierten en la urbe de los acontecimientos más importantes de la Economía Nacional. Denominada por algunos dirigentes como «La Hija de la República». Y, Posteriormente por el mismo presidente de la República Enrique Olaya Herrera como la «Puerta de Oro de Colombia».

En el caso especifico de Barranquilla, una urbe incipiente, que por su privilegiada posición geográfica se destaca en los comienzos del siglo XX como protagonista de la actividad comercial, dos factores de carácter urbanístico la posicionan como la ciudad que le abrió al país las puertas a la modernidad y al progreso. De tal forma que, la creación de la Compañía Urbanizadora del Prado, en 1922; y el Plan regulador urbano en la década del cincuenta (el primero que se elabora en el país); se convierten en el acontecimiento más importante en materia de planificación urbana en el contexto nacional.

La urbanización El Prado es pionera en Colombia, y una de las primeras en América, que se plantea bajo los preceptos de la «Ciudad Jardín» influida por el pensamiento de Ebenezer Howard[2].

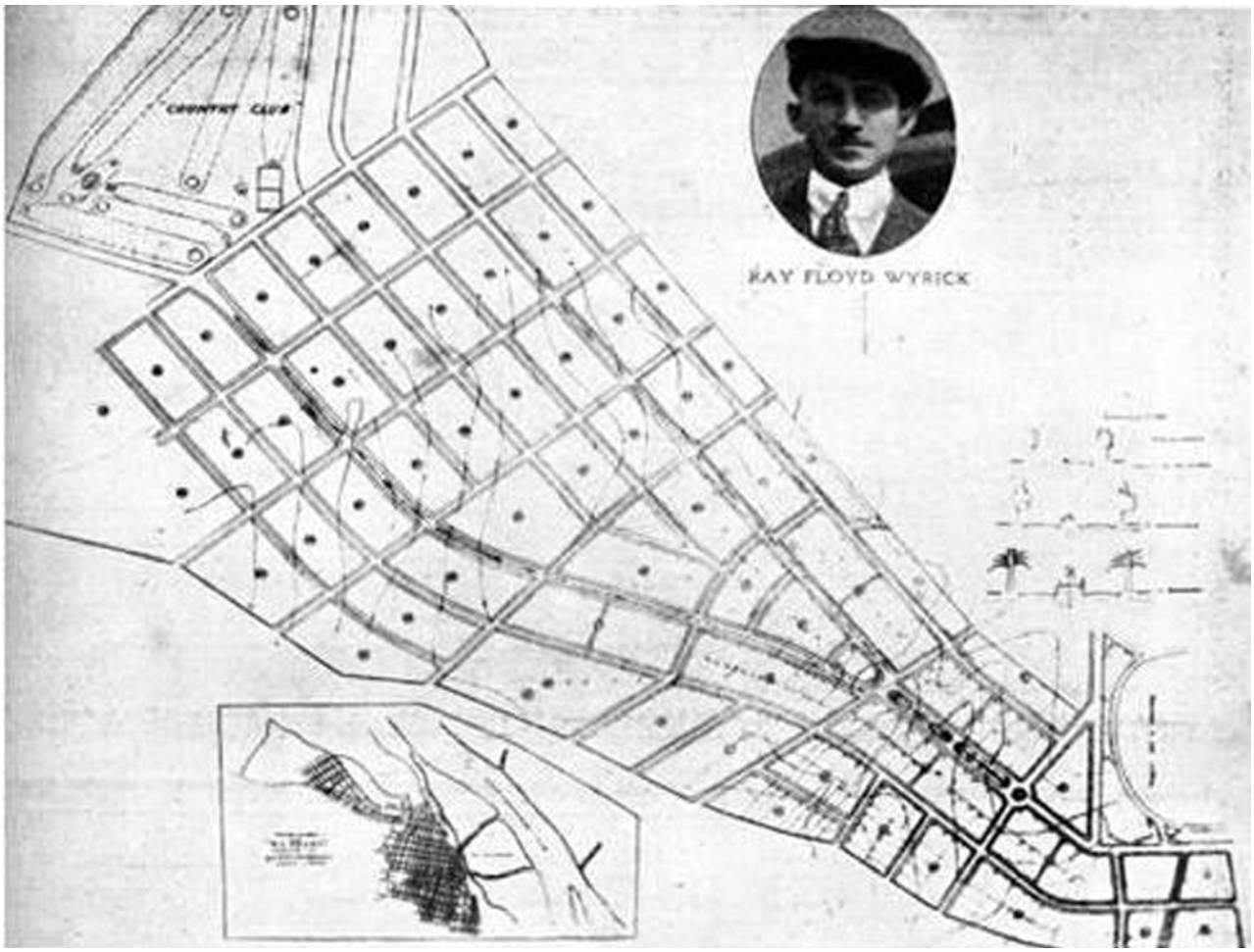
La constitución de la urbanización que nos ocupa, se inicia en el año 1918, cuando el ingeniero norteamericano Karl C. Parrish junto a Manuel de la Rosa adquiere la finca denominada El Prado. Más tarde su consolidación se materializa en 1922, con la contratación del arquitecto paisajista Ray F. Wyrick quien elabora las respectivas obras de diseño[3].

Cabe anotar que, parte de la educación del arquitecto Wyrick la había recibido en París, bajo la influencia de los parámetros paisajistas del urbanismo moderno. Su interés por el respeto a los propósitos estéticos y ambientales, hacían parte de sus preocupaciones fundamentales en el proyecto. As-

[1] ARANGO, Silvia. *Historia de la Arquitectura en Colombia*. Colombia: Editorial Universidad Nacional de Colombia. 1980.

[2] EBEZENER Howard. *La ciudad Jardín*, 1902.

[3] *Boletín cultural y bibliográfico.* Bogotá: Banco de la República Volumen XXIII, 1986.



1.—Plano inicial del trazado urbano del barrio del Prado. Diseño del arquitecto norteamericano Ray Floyd Wyrick, quien se había educado en Europa con la influencia de la escuela neoclásica.

pecto que exaltaban su profunda vocación y carácter, y hacían parte de su solida formación[4].

Por otra parte, es bueno recordar que curiosamente la innovadora propuesta tuvo que ser expuesta varias veces ante el concejo municipal, para convencer a los cabildantes sobre sus bondades, ya que su trazado rompía los esquemas tradicionales y cambiaba las reglas del juego en la actividad inmobiliaria de la ciudad.

Los éxitos de la moderna urbanización no se hicieron esperar. De tal manera que, las 275 hectáreas que se habían asignado para tal efecto, fueron ocupadas rápidamente por amplias y elegantes mansiones. Además, complementadas por alamedas, parques, avenidas y generosos andenes provistos de una exuberante arborización y adecuados retiros. Se incluyó además, la construcción de su propio acueducto, un hotel de grades proporciones, un club de recreación y deporte una iglesia, un teatro, y hasta un hospital para completar sus servicios. Todo esto, a la luz de los acontecimientos, convierte rápidamente al barrio en un referente de carácter internacional[5].

Tanto así, que las estadísticas que reposan en los archivos de la familia Parrish, nos muestran el acelerado proceso en la venta de lotes. Los mismos que rápidamente se conviertan en viviendas de unifamiliares que preferían gozar de un mejor clima y

[4] Baena, Fernando y Vergara, Jose Ramón. *Barranquilla, su pasado y presente*. Barranquilla: Banco Dugand, 1992.

[5] De la Espriella, Alfredo. *Historia gráfica de la urbanización de EL PRADO*. Barranquilla: Uniautonoma, 1989.

2.—Vista aérea y parcial del barrio El Prado.

disfrutar de la contemplación de una mejor panorámica. Aspectos que consideraban de fundamental importancia, por lo que la topografía del terreno permitía la visibilidad del Rio Magdalena y su desembocadura en el mar Caribe. Sobre todo porque desde las terrazas o balcones de sus casas, podían apreciar los hidroaviones de la Sociedad Colombo Alemana de Transporte Aéreo (SCADTA), que empezaban a proliferar en la región como nuevas adquisición de la primera empresa de aviación comercial que existió en América.

Paradójicamente, los éxitos del proyecto, que se había nutrido en gran parte por la oleada de inmigrantes que llegaron huyendo de la primera guerra, se ve afectada por los estragos de la segunda guerra mundial y sus nefastas consecuencias reflejadas en una aguda recesión económica. Pero además, porque la posición del país en el conflicto, provocó la animadversión del gobierno sobre gran parte de los inmigrantes europeos.

De tal manera, que muchos de los extranjeros que incluso ya habían echado raíces en la ciudad, optaron por regresar a sus países de origen, y otros emigraron hacia los Estados Unidos en busca de mejores horizontes.

Bajo estas circunstancias, podríamos afirmar que lo anterior provoca un abandono paulatino del emblemático barrio. Aspecto que en gran parte, se ve reflejado en el deterioro de la imagen urbana y el desgreño de una gran parte de viviendas que fueron descuidados por sus propietarios.

Las primeras demoliciones de algunos inmuebles se realizan en los finales de la década de los setenta. Y se incrementan, durante la década del ochenta, cuando la denominada «Bonanza de la marihuana» -que se producía en la Sierra Nevada de Santa Mar-

3.—Patio interior. Hotel Majestic.

ta- generó una «burbuja» inmobiliaria en la región. Aspectos, que entre otros perjuicios, provocó alteraciones espaciales que no respondían a ningún plan, ni reglamento de carácter gubernamental.

Como consecuencia de lo anterior, en los comienzos de la década del noventa, el gobierno nacional acolitado por algunas Universidades que ya estaban desarrollando sus actividades académicas en el sector, inicia la declaratoria del barrio como Monumento Nacional. Posteriormente a través de la resolución 0087 del 2 de Febrero del 2005 declara el barrio como Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional[6].

Dicha declaración satisface a gran parte de la ciudadanía, que ve en ella reflejada una forma de preservar la estructura urbana, pero causa molestias a gran parte de los inversionistas que lo encontraban atractivo para sus actividades e intereses de carácter inmobiliario.

Hoy por hoy, podría decirse que la declaratoria como Centro Histórico y Monumento Nacional ha sido una herramienta útil, pero no eficaz. Y que entre otras cosas, por sus limitaciones se ha visto vulnerada por una evidente debilidad institucional y la carencia de una política clara para su manejo.

Por lo anterior, lo importante es contextualizar una valoración del patrimonio urbano y arquitectónico del barrio El Prado, en su fundamento como memoria histórica de su potencial en el nuevo contexto de la economía nacional. Todo esto, bajo la perspectiva de un lineamiento académico que sirva como herramienta para generar la inclusión de la participación ciudadana, y lograr de esta manera, una nueva dinámica que permita su conservación en el tiempo.

[6] COLCULTURA. Monumentos Nacionales de Colombia (CATÁLOGO), Bogotá 1994.

4.—Mansión Familia Roncallo.

5.—Casa Morisca.

Volver al sumario

Apuntes de un proyecto para la difusión del patrimonio iberoamericano en Córdoba y su provincia

María José Escribano Nieto
Asociación Hurtado Izquierdo. Córdoba. España

Este estudio, que hemos dedicado a la difusión del patrimonio iberoamericano en Córdoba y su provincia, ha sido un proyecto, que terminó por centrarse en una ruta cultural temática, dedicando como recursos fundamentales, la imaginería indígena iberoamericana, tanto en Córdoba, como en su provincia. Pero para empezar, este proyecto, habría que comenzar por exponer, como se llegó a esta conclusión, el enfoque que se le da a este trabajo.

Haciendo una breve lectura, en lo que respecta a Córdoba y Provincia, las obras americanas, son un número considerable de piezas, nos referimos por ejemplo a la platería, trabajada por Dña. María del Amor Rodríguez, las advocaciones marianas y su influencia por Dña. María de los Ángeles Fernández, y otros casos. Pero hay otros campos, es los que los estudios se refieren a la influencia social en las Américas, por ejemplo el caso de la imaginería, en donde los estudios de D. Antonio García-Abásolo, nos ayuda a comprender el significado de estas influencias en ambos sentidos, tanto allí, como en nuestro país. Es por esto, que nos vamos a centrar en este campo, el de la imaginería, y más concretamente la cristífera, será el núcleo fundamental que trabajemos.

Después de habernos decidido en que materia se centrará el proyecto, comenzamos a trabajar en la actividad cultural a la que podemos dedicarnos para sacar la máxima difusión de estas imágenes. Como sabemos existen múltiples propuestas, hablamos por ejemplo de la realización de un centro de interpretación, de unas jornadas, de un día para el arte americano, exposiciones, etc.

Para ello, lo primero que vimos, es que se había realizado anteriormente sobre el tema, en la localización geográfica que nos habíamos centrado, Córdoba, y solo nos encontramos, con un ciclo de conferencias y una exposición, en la cual se reunieron algunos de las imágenes cristíferas indígenas de la zona. Este, fue un gran proyecto, del que se obtuvieron buenas estadísticas, por ejemplo en la cantidad de personas que se interesaron y participaron en él, algo que nos indica que, según diferentes variantes, analizadas en este proyecto, es un tema que levanta interés, tanto en la comunidad científica, como entre las diferentes grupos sociales. Datos que además nos ayudan para afinar el enfoque de este proyecto.

Después de haber terminado de analizar todos estos datos y haber confirmado que se va a continuar con el tema de la imaginería indígena, además de haber centrado el proyecto geográficamente en Córdoba y su provincia, parece que lo ideal es complementar las actividades que nos encontrábamos ya explotadas, siendo un proyecto diferente a la vez, para ello, se concluye el plan, en la realización de un itinerario cultural para terminar de conocer estas imágenes en sus lugares de orígenes, aunque siendo un proyecto independiente, en el que se puede comenzar desde cero y en el que pueden participar, sin dejarse nada atrás, las personas que participaron de lo anterior, como las que no.

En este caso, ya está decidido todo el trabajo que vamos a desarrollar, y a continuación seguiremos los pasos que deben seguirse para realizar un buen itinerario cultural:

- Inventario de recursos.
- Georeferencias de los recursos.
- Evaluar in situ, las condiciones de mantenimiento y conservación del recurso.
- Elaboración de un dossier fotográfico.
- Catalogación de la información obtenida.
- Propuesta de explotación de los recursos.

1. Inventario de recursos

Existen varias imágenes en el punto geográfico localizado, pero estas son las esculturas que por sus elementos únicos, porque se aprecian evoluciones entre ellos y otros, son datos importantes por los que se han escogido a los siguientes:

- Cristo de Gracia, Parroquia de Santa María de Gracia y San Eulogio, Córdoba.
- Cristo del Punto, Capilla de San Sebastián, Catedral de Córdoba.
- Cristo de las Mercedes, Capilla del Sagrario, del Santuario de Nuestra Señora de las Fuensanta, en Córdoba.
- Cristo de la Misericordia, Parroquia de San Miguel, Córdoba.
- Cristo de la Piedad, Capilla del Colegio de la Piedad, Córdoba.
- Cristo de Zacatecas, Montilla, Córdoba.
- Cristo de la Sangre, Lucena, Córdoba.
- Cristo de Monturque, Monturque, Córdoba.

2. Georeferencias de los recursos

Después de ver las imágenes que dan una visión global de la escultura indígena, la mayoría de ellas están en Córdoba, el resto, en tres pueblos de la zona de la Campiña Sur y en la zona del Alto Guadalquivir, pero muy cercanos todos, así pues la idea es que el itinerario pueda realizarse en dos zonas, la de Córdoba y los otros tres, en la zona de sur de la provincia.

3. Evaluar *in situ*, las condiciones de mantenimiento y conservación del recurso

El informe que obtenemos es favorable, pues todos ellos pertenecen a parroquias y lugares donde la conservación es constante, incluso algunos de ellos han sido restaurados. Así pues, al ser visitado en sus lugares de origen, no existe ningún problema de deterioro por transportes u otros. En este sentido, este proyecto no necesitaba indagar demasiado en la evaluación.

4. Elaboración de un dossier fotográfico

Pondremos un solo caso de una imagen y un detalle de la misma, lo cual se debe realizar, mucho más detalladamente y con cada una de las imágenes.

5. Catalogación de la información obtenida

Comenzando por un breve resumen histórico, del porqué surge esta tipología escultórica, haciendo hincapié en las influencias de los artistas españoles en la imaginería indígena y como fueron aceptadas estas esculturas entre las feligresías de toda la geografía española, aunque en este caso nos centramos en el entorno de Córdoba y provincia[1].

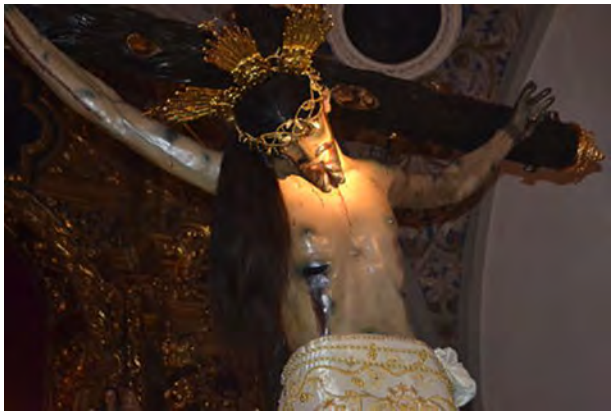
En este caso, además presentamos un pequeño resumen de la descripción de cada imagen:

5.1. Cristo de Gracia, Parroquia de Santa María de Gracia y San Eulogio, Córdoba[2]

El Cristo de Gracia es de las imágenes más importantes que podemos encontrar en Córdoba, el más popular y que tiene una gran cantidad de seguidores por su conocida acción milagrosa entre la gente del pueblo cordobés, parece que pudiera ser que su nombre le venga de la devoción que existía a la Virgen de Gracia, titular de la antigua ermita que en aquel lugar existía y donde actualmente está la sede de esta imagen, en el convento de los Padres Trinitarios que mantiene la advocación de Nuestra Señora de Gracia, sito en la Puerta de Plasencia, también se le conoce como El Esparraguero, debido a las antiguas tradiciones. Parece que llegó, al Convento, el día 4 de Febrero de 1618, se le saco a la calle en procesión, desde casa de la donante hasta

[1] Bernand y Gruzinsky, Carmen. *Historia del Nuevo Mundo.* Vol. I. Madrid: Fondo de Cultura Económica Español, 1996.

[2] García-Abásolo González, Antonio. *Imaginería Indígena Mexicana.* Córdoba: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de Cajasur, 2001.



1.—Santísimo Cristo de Gracia, Córdoba.

2.—Detalle del Santísimo Cristo de Gracia, Córdoba.

el convento, por las peticiones y los momentos de necesidad.

El análisis artístico propio de esta imagen nos muestra como nos encontramos con una escena de la iconografía de la pasión de Jesús, representada con cantidad de realismo, dándonos una visión del misticismo y como se perpetua esta tradición de imágenes en caña de maíz en nuestro entorno. La imagen, presenta una postura con breve escorzo, y con una caída de los brazos y cuello, que representa la pesadez de la muerte, se representa con tres clavos y las manos con el signo de la victoria.

5.2. **Cristo del Punto, Capilla de San Sebastián, Catedral de Córdoba**[3]

Esta imagen es de gran tamaño y en este caso sus proporciones son bastante acertadas, esto ha llegado a provocar cierta indecisión a la hora de tratarlo como indígena e inclinarse por una obra de taller de artistas europeos afincados allí, que como ya hemos dicho, también se lanzaron a trabajar con esta técnica. Pero lo cierto, es que la inmensa mayoría de los investigadores lo califica de imaginería indígena. Esta realizada en la pasta de médula de caña y papel amate. Puede que se usara un molde para el rostro y cuerpo, pues algunas veces esta técnica era realizada de esta manera y al sacarlos de estos moldes, al ser un material muy maleable, podían darle las últimas pinceladas y personificadas del artista[4].

5.3. **Cristo de las Mercedes, Capilla del Sagrario, del Santuario de Nuestra Señora de las Fuensanta, en Córdoba**

Una imagen que nos muestra peculiaridades, fue traída por Fernando Sánchez de Castillejo, quien vuelve y estableciéndose en Sevilla en el 1600, trae a Córdoba la imagen y lo dona al santuario, al igual que todo lo necesario para adecentar la capilla, dícese de lámparas y fondos para los gastos, etc. Todo esto porque pretendía que el culto al Cristo de las Mercedes se asentase y creciese, parece que quiso tramitar hasta el titulo del jubileo perpetuo de ánima, pero murió antes de conseguirlo.

El Cristo de las Mercedes es otra obra hueca, moldeada con papel y madera ligera, realizada con moldes, lo que hace que presente pocos contrastes, es una imagen, presenta unas piernas algo desproporcionadas al resto del cuerpo, también de rostro sangrante, resulta uno de los menos sangrientos, y su tono de piel es más claro.

[3] Nieto Cumplido, Manuel. *La Catedral de Córdoba.* Córdoba: Cajasur, 1998.

[4] Moreno Villa, José. *La escultura colonial mexicana.* México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

5.4. **Cristo de la Misericordia, Parroquia de San Miguel, Córdoba**

De nuevo nos muestran, especialmente, el semblante lleno de paz y humanidad, presentado iconográficamente como Cristo muerto en la cruz, y en su policromía, de una tonalidad más oscura en la piel, nos deja entrever algunos casos de el dramatismo acentuado los estigmas puntualmente y dándole oscuridad para crear las magulladuras, especialmente en la cara, rodillas y la herida de la lanzada[5].

5.5. **Cristo de la Piedad, Capilla del Colegio de la Piedad, Córdoba**

Como características propias de esta tipología, nos encontramos con magulladuras y estigmas muy marcados y detallados, tanto en la realización como en el recalco de la policromía. Sus brazos muy largos, algo desproporcionados, son los que provocan aún que parezca mucho más grande, es una imagen con el tamaño de un hombre que mida, alrededor de 1,80 m. Va acompañado del sudario, corona de espinas y cabellos superpuestos para crear la dramatización de la que hemos hablado anteriormente. Y un rostro con un semblante lleno de paz, humanidad. Tiene el cabello tallado bajo la peluca. Por supuesto, en su interior hueca[6].

5.6. **Cristo de Zacatecas, Montilla, Córdoba**

Encontramos otros de los ejemplo, también titular de una hermandad es el Cristo de Zacatecas en la localidad de Montilla, Córdoba, está en la Iglesia de Santiago. Traído por Andrés Fernández de Mesa y la donó a la Cofradía que existía en la Ermita de la Veracruz, en el año 1576.

Es un cristo que nos muestra un gran tamaño, midiendo más dos metros, con la técnica de la caña de maíz, nos presenta un sudario encolado. De nuevo vemos sus heridas fundamentando el dramatismo de la figura y en este caso muy marcada la parte del tórax. Esta imagen posee el nombre de Zacatecas, en relación a la ciudad minera, conocida por este topónimo y zona donde se comienza a trabajar la técnica de la caña de maíz.

5.7. **Cristo de la Sangre, Lucena, Córdoba**

Titular de una hermandad que posesiona en Semana Santa, algunos investigadores relacionan esta imagen con la familia Curado de Velasco, familia del Virrey de Nueva España, Luis de Velasco. Pero no se tienen datos certeros de su llegada a Lucena. Parece que un principio tendría una cofradía en el convento de San Pedro y que antiguamente se le conociera como el Cristo de la Humildad.

Presenta unas imágenes a tamaño natural que no denota unos cambios bruscos en las proporciones, el cuerpo está en una posición diferente, contorsionado. Sus manos con la parálisis y desproporcionadas, muestran un gesto de victoria. De corte clásico, nos recuerda a los que, como ya dijimos relacionan con los rasgos renacentistas.

5.8. **Cristo de Monturque, Monturque, Córdoba**

Fue la última en catalogar, el último descubrimiento en esta escultura y parece que por esto carece de tantos estudios, adquirido hace poco tiempo por esta iglesia a los herederos de un anticuario. Parece que Miguel Arjona le realizó una limpieza superficial y restauró algunos detalles. Anatómicamente vemos un ejemplo bastante correcto, siendo sus manos un ejemplo de belleza, y sus medidas vienen a ser de casi dos metros.

6. **Propuesta de explotación de los recursos**

Para este proyecto, está claro la importante difusión a través de prensa, trípticos repartidos, redes sociales, de una clara información ofreciendo el itinerario como una novedad, en la que pueden conocer, una tipología única, de la que todo el mundo, nos es consciente de que existe, esto es pues, lo que debemos realizar en este proyecto, una fuerte inversión en publicidad, que deje claro los horarios de visita, que es lo que van a ver, y que es algo que pueden realizar por ellos mismos, incluso si lo desean pueden ampliar y salir a conocer la provincia para continuar el itinerario. Este ejemplo es bueno para personas de la ciudad, de la provincia, de otros lugares, para escolares, etc.

[5] Estrada Jasso, Andrés. *Imaginería indígena mexicana, catequesis en caña de maíz.* Córdoba: Obra social y cultural de Cajasur, 2001.

[6] Maquívar, M.ª Consuelo. *Los «Adornadores del Credo Divino: Imagineros Barrocos Novohispanos"* México: Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano, 2001.

7. Conclusión

Después de haber esbozado este proyecto, ya se está fraguando para conseguir ponerlo en marcha, pero no olvidemos, que nos deja clarísimo como los intercambios entre la península y las Américas, nos ha dado un patrimonio hemos hecho nuestro pero que debemos aun dar a conocer y potenciarlo, para poder poner en alza y que todo el mundo conozca estas esculturas en el caso que nos atañe[7].

[7] Sánchez Ruiz, Joaquín. *El rostro español de los cristos de caña.* Granada: Universidad de Granada, 1996.

Volver al sumario

Camino Real de Tierra Adentro (México): de camino histórico a itinerario cultural

Ariadna Deni Hernández Osorio
Universidad Complutense de Madrid. España

1. Introducción[1]

Manuel Peregrina hace referencia al reconocimiento de itinerarios culturales como una práctica común. Esto significa el «*eco de los itinerarios culturales como elementos dinamizadores, vertebradores de la cultura (en el caso europeo)*»[2]. Pero en contextos como el americano, particularmente en México, esta situación presenta matices que conviene destacar.

2. Itinerarios culturales

Nos encontramos en un momento de cambio de paradigmas sobre la valoración del patrimonio cultural, a nuestro juicio, dicha renovación conceptual es resultado, en buena medida, de la interdisciplina con otras ciencias, tanto naturales como sociales. Aplicado a los itinerarios culturales, se trata de un avance cualitativo respecto a otras categorías de patrimonio ya consolidadas –cascos históricos o conjuntos—, primordialmente por el vinculo que se establece entre geografía e historia. Juan Francisco Rodríguez advierte que no se puede entender la historia de un sitio sin entender su ecología y viceversa, es indispensable comprender su ecología ya que esta brinda a sus pobladores las posibilidades de su existencia[3].

Las bases conceptuales de la doctrina de los itinerarios culturales a nivel internacional están dados por el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios y el Consejo de Europa. El del ICOMOS, organismo no gubernamental que apoya la evaluación de los bienes nominados para ser inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial, establece una metodología de identificación de itinerarios culturales propia y, a la vez, apegada a las Directrices de la Convención del Patrimonio Mundial de 1972 y sobre la inclusión de tipos específicos de bienes en la Lista del Patrimonio Mundial[4]. Con este objetivo fue creado el Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, dedicado a la promoción, la identificación, el estudio y la puesta en valor de los itinerarios culturales en todo el mundo, según se es-

[1] Esta comunicación se desprende del DEA: «La conformación de los itinerarios culturales. El caso del Camino Real de Tierra Adentro, tramo Zacatecas-Durango (México)» (2009-2010), dirigido por las doctoras: Dña. María García Hernández y Dña. Isabel del Río Lafuente, Universidad Complutense de Madrid, España. También de la tesis de doctorado, en fase de desarrollo (2012-2015): «Bases Ambientales para la comprensión de la dimensión espacial y temporal. Tramo México-Zacatecas (México)», dirigido por los doctores: D. Rafael López Guzmán, Universidad de Granada, España; Dña. Rocío López de Juambelz, Universidad Nacional Autónoma de México, México; y Dña. Beatriz Cristina Jiménez Blasco, Universidad Complutense de Madrid, España.

[2] Peregrina, Manuel. «Módulo 1: Identificación de los Itinerarios Culturales». En *Experto en Itinerarios Culturales: Desarrollo Internacional /Desarrollo Local.* Granada: LICEUS – Arte&Cia/ UG, 2011, pág. 3.

[3] Rodríguez, Juan Francisco. *Ecología en la antigüedad clásica*. Madrid: Arco Libros. 1996.

[4] ICOMOS. Disponible en línea <www.icomos-ciic.org> (Consulta: 1 de septiembre de 2014).

1.—Camino Real de Tierra Adentro. Siglo XVI al XVIII. Gobierno de Durango. México.

Tabla 1.
Itinerarios Culturales del Consejo de Europa*

1987 • Los Caminos de Santiago de Compostela
1993 • Vikingos y Normandos
1997 • El Legado Andalusí
2003 • La Ruta de los Fenicios
2004 • La Ruta del Hierro en los Pirineos
2005 • San Martín de Tours: personaje europeo, símbolo del compartir
2005 • La Red de Sitios Cluniacenses
2005 • Las Rutas del Olivar
2005 • La Vía Regia
2007 • Transrománica: itinerarios del arte románico en Europa
2009 • Iter Vitis: los caminos de la viña en Europa
2010 • El Itinerario Europeo de los Cistercienses
2010 • La Ruta Europea de los Cementerios
2010 • Caminos del Arte Rupestre Prehistórico
2010 • La Ruta Europea del Patrimonio Termal y de las Ciudades Termales
2010 • Itinerarios Europeos del Patrimonio Judío
2012 • Itinerarios de la Casa Dei
2012 • Ruta Europea de la Cerámica

* Itinerarios culturales europeos. Disponible en línea [Recuperado: 01/09/2014] <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/patrimonioeur/itinerarios-culturales-europeos/itinerarios.html>

tipula en los Estatutos del CIIC y la definición científica del itinerario cultural contenido en la *Carta ICOMOS de los Itinerarios Culturales*, 2008 (versión en castellano, francés e inglés).

Ejemplos de itinerarios culturales en el mundo son: el Camino de Santiago en España y Francia; Sitios sagrados y rutas de peregrinación de los Montes Kii, Japón; Ruta del Incienso – ciudades del desierto en el Negev, Israel; Lugar de nacimiento de Jesús: la Iglesia de la Natividad y ruta de peregrinación, Belén; el Qhapaq Ñan, uno de los más extensos en América, atraviesa Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Perú. Es el camino Inca que funcionó para comunicar extensas áreas geográficas; sirvió para el comercio y la defensa, aunque también fomentó una dinámica propia de corte social, político, de arquitectura y de ingeniería de la red[5]. Estos itinerarios culturales son defendibles desde el punto de vista histórico y cuentan con un nivel de protección sobre su patrimonio construido. En su recorrido convergen múltiples relaciones entre el hombre y el medio, distintos aspectos del patrimonio tangible e intangible, incluyen los caminos físicamente identificados, paisajes y sus habitantes. Pero esencialmente se muestra el movimientos de personas y bienes en un periodo de tiempo concreto

[5] UNESCO. «Qhapaq Ñan, andean Road System». Disponible en línea <http://whc.unesco.org/en/list/1459/> (Consulta: 1 de septiembre de 2014).

Otro conjunto de rutas culturales (también llamados itinerarios culturales) corresponde al programa del Consejo de Europa. Estos caminos hacen referencia a un proyecto compartido entre sus Estados miembros, bajo esta premisa su diseño e instrumentación obedece a lugares portadores de historia, representativos de la entidad cultural europea y se organizan alrededor de ejes temáticos (tales como los pueblos, las migraciones y la difusión de grandes corrientes de pensamiento, etc.)[6]; se trata de itinerarios que fomenta la cooperación cultural paneuropeo.

Finalmente, existen rutas turísticas que no son itinerarios culturales, pues se organizan alrededor de actividades de ocio y son capaces de atraer a los llamados turistas culturales, su diseño obedece a la voluntad de organizar en un solo producto turístico actividades culturales, servicios y experiencia.

3. Camino Real de Tierra Adentro

El segundo cometido al que me referiré en esta comunicación es la experiencia mexicana sobre el proyecto Camino Real de Tierra Adentro (México), un camino histórico fraguado a lo largo de tres siglos en territorio americano a raíz de la «localización de vetas argentíferas —y la capacidad que se tuvo para beneficiar las menas en regiones apartadas como Zacatecas o Sombrerete—»[7]. Y es que la plata como el oro, advierte Manuela García: «eran considerados la medida de toda riqueza, el alma del comercio y la guerra»[8]. Ambos inclusive, añade, se convirtieron en el fin de la prosperidad y grandeza de las monarquías europeas durante la Edad Moderna. De ahí que el Camino Real de Tierra Adentro fue el vehículo en las exploraciones hacia tierras inhóspitas o en «tierra adentro», a lo que obedece su nombre.

La ruta histórica principal o camino de primer orden[9], fue una de las más largas e importantes rutas terrestres de la Nueva España y de la América Septentrional[10]. No había una única ruta sino un entramado de caminos de dos tipos, los de primer y segundo orden, los cuales sirvieron para unificar pequeñas poblaciones dispersas respecto al centro de poder, recorrer la inmensa territorialidad y comunicar áreas de gran diversidad geográfica[11].

El Camino Real de Tierra Adentro se mantuvo vigente durante trescientos años, entre los siglos XVI y XIX, hasta la aparición del ferrocarril. Unía dos centros de poder, la Ciudad de México en el centro del territorio y la ciudad de Santa Fe, capital de la provincia de Nuevo México fundada en 1599; también cruzó por diversas pueblos –que se convirtieron más tarde en ciudades—, rancherías, reales de minas, haciendas, presidios y misiones. Las minas localizadas en Zacatecas no eran las únicas descubiertas en la región, aparecieron las de Nueva Galicia y Nueva Vizcaya[12].

Sin embargo, los reales de minas de Zacatecas fueron muy importantes debido al sistema geológico sobre el que se cimentaría el esplendor de la Nueva España, el ambiente es el que brinda el recurso; actuó, igualmente, como un polo de atracción de los flujos de mano de obra y concentración de las inversiones.

Así fue como el tramo Zacatecas – México muy pronto adquirió un carácter sólido por la bonanza económica de la región, era el camino de transito hacia la Casa de Moneda donde se llevaba el metal para ser trabajado hasta convertirlo en monedas, fue la ruta de transporte minero.

El intercambio comercial y abastecimiento de productos en las minas se convirtió en una necesidad de primer orden. Jaime Lacueva hace referencia a la necesidad de abastecimiento en Chalchihuites, pues se ubicaban a 40 leguas de las minas de Zacatecas:

[6] Institut Européen des Itinéraires Culturels. *ECC, Patrimoine culturel. Les Itinéraires culturels du Conseil de l'Europe.* Luxemburg: IEIC, 2002, págs.1-157.

[7] Lacueva, Jaime. *La plata del Rey y sus vasallos. Minería y metalurgia en México (siglos XVI y XVII)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2010, pág. 234.

[8] Lacueva, Jaime. *Los metales de las indias: rescates y minería en los inicios de la colonización*. Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros, 2010, pág. 36

[9] Serrera, Ramón M. «Capítulo I. Introducción». En *Tráfico terrestre y red vial en las Indias Españolas.* España: Ministerio del Interior Dirección General de Tráfico, 1992, pág. 11.

[10] De la Cruz José y Sánchez, Joseph. *Memorias del Coloquio El Camino Real de Tierra Adentro*. México, Colección Biblioteca del INAH. 2000.

[11] Serrera, José María (1992): «Capítulo 3.— Itinerarios culturales en América Latina. Rasgos particulares». En: *Tráfico terrestre y red vial en las Indias Españolas.* España: Ministerio del Interior Dirección General de Tráfico, 1992.

[12] Lacueva, Jaime. *La plata del Rey y sus vasallos. Minería y metalurgia en México (siglos XVI y XVII)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2010, pág. 234.

«en tierras despobladas, de guerra y que muchas leguas de ellas no hay pueblos de paz a cuya causa valen los bastimentos a excesivos precios, porque se han de proveer de las minas de los Zacatecas así de maíz y harina»[13]. Pero combinó muchos otros usos, ya que en su etapas más tempranas sirvió como vehículo para hacer la conquista, la apropiación del territorio y para la evangelización en otras regiones del país[14].

En la actualidad el Camino Real de Tierra Adentro se transformó en un camino binacional México y EE.UU., mide 2,900 kilómetros de longitud, de los cuales 1,600 kilómetros se localizan en México. Las entidades que lo conforman son el Distrito Federal y los estados de México, Hidalgo, Querétaro, Guanajuato, San Luis Potosí, Aguascalientes, Zacatecas, Durango, Chihuahua. En los Estados Unidos recorre El Paso Texas y continúa por las Cruces y Albuquerque antes de llegar a Santa Fe en Nuevo México.

El proyecto Camino Real de Tierra Adentro, visto desde la óptica cultural, surgió en el año de 1993 en el seno de un grupo de investigadores mexicanos y norteamericanos donde empezaron a discutir esta visión novedosa; en este año coincidió la inscripción del Camino de Santiago a la Lista del Patrimonio Mundial, el cual está considerado un modelo de referencia internacional para los itinerarios culturales.

Hasta fechas recientes este camino histórico no era considerado un proyecto nacional prioritario, aunque los acuerdos de cooperación en materia de investigación entre México y Estados Unidos dieron como resultado un vasto corpus de conocimiento sobre el patrimonio cultural del Camino Real de Tierra Adentro. En el año 2008 finalmente se presentó el expediente técnico de nominación del Camino Real de Tierra Adentro al seno del Comité de Patrimonio Mundial[19] para su evaluación a fin de obtener la inscripción en la Lista de Patrimonio Mundial. Aún sin conocer la resolución del Comité de Patrimonio Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), la visión que se tuvo del itinerario es una futura extensión de bienes hasta Santa Fe, Nuevo México (EE.UU), como una ampliación del itinerario cultural.

4. Consideraciones finales

El proyecto Camino Real de Tierra Adentro resulta promisorio y vasto en sus contenidos. El reconocimiento como patrimonio mundial que ostenta a partir del año 2010, puso fin a un proceso de gestión arduo y no exento de vicisitudes sobre la definición misma de itinerario cultural aplicada por México. A la par, se abrió una faceta de trabajo y puesta en valor en la totalidad del conjunto y en cada uno de sus componentes. El resurgimiento e importancia las pequeñas poblaciones que habían quedado en el olvido, en el futuro serán piezas clave para idear acciones en conjunto. En consecuencia, el reto recae en conciliar los intereses de nuevos actores y espacios, generalmente obstaculizados por ambientes de coyuntura política e institucional.

[13] Ibídem, pág. 152.

[14] López de Juambelz, Rocío; Hernández, Ariadna; López, Pamela; y Silva Valentín. «La Metodología de Diseño Ambiental como un acercamiento al análisis de paisajes patrimoniales». En: *Primera Jornada de Paisajes Patrimoniales: Investigación y gestión en el siglo XXI* (12, 13 y 14 de marzo de 2014). Puebla, México. Sorroche, Miguel Ángel (ed.). *El patrimonio cultural en las misiones de Baja California: estado de la cuestión y perspectivas de futuro: Proyecto I+D+I Las misiones de Baja California (México) entre los siglos XVII y XIX*. Granada: Atrio, 2011.

Tabla 2.
Bienes asociados del Camino Real de Tierra Adentro

ENTIDAD	NOMBRE DEL BIEN ASOCIADO
Ciudad de México	Centro histórico
Estado de México	Antiguo Colegio Noviciado de Tepotzotlán
	Puente de Atongo, Soyaniquilpan
	Pueblo de Aculco
	Tramo del camino de Aculco a San Juan del Río
Hidalgo	Convento de San Francisco. Tepejí del Río
	Tramo del Camino Real del Puente de la Cañada a la Ex hacienda de la Cañada Tepejí del Río
Querétaro	Centro histórico de la ciudad de San Juan del Río
	Ex hacienda de Chichimequillas
	Capilla de la Ex hacienda de Buenavista
	Centro histórico de la ciudad de Querétaro
Guanajuato	Puente del Fraile. San Miguel de Allende
	Antiguo hospital de San Juan de Dios y cementerio. San Miguel de Allende
	Puente de San Rafael, San Miguel el Grande
	Puente de la Quemada
	Villa Protectora de San Miguel y el Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco.
	Ciudad histórica de Guanajuato y minas adyacentes.
Jalisco	Centro histórico de Lagos de Moreno y puente
	Conjunto histórico del centro de Ojuelos
	Puente de Ojuelos
	Hacienda de Ciénega de Mata
	Cementerio en Encarnación de Díaz
Aguascalientes	Antigua hacienda de Peñuelas
	Antigua Hacienda de Cieneguillas
	Conjunto histórico de la ciudad de Aguascalientes
	Antigua hacienda de Pabellón de Hidalgo
Zacatecas	Ciudad de Pinos
	Conjunto histórico de la ciudad de Sombrerete
	Conjunto arquitectónico de la ciudad de Calchihuites
	Centro histórico de la ciudad de Zacatecas
	Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe de Propaganda Fide
	Capilla de San Nicolás Tolentino de la Ex hacienda de San Nicolás de Quijas
	Templo de Nuestra Señora de los Ángeles de la ciudad de Noria de los Ángeles
	Templo de Nuestra Señora de los Dolores en Villa González Ortega.
	Templo de San Pantaleón Mártir en la ciudad de Noria de San Pantaleón
	Santuario de Plateros
	Sierra de Órganos
	Parte del Camino Real entre Ojocaliente y Zacatecas
	Cueva de Ávalos

ENTIDAD	NOMBRE DEL BIEN ASOCIADO
San Luis Potosí	Centro histórico de la ciudad de San Luis Potosí
Durango	Capilla de San Antonio, de la antigua hacienda de Juana Guerra
Chihuahua	Templo en el Centro del Nombre de Dios
	Templo del Centro de San José de Avinos
	Templo en la ciudad de Cuencamé y Cristo de Mapimí
	Capilla de la hacienda de la Inmaculada Concepción de Palmitos de Arriba
	Capilla de la hacienda de la Limpia Concepción de Palmitos de Abajo
	Capilla del Refugio de la hacienda de Cuatillos
	Capilla de San mateo de la hacienda de la Zarca
	Templo de San Miguel del pueblo de Villa Ocampo
	Antigua hacienda de San Diego de Navacoyán y puente del Diablo
	Centro histórico de la ciudad de Durango
	Conjunto arquitectónico del conjunto de Nazas
	Centro de San Pedro del Gallo
	Tramo del Camino Real entre Nazas y San Pedro del Gallo
	Conjunto arquitectónico del centro de Mapimí
	Mina de Ojuela
	Centro de Indé
	Antigua hacienda de la Limpia Concepción de El Canutillo
	Cuevas de las Mulas del Molino
	Ciudad de Valle de Allende

Fuente: CONACULTA, 2012[1]

[1] CONACULTA (2012): Disponible en línea <http://www.virreinato.inah.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=213&Itemid=124> (Consulta: 1 de septiembre de 2014).

Volver al sumario

La casa bajera en Barranquilla (Colombia): aproximaciones para su reconocimiento y puesta en valor

Paola Milena Larios Giraldo
Universidad de Granada. España

1. ¿Qué es la casa bajera?

Hablar de «*Casa Bajera*» es hablar de la vivienda típica de la vieja Barranquilla, es describir una arquitectura caracterizada por elementos que con el pasar del tiempo se niegan a desaparecer, es referirse a un símbolo que aunque no está protegido, es querido por todos los residentes y visitantes de La Arenosa, como se conoce a Barranquilla.

Vale la pena anotar que el término «bajero» se utiliza en Barranquilla para referirse a todo lo relacionado con el Barrio Abajo, un tradicional sector de la ciudad. Pero más allá de un nombre circunscrito a una localización u origen, se refiere a una esencia, a Identidad. Este adjetivo cobija desde los términos urbanos, aspectos materiales (calles, pasajes, esquinas), hasta cuestiones tan significativas pero tan poco valoradas por su condición de aspecto inmaterial como la gastronomía, las danzas o el folclor, que han sido creados o adoptados en el Barrio Abajo.

2. Reseña histórica del Barrio Abajo

Barranquilla, la ciudad más importante del Caribe Colombiano en la actualidad, se caracterizó desde su poblamiento inicial por tener vocación industrial y comercial y fue producto de un crecimiento espontáneo, a diferencia de las otras ciudades de la Costa que crecieron en la misma época, las cuales fueron fundadas.

En el proceso de poblamiento de esta ciudad, ocupa un papel clave su ubicación y sus caracte-

1.—Casa típica del Barrio Abajo. Fuente: archivo personal autora.

rísticas físicas. El paisaje marítimo, fluvial, aluvial y cenagoso de la desembocadura del Río Magdalena, brindó las condiciones para que, en épocas prehispánicas, los indígenas establecieran allí sus viviendas, su zona de sustento (a través de la agricultura y la pesca) y fijaran sus varaderos de canoas. El profesor Carlos Angulo Valdés dio a conocer el pasado prehispánico de Barranquilla[1], al exponer el hecho de que, mientras el Ingeniero Antonio Luis Armenta se encontraba construyendo un tramo de

[1] Carlos Angulo Valdés, publicó el artículo «Contribuciones arqueológicas superficiales de Barranquilla y Soledad (Colombia)» en la revista *Divulgaciones Etnológicas* de la Universidad del Atlántico, en el que se basa en el trabajo del arqueólogo español José Pérez de Barradas, quién dio a conocer el importante hallazgo del Ingeniero A. L. Armenta.

2.—Localización del país, ciudad y barrio. Fuente: www.googlemaps.com

ferrocarril a finales del siglo XIX, encontró restos humanos en urnas cinerarias, en el área que hoy en día se considera el más importante de los yacimientos arqueológicos de Barranquilla, que «*corresponde a un espacio trapezoidal comprendido entre las carreras 50B (al Norte) y 46 (al Sur), y el Caño de las Compañías (al Este) y la Calle 42 (al Oeste)*»[2], área donde actualmente se ubica el Barrio Abajo, más específicamente en los alrededores del edificio de la Aduana y el Parque Cultural del Caribe.

Lo anterior demuestra que la historia de Barranquilla no tuvo su inicio en la época colonial y confirma la existencia de asentamientos indígenas en el norte del Partido de Tierradentro, como se le llamaba anteriormente al Departamento del Atlántico, antes de la llegada de los españoles. Evidencia también la importancia del área donde actualmente se ubica el Barrio Abajo, conocido como el Pueblo de Indios de Camacho, como núcleo germinal en la formación de Barranquilla.

Así se fue construyendo la historia de Barranquilla, que pasó por un proceso de crecimiento en el que fue establecida una Encomienda en el siglo XVI, Sitio de Vecinos Libres en 1559, hacienda de «San Nicolás» entre 1627 y 1637 y finalmente declarada «Villa» en 1813. Aquí no se hará énfasis en la historia de Barranquilla, sino en el surgimiento del Barrio Abajo del Río, como elemento importante para el desarrollo de la ciudad.

Teniendo como base el Censo realizado en el Sitio de San Nicolás de Barranquilla en el año de 1777 por Juan García Turín[3], se fue reconstruyendo su disposición urbana, así como el número de calles, viviendas y plazas. Como aspecto histórico relevante se enuncia que en 1813, se declara «Villa» a Barranquilla, lo cual le dio la independencia para desplegar su vocación comercial e industrial, ayudada por su estratégica localización.

A esta naciente dinámica de la ciudad a nivel económico y urbano, se suma el hecho de que, en 1824, el alemán Juan Elbers introdujo la navegación a vapor por el Río Magdalena, lo cual afianzó el carácter de Barranquilla como Puerto. Luego de superar una serie de inconvenientes, Barranquilla se convirtió en el primer puerto exportador de Colombia en 1850, hecho que disparó el crecimiento económico y urbano de la ciudad, del que el Barrio Abajo fue escenario.

Este nombre se debe a su localización, ya que en los inicios de la ciudad solo existían 3 grandes sectores, que según un documento expedido en 1857 por el Concejo de Barranquilla se llamaron: Barrio Arriba, Centro y Barrio Abajo del Río[4]. Surgió por crecimiento espontáneo y se ubica al Nororiente de la ciudad, sobre la margen izquierda del Río Magdalena. Limita al Norte con la Carrera 54 (Avenida

[2] Blanco Barrros, José Agustín. El *Norte de Tierradentro y los orígenes de Barranquilla*. Bogotá: Editorial Banco de la República, 1987, pág. 199.

[3] Juan García Turín fue el Corregidor y Justicia mayor del Partido de Tierradentro desde 1776. Véase Blanco, José Agustín. *Atlántico y Barranquilla en la época colonial.* Barranquilla: Ediciones Gobernación del Atlántico, 1994.

[4] Salcedo González, Andrés. *Barrio Abajo: el barrio de donde somos todos.* Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega, 2008, pág. 26.

La María) y con el barrio Montecristo, al Sur con la Carrera 46 (Avenida Olaya Herrera) y los barrios Rosario y Centro, al Oriente con la Vía 40 y el barrio Barlovento y al Occidente con la Calle 53 (Calle Caracas).

En 1869, con el inicio de la construcción del Ferrocarril de Bolívar, comienza el verdadero desarrollo portuario de Barranquilla, hecho del que se beneficia el barrio en cuestión, por su cercanía con el Río Magdalena. El primero de Enero de 1871, comienza a funcionar la línea férrea que va de Barranquilla a Salgar y en ese mismo año se inaugura la Estación Montoya, la cual pronto llega a constituirse en eje de un pujante movimiento comercial, que rápidamente le cambia el perfil al barrio. Entre 1877 y 1883, según memorias del Padre Pedro María Revollo[5] el Barrio Abajo creció enormemente, llegando hasta la Carrera 53 (Carrera Topacio, más tarde conocida como Avenida Colombia).

Para el año de 1897 se levanta el primer plano de la ciudad a cargo de Cayetano Moreno y David Granados. Allí se evidencia la estratificación en ese momento, muestra las manzanas con un área rellenada, que correspondían a las casas en mampostería, las cuales pertenecían a la clase con mayor capacidad económica, localizada alrededor de la Plaza de San Nicolás; «*el resto de manzanas no rellenadas, correspondía a viviendas de bahareque con techos de paja*»[6], situadas en el plano en el área correspondiente, entre otros sectores, al Barrio Abajo (ubicado hacia la periferia en ese entonces).

Siguiendo con el análisis cartográfico que hace el Arquitecto Porfirio Ospino, se revisa el plano de 1905, en el cual la ciudad conserva el mismo perímetro del plano anterior pero destaca que «*la diferencia se encuentra en que dos manzanas pertenecientes al Barrio Abajo (…) se subdividieron en nueve manzanas, lo que muestra el comienzo de un proceso de densificación*»[7], ocupando según cálculos realizados por el mismo autor una extensión de 70.81 hectáreas con crecimiento Predio a Predio. Este incremento en la población obedecía a las corrientes migratorias generadas por la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y consolidó a Barranquilla como destino para las poblaciones desplazadas de todo el país, situación que no fue ajena al crecimiento del Barrio Abajo.

Para esa época, la industria en Barranquilla giraba en torno al transporte fluvial y los vapores que subían por el Río Magdalena hacia los puertos del interior del país, partían desde los muelles de la María, frente a los patios de la Aduana.

Debido a este florecimiento a nivel portuario y aduanero, se establecieron en el barrio, familias de otros sitios de la Costa, así como del interior del país y del extranjero, para vincularse a la actividad industrial y comercial que en ese lugar se daba. Se radicaron allí, tanto empresarios que establecieron sus prósperas empresas en la ciudad, como obreros que llegaron a vincularse a las mismas, consolidándose como la primera comunidad proletaria de Barranquilla y posiblemente de Colombia:

> «Es un hecho irrebatible que el Barrio Abajo ha actuado a lo largo de nuestra historia como crisol que fundió la cultura local con la foránea, decantando un sedimento humano más cosmopolita y por tanto menos provinciano que el del resto de la ciudad»[8].

En 1922, con la construcción del barrio El Prado empezó a decaer el esplendor que tenía el Barrio Abajo, ya que cada vez se hacían más notorias las diferencias entre la nueva Urbanización y éste, en aspectos como la calidad de los servicios públicos y las vías. Sumado a esto, ocurre la clausura de la línea férrea a Puerto Colombia en 1940, lo que influye en la desaparición del tráfico fluvial y en el decaimiento de la dinámica del barrio.

A pesar del decline en su actividad comercial y portuaria, el Barrio Abajo todavía se mantiene en pie, en lo que se refiere al espacio físico y la infraestructura, caracterizada por sus calles estrechas y su Arquitectura Vernácula, que se niega a desaparecer y conserva aún muchos inmuebles construidos con muros en bahareque o en calicanto. Mantiene también esa posición relevante en el ámbito cultural, que se inserta en el imaginario de los barranquilleros y constituye parte de su Identidad.

[5] Ibídem, pág. 31.

[6] Ospino Contreras, Porfirio. *El desarrollo urbano de Barranquilla y su dinámica regional 1777-1993*. En: Sanchez Bonett, Luis E. *Barranquilla: Lecturas Urbanas*. Observatorio del Caribe Colombiano. Bogotá: Editorial Gente Nueva Ltda, 2003.

[7] Ibídem, pág. 17.

[8] Salcedo González, Andrés. *Barrio Abajo…* Op. cit., pág. 33.

3. El Barrio Abajo como símbolo en la ciudad

Se habla de Identidad, porque alberga en sus calles, en su arquitectura vernácula, en sus fábricas, en su gastronomía variada, en sus habitantes provenientes de distintas razas y lugares, en la música, en los bailes, en el folklor, en sus tradiciones y en el Carnaval, la esencia de Barranquilla, es un lugar en donde se resume todo lo que la ciudad tiene para ofrecer, es el barrio barranquillero por excelencia. Brinda un abanico de opciones, tanto en el ámbito material, a través de su arquitectura, representativa de los orígenes de la ciudad y de su ubicación próxima al Río Magdalena, como en el ámbito inmaterial reflejado en sus tradiciones.

Entre estas tradiciones vale la pena resaltar la mayor manifestación cultural Inmaterial de la ciudad, el Carnaval de Barranquilla, que recibió influencias de muchos municipios de la Costa, danzas que fueron llegando y estableciéndose en el Barrio Abajo, originando desde los primeros años de la década de 1820, un desfile propio para esta importante fiesta y contando con la Plaza de la Aduana, como epicentro de la celebración. Ha logrado tal importancia el barrio en el desarrollo del Carnaval, que no es posible hablar de un término sin referirse al otro:

> «El cultivo de la tradición, elemento fundamental en la consolidación del folklor, ha sido la base sobre la cual se ha desarrollado y engrandecido el carnaval del Barrio Abajo, hasta convertirse en una reconocida escuela de carnavaleros, cuyas enseñanzas son transmitidas de padres a hijos»[9].

Volviendo a las manifestaciones culturales materiales del barrio, sin duda la más importante es su Arquitectura Vernácula, de gran significación a nivel arquitectónico y simbólico (por emplear materiales autóctonos, interpretar el entorno en el que se emplaza y ser producto de la evolución de las estructuras sociales). Esta arquitectura, a pesar de no ser monumental en proporciones o costosos acabados, es considerada Monumento por sus implicaciones a nivel socio-cultural:

> «La noción de Monumento comprende la creación arquitectónica aislada así como también el sitio urbano o rural que nos ofrece el testimonio de una civilización particular, de una fase representativa de la evolución o progreso o de un suceso histórico. Se refiere no solo a las grandes creaciones sino igualmente a las obras modestas que han adquirido con el tiempo un significado cultural»[10].

Actualmente, la Casa Bajera se encuentra en riesgo de seguir decayendo, puesto que es víctima de intervenciones poco acertadas y acciones especulativas impulsadas por intereses particulares, lo cual sumado a la falta de una adecuada reglamentación urbana y normas de conservación patrimonial, contribuye día a día a su desaparición.

4. Descripción urbano-arquitectonica

4.1. El Barrio

El Barrio Abajo surgió por crecimiento Predio a predio y representó en los inicios de la ciudad el 18, 32% de su área construida[11]. Debido a este patrón de crecimiento, son características en él las manzanas irregulares, con pasajes que le dan una dinámica urbana a su interior y las calles angostas (algunas de las cuales aún se encuentran sin pavimentar). Como bien lo comenta Andrés Salcedo en su libro sobre el barrio «*Ellas (las calles) cumplían su papel esencial en la vida urbana, el de estimular el encuentro y la comunicación cara a cara entre los miembros de una comunidad*»[12].

4.2. Los Inmuebles

La Casa Bajera se puede clasificar, de manera preliminar, en grupos de acuerdo a su fecha de construcción, los cuales presentan marcadas características en su repertorio formal y distribución espacial:

Las viviendas levantadas en la segunda mitad del siglo XIX, se pueden incluir en el Grupo 1, inmuebles cuyos elementos fueron construidos con materiales propios del lugar como muros en Bahareque, cubiertas en paja o enea y cañabrava —que con el tiempo se ha reemplazado por tejas de cemento o láminas de zinc—, cerramientos en varas verticales de madera del sector, pisos en tierra apisonada, reemplazado también por plantillas de cemento

[9] Ibídem, pág. 134.

[10] II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos De Monumentos Históricos. *Carta de Venecia*, 1964.

[11] Ospino Contreras, Porfirio. *El desarrollo urbano…* Op. cit., pág. 17.

[12] Salcedo González, Andrés. *Barrio Abajo…*Op. cit., pág. 49.

3.—Inmuebles grupo 1. Fuente: archivo personal autora.

con acabado natural en la mayoría de inmuebles y carpintería de puertas y ventanas entableradas, así como rejas en balaustres de madera. En lo espacial, estas viviendas se caracterizaban por tener las áreas de servicios, cocina y baño, en la zona del patio.

El segundo grupo está compuesto por inmuebles construidos a principios del siglo XX, muchos de los cuales reemplazaron las viviendas del grupo 1 y se caracterizan por emplear materiales más sólidos, algunas con muros en calicanto, cubiertas en tejas de cemento, cerramiento en zinc y pisos en cemento pulido o baldosas de cemento con disposición ajedrezada. La carpintería en estas viviendas es mucho mas ornamentada, con molduras y montantes en calados de madera.

El tercer grupo está conformado por las llamadas Quintas, con antejardines y porche de acceso, enmarcado por columnas y arcos, con pisos en baldosas tipo Pompeya. En los dos últimos grupos, los espacios de servicio fueron ubicándose con el tiempo, hacia el interior de las viviendas.

La paleta de colores es muy variada y no presenta tonos particulares para una u otra tipología, se caracteriza desde los inicios del barrio por emplear colores en tonos fuertes, tanto fríos como cálidos, muy característico de la arquitectura de la Costa norte Colombiana.

5. Situación actual

Actualmente se evidencia un proceso de deterioro y abandono de las edificaciones vernáculas en este importante sector de Barranquilla, producto de la falta de apropiación de la comunidad y falta de protección legal. Los siguientes son los principales

4.—Inmuebles grupo 2. Fuente: archivo personal autora.

5.—Inmuebles grupo 3. Fuente: archivo personal autora.

aspectos a destacar, derivados del análisis realizado de manera preliminar:

Debilidades:

— Carencia de educación en cuanto al tema de la Conservación Patrimonial.

— Falta de un Plan Especial de Manejo y Protección para esta zona.

Oportunidades:

— Hay reconocimiento por parte de la comunidad en general del valor simbólico que tiene la Arquitectura del barrio Abajo.

Fortalezas:

— Localización estratégica.

— Es escenario de múltiples manifestaciones culturales tanto materiales como inmateriales.

Amenazas:

— En la actualidad, priman los intereses particulares sobre los intereses comunes. Se están haciendo intervenciones sin ningún criterio de Conservación y de manera especulativa.

La situación actual se deriva de una falta de actuación coordinada entre los diferentes entes que intervienen en el sector y la carencia de una visión hacia un objetivo común, que motive un trabajo mancomunado y que beneficie no sólo ciertos aspectos puntuales sino que sea provechoso la comunidad en general. El Barrio Abajo es un espacio que está en continuo desarrollo y que se niega a desaparecer[13], razón por la cual surge la necesidad de adelantar un proceso de Investigación en el que se conozcan las características de su Arquitectura Vernácula y así plantear un proyecto para su Puesta en Valor, que genere Identidad y Apropiación social, que se proyecte hacia la Reactivación del barrio y recuperación de su dinámica como Sector cultural.

6. Conclusión

Se hace necesario implementar un proceso de resemantización de los bienes patrimoniales, considerando en este grupo no solo a las obras de carácter monumental, sino a todas ellas que forman parte

[13] Últimamente se han venido dando iniciativas como la de los «Domingos culturales» llevada a cabo el último domingo de cada mes por el Parque Cultural del Caribe, donde se realizan exposiciones de fotografía, caricaturas, mercado de pulgas, ventas de artesanías, presentaciones de teatro, danza, poesía, música y festivales gastronómicos. Se dan iniciativas también de la Casa del Carnaval, desde donde se programan las actividades de esta importante fiesta y que realiza eventos culturales periódicamente, como la Calle del Sabor, donde se venden productos de la gastronomía popular. Se realizan las «Noches de Tambó» todos los viernes en época de pre-carnaval, a cargo del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la ciudad y de los grupos folclóricos del barrio. O las iniciativas de la Fundación cultural Casa de Hierro, que con sus jornadas de «Café al aire libre», «Pintando las esquinas», «Tertulia en las esquinas», el «Rally fotográfico» y el festival «Poetas bajo palabra» abren espacio para manifestaciones como pintura, fotografía y poesía, que desde el barrio Abajo que se proyectan a toda la ciudad.

de la historia y de la cultura de las ciudades, aquellas que cumplen una función social, como lo es la Arquitectura Vernácula, que para el presente caso de estudio, la Casa Bajera, se traduzca en importantes resultados como la Conservación de la memoria urbana, rescate de la propia Identidad y Puesta en Valor del patrimonio construido, al servicio de la comunidad en general.

Volver al sumario

El Camino Real de los Tejas. Sistema de información geográfica en la investigación para el patrimonio cultural

Angela Lombardi; Azza Kamal y Shelley Roff
University of Texas. San Antonio. EE.UU.

1. Introducción

El paisaje cultural de las Misiones Españolas de San Antonio, en Texas, está incluido, desde el 2008, en la propuesta de inscripción en la lista de Bienes del Patrimonio Mundial de la UNESCO[1]. Además, próximamente, en 2021, se celebrará el 300 aniversario de las Misiones. Aun así, este remarcable patrimonio de la era de las expansiones virreinales españolas ha recibido poca atención por parte de los académicos o los profesionales en patrimonio cultural. El equipo de investigación en la Universidad de Texas en San Antonio está desarrollando un estudio documental del paisaje cultural de las misiones de San Antonio y otros emplazamientos de misioneros a lo largo del Camino Real de los Tejas. Este estudio se está desarrollando a través de la implementación de un proceso de documentación que incluye tecnología computarizada, codificación, mapeo con Sistemas de Información Geográficos (SIG), documentación avanzada por imagen; y todo ello integrado con investigación histórica. El objetivo es analizar y catalogar los aspectos históricos y físico/morfológicos de los edificios y estructuras, del sistema de acequias, y de otros elementos históricos costituyentes el paisaje a lo largo del Camino Real. Estamos incorporando los datos históricos de los archivos de San Antonio, España y Méjico en la base de datos, junto con los Geodatos y la documentación por imagen recogidos por nuestro equipo. Una vez se haya completado, este proyecto ofrecerá la primera exploración del paisaje histórico y cultural del Camino Real de los Tejas generada digitalmente.

1.1. La investigación histórica

Entre el siglo XVI y XVIII, los españoles iniciaron un proceso complejo de cara a establecer asentamientos en la frontera norte de la Nueva España[2]. La intención detrás de estos asentamientos no era la de ocupar los territorios permanentemente, sino más bien el proteger, de los competidores británicos y franceses, las minas de plata situadas más al sur y su centro mercantil de Santa Fe.

Durante el siglo XVIII, los exploradores y misionarios españoles establecieron tres *caminos* principales: uno con dirección hacia California, otro hacia Santa Fe, y el tercero que se extendía hacia el noreste, hasta el Texas de día de hoy. El Camino Real de los Tejas, de 2500 millas de longitud, era una ramificación del camino principal que salía de la ciudad de Méjico y se ramificaba hacia Saltillo, luego hacia el noreste hacia Monterey, Laredo, San Antonio, Nacogdoches y a lo largo del borde

[1] World Heritage Convention. 2008. «San Antonio Franciscan Missions, Tentative List of the United Nations Educational, Scientific, and Cultural, Organization». Visitada el 4/08/2014 desde: http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5247/

[2] Habig, Marion Alphonse. *The Alamo Chain of Mission. A History of San Antonio's Five Old Missions*. Chicago: Franciscan Herald Press, 1968.

de Luisiana por el río Sabine. La corona española encontró grandes dificultades a la hora de definir la frontera del noreste, dada la distancia entre la sede del gobierno y las tierras en cuestión, las características de esas tierras, los asentamientos humanos que habitaban esa región, así como las presiones internacionales.

Factores militares, religiosos y mercantiles participaron en el proceso de asentamiento. Los frailes franciscanos llegaron con la intención de evangelizar a la población indígena y reforzar la frontera norte frente la presencia británica y francesa en la región[3]. Los franciscanos, poderosos contendientes en el desarrollo de esta frontera, desarrollaron una fórmula para sus asentamientos donde la explotación del terreno y la arquitectura monumental eran rasgos clave. Mantuvieron algunas características de la arquitectura del siglo XVI, tales como las iglesias misioneras, e introdujeron nuevos elementos tales como los muros fortificados para defender el recinto y el sistema de acequias. Las cinco misiones de San Antonio, por ejemplo, son prototipos importantes de este patrón original. Una investigación en profundidad de la estructura de estas misiones; la relación entre las distintas misiones y otras estructuras a lo largo de la frontera, tales como los presidios, los fuertes, o los pueblos; y la construcción de canales de irrigación y su distribución a lo largo del río San Antonio, ilustrarán el modo en que los españoles establecieron su dominio sobre la frontera noreste en el siglo XVIII.

Todavía es posible identificar todas las características previamente mencionadas, así como las típicas subdivisiones de la tierra que fueron creadas por los colonos del siglo XVIII y XIX, en el paisaje contemporáneo dentro y alrededor de la ciudad de San Antonio. Se llamaban *porciones*, y eran extensiones de tierra, largas y estrechas, siempre delimitadas por la presencia de agua. Restos de estas *porciones* se encuentran, en algunos casos, incorporadas hoy en día a la red de bloques urbanos de la ciudad. El centro histórico de San Antonio, que originalmente fue fundado por el gobierno español como un *presidio*, todavía mantiene su plano original, evidenciando un prototipo utilizado por los españoles cuando establecían asentamientos humanos en el Nuevo Mundo. Nuestro objetivo a largo plazo es analizar e interpretar estas características, junto con aquellas identificables en la región sudoeste de Texas y el norte de Méjico, con tal de reconstruir la historia de este territorio que estuvo, en su momento, unificado. Estas características representan el patrón típico de explotación del terreno por parte de los españoles en sus esfuerzos por consolidar la frontera norte durante la expansión de la Nueva España.

1.2. **Meta y objetivos**

El objetivo general de esta investigación es crear un catálogo formado por una serie de mapas digitales —apoyados por la investigación bibliográfica y de archivo— que documente los edificios históricos, las estructuras, y las características paisajísticas de los alrededores de la ciudad de San Antonio en Texas; a lo largo del Camino Real que salía de la ciudad de Méjico y se dirigía a los colonias en Texas y Luisiana. Más específicamente, esta investigación se centra en el uso de Sistemas de Información Geográfica (SIG) para digitalizar[4] características, estructuras y edificios dentro del paisaje cultural del asentamiento histórico de la ciudad de San Antonio.

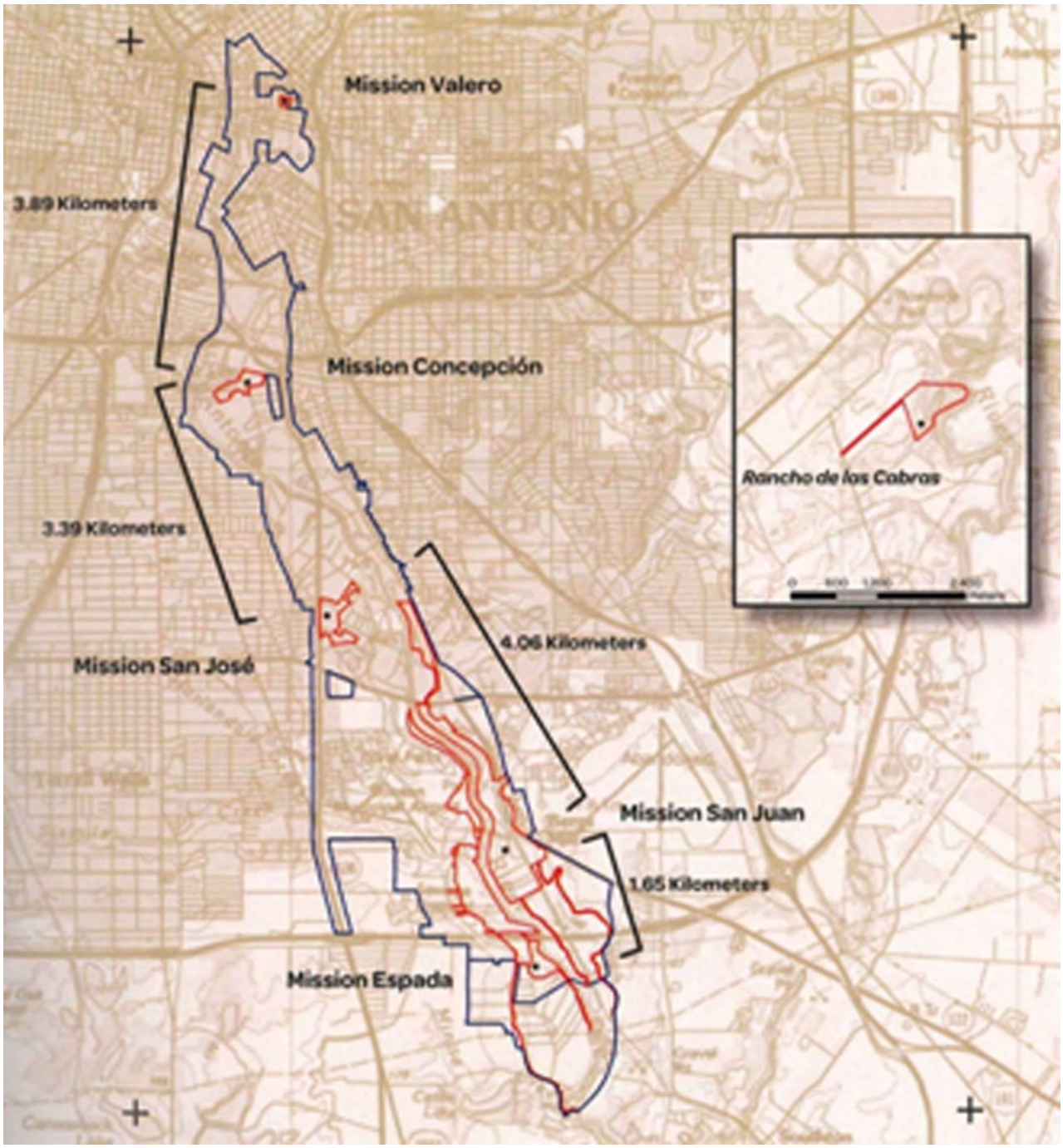
La primera fase del proyecto, que se encuentra en marcha en estos momentos, se centra en la identificación de los edificios históricos, así como los patrones paisajísticos históricos, en la zona de amortiguamiento que han sido identificadas para ser consideradas como potenciales Bienes del Patrimonio Mundial de la UNESCO, como Paisajes Culturales de las Misiones[5]. Esta área está siendo analizada junto con otra sección histórica de la ciudad de San Antonio: el núcleo histórico de la ciudad, identificable en uno de los mapas históricos más importantes de San Antonio, el mapa Rullmann que fue esbozado alrededor del 1890[6]. Las aéreas seleccionadas in-

[3] Documentos. *Documentos para la historia eclesiástica y civil de Texas o Nuevas Philipinas, 1720-1779*. Madrid: Ediciones J. Porrúa Turanzas, 1961.

[4] Gorr, Wilpen L. y Kurland, Kristen S. *GIS Tutorial 1: Basic Workbook*. Redlands, CA: ESRI Press, 2005.

[5] VV.AA. *San Antonio Missions, Texas, United States of America, Nomination for Inscription on the World Heritage List*, 2014, pág. 23.

[6] Vea: el mapa de Rullman de la ciudad de San Antonio hecho por John D. Rullman, 1890 circa. Repositorio: Library of Congress Geography and Map Division Washington, D.C. 20540-4650 USA. http://memory.loc.gov/cgi-bin/map_item.pl (Consulta: 4 de agosto de 2014).



1.—Zona de amortiguamiento del Paisaje Cultural de San Antonio tal y como se identificaron para la nominación como Bienes del Patrimonio Mundial de la UNESCO. La zona de amortiguamiento está marcada en azul, y las propiedades nominadas están marcadas en rojo.

cluirán las características paisajísticas históricas más relevantes identificables a lo largo de todos los caminos reales. Estas áreas también son estratégicas de cara a introducir herramientas de gestión paisajística cultural dentro del plan maestro de la ciudad. El análisis del paisaje urbano histórico, tal y como fue esbozado en el mapa Rullmann, marcará como los restos de las porciones han sido incorporadas dentro de la red de bloques de la ciudad en la actualidad.

Tras la finalización de la primera fase, desarrollaremos un proceso de documentación más extensivo que utilizará una plantilla de mapa que incluye un inventario basado en imágenes y una base de datos SIG para:

- Un número seleccionado de edificios históricos tales como los principales puntos emblemáticos y la arquitectura vernácula relevante, relacionada con la historia virreinal española;
- Restos del Camino Real dentro del área;
- Rasgos agrícolas y paisajísticos, tales como las acequias —visibles y enterradas— torrentes, pantanos, restos de porciones, también incorporadas en el tejido urbanístico y transformadas por los bloques de edificios modernos.

La documentación de la porción identificada de la ciudad de San Antonio permitirá el desarrollo oportuno de una base de datos y una metodología que servirá como prototipo para una aplicación posterior.

Tanto la metodología desarrollada como las herramientas de documentación utilizadas durante la primera fase definirán el proceso que implementaremos en un estudio más amplio, que tendrá como objetivo el documentar y crear un mapa de la cronología histórica del Camino Real de los Tejas en su totalidad, y subsecuentemente, del Camino de la Misión de California y del Camino Real de Tierra Adentro (también llamado el Camino Real, que lleva a Santa Fe). Esto culminará en una interpretación más global del paisaje cultural de los caminos reales de Nueva España, de sur a norte. Como prototipo, la primera fase de este proyecto requiere el procesamiento de datos de todo tipo de estructuras edificadas significativas y de características paisajísticas que pueden encontrarse a lo largo de los tres caminos, para ser integrados en una base de datos SIG (Sistema de Información Geográfica).

2. Metodología de investigación

Esta investigación utiliza a una escala mayor, la escala del territorio, un acercamiento metodológico que tradicionalmente se usaba en la conservación y gestión del patrimonio, normalmente utilizado para sitios concretos e independientes. Éste se desarrolló en Italia bajo el paraguas de «conservación científica»[7]: las «fuentes indirectas» serán cruzadas con el estudio de las «fuentes directas»[8]. Las fuentes indirectas incluyen la investigación bibliográfica y de archivo, el análisis comparativo de distintas tipologías de edificios y elementos decorativos, el análisis comparativo de los distintos patrones de uso del terreno, etc.

Las fuentes directas conciernen el análisis del territorio y del patrimonio construido, y van a detectar: a larga escala, las subdivisiones del terreno y su conexión con rutas y recursos acuíferos; y a la escala arquitectónica, la tecnología y los materiales de construcción de los edificios, los elementos decorativos, así como el análisis de las proporciones de los edificios con un énfasis en los sistemas de medición antiguos.

Proponemos los siguientes métodos para la documentación de estas fuentes y para la creación de un catálogo para el paisaje cultural del Camino Real, del área de estudio:

2.1. Identificación de los parámetros de documentación

El equipo se ha embarcado en el proceso de documentación al revisar los estudios relevantes que abordan el progreso cronológico de los caminos de las misiones que van desde Méjico hasta Texas y Luisiana, con tal de establecer los parámetros importantes de cara a la documentación y el proceso de digitalización. Los parámetros se determinarán a través de la extracción de datos históricos de los archivos disponibles sobre la historia de la región, y los datos visuales de mapas online o en papel del Camino Real, relacionados con el paisaje cultural de San Antonio. El proceso se realizará a través de las siguientes fuentes:

1) Identificación de los archivos y otras fuentes de mapas; 2) despejar dudas sobre copyright con las instituciones archivísticas, y 3) escaneo de los mapas adquiridos para ajustar las mediciones dentro de los nuevos mapas digitalizados. Tras este proceso, se generará un inventario basado en imágenes de los

[7] Muñoz Vinas, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. New York: Routledge, 2005, págs. 69-90.

[8] Morbidelli, Monica, Principi, Silvia. «History of Architecture. Methodological lessons on the history of architecture». En: Baratin, Laura (Coord.). *Instruments and Methodologies for Cultural Heritage Conservation and Valorization*, Ancona: Editrice Gabbiano s.r.l., 2012, págs. 24-37.

atributos históricos, la morfología, estructuras tectónicas, y las características de los edificios en el área de estudio; incluyendo los siguientes aspectos:

- Morfología del área de estudio, subdividida en: 1) morfología del paisaje (porciones, tipo de vegetación, características acuíferas); 2) morfología de las rutas (forma, tipología, condiciones);
- Componentes estructurales incluyendo: forma, proporción, tipo, estilo, materiales y condiciones;
- Características de los edificios incluyendo: 1) tipología de edificio; 2) tecnología de construcción (tejado, paredes, fundaciones, y otros sistemas de construcción como pórticos, con un énfasis especial en los materiales utilizados); evaluación de las condiciones de las estructuras; 3) análisis de la fachada del edificio (forma, ventanaje, entradas, y otras características arquitectónicas especiales tales como campanarios, composición de los materiales, y condiciones); y 4) ornamentaciones y detalles (tipo, localización, estilo, composición, materiales, estructura, y condiciones).

Los parámetros de la investigación del núcleo histórico de San Antonio, junto con las distintas colecciones de datos extraídos de los archivos y materiales en papel o *online*, ayudaran al equipo en el proceso de transformación de los datos históricos en una serie de mapas digitales; un resultado que será utilizado para estudiar las modificaciones y el simbolismo del paisaje cultural del área de estudio. Los desafíos que aparecen en la gestión de emplazamientos históricos, tanto dentro de zonas urbanas como rurales en rutas similares, serán discutidos con tal de identificar los obstáculos que conciernen a los procesos de documentación en trabajos académicos previos.

2.2. Geo tecnología para la documentación de los Caminos Reales

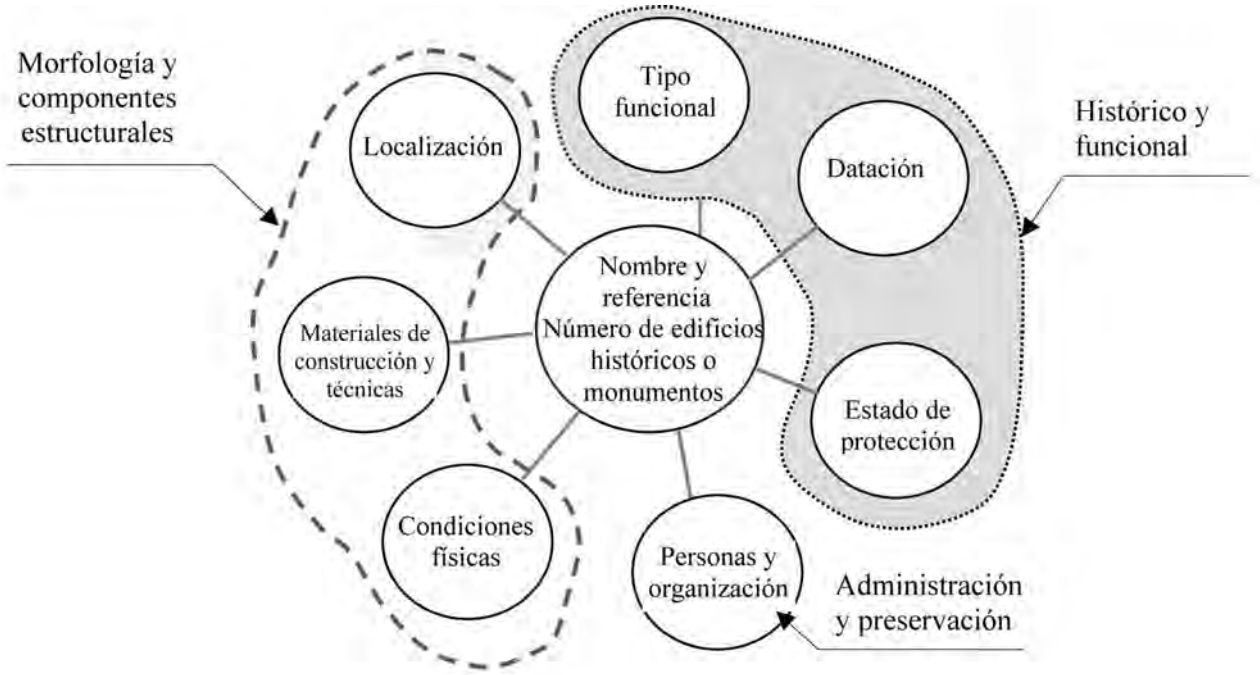
Durante las últimas décadas, nuevas tecnologías de la información digital, y en particular los Sistemas de Información Geográfica (SIG), han mejorado la efectividad de la documentación de patrimonio inamovible. El procesamiento de datos SIG está comprendido por cuatro subsistemas[9] principales, que incluyen: introducción de datos; almacenamiento y recuperación de datos; manipulación y análisis; y salida y muestra de datos.

Para el primer subsistema de «introducción de datos», el equipo planea utilizar los estándares internacionales desarrollados para la documentación de patrimonio cultural arqueológico, arquitectónico y movible[10]. Estos estándares identifican los ítems centrales, o esenciales, de información que debería formar parte de cualquier inventario o documentación de patrimonio cultural (ver Figura 2)[11]. Estos estándares también fueron creados con tal de facilitar el compartir datos más allá de fronteras políticas y para servir de referencia a las organizaciones que trabajan con el patrimonio, las cuales, al crear inventarios, a menudo deben lidiar con la identificación de la colección de datos de inventario con tal de cumplir con los requisitos de administración del patrimonio. La investigación seguirá los estándares de documentación más significativos para el inventario del patrimonio arquitectónico: se utilizarán como referencia el *Core Data Index to Historic Buildings and Monuments of the Architectural Heritage*, adoptado por el Consejo de Europa en 1992, y el *Core Data Standards for Archaeological Sites and Monuments*, adoptado por el Centro de Documentación Internacional [CIDOC] del Consejo Internacional de Museos en 1995. El CIDOC está finalizando en estos momentos unos estándares combinados para la documentación del patrimonio tanto arqueológico como arquitectónico, conocido como el *International Core Data Standard for Archaeological and Architectural Heritage*. Todos estos estándares combinados serán utilizados para crear una lista extensiva de atributos dentro del sistema de tabulación del SIG, que será utilizado para un análisis posterior, así

[9] Saleh, Bassam, Sadoun, Balqies. «Design and implementation of a GIS system for planning». *International Journal on Digital Libraries*, 6-2 (2006), págs. 210-218.

[10] Icomos. 1996. *Principles for the recording of monuments, groups of buildings and sites*. http://www.icomos.org/en/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/387-principles-for-the-recording-of-monuments-groups-of-buildings-and-sites-1996. (Consulta: 31 de julio de 2014).

[11] Icom. 2014. *Core Data Index to Historic Buildings and Monuments of the Architectural Heritage*, http://archives.icom.museum/objectid/heritage/intro3.html (Consulta: 31 de junio de 2014).



2.—Un diagrama de los registros de un edificio o un monumento; basado en el Core Data Index Guide of Architectural Heritage del ICOM.

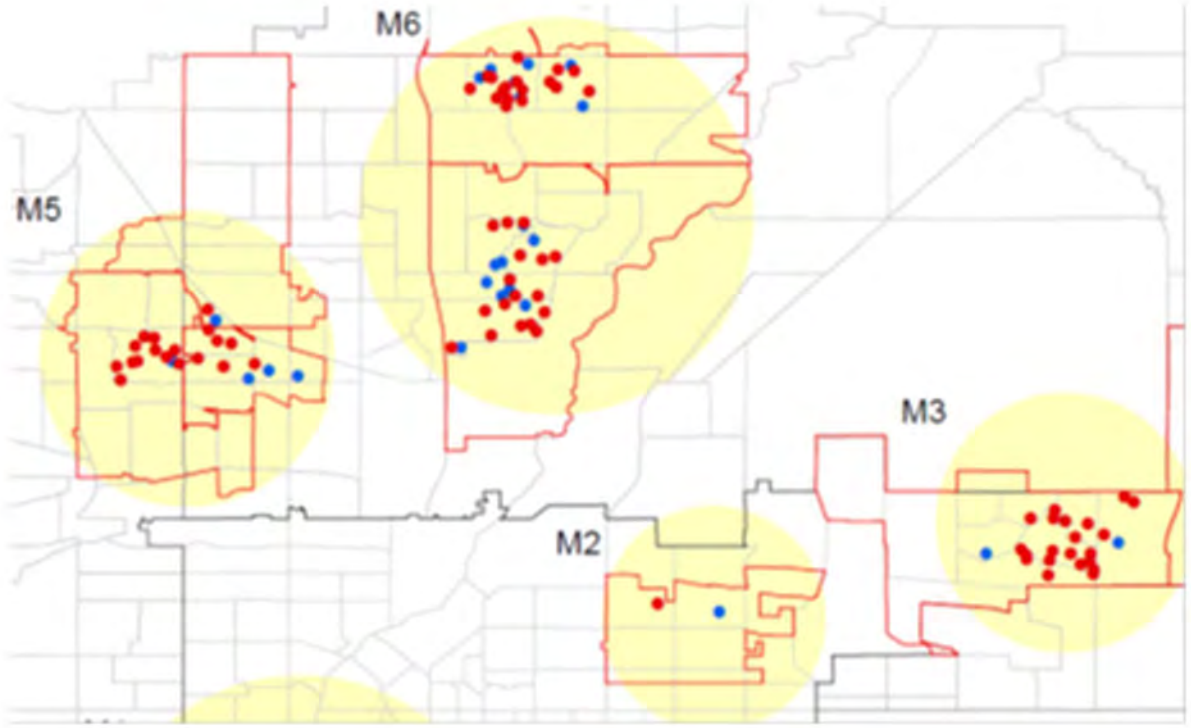
como para la creación de múltiples capas para los mapas resultantes.

2.3. **Proceso de digitalización y codificación de Rutas y estructuras**

En este proceso, utilizaremos distintas plataformas computacionales con tecnología visual avanzada, incluyendo ArcMap para sobremesa y AutoCAD para generar el catálogo digital de las características y estructuras del paisaje cultural del camino misionero de San Antonio[12]. Esto incluye: datos referentes a mapas históricos que serán adquiridos a través de la investigación de archivo y otras fuentes sobre la historia de la misiones y su ruta; mapas que serán transformados en una base de datos para las subdivisiones del terreno, las rutas, y las estructuras a lo largo del camino mediante el SIG (ver ejemplo en la Figura 3[13]). Adicionalmente, utilizaremos herramientas de documentación por imagen —fotogrametría— para las fachadas y los detalles de las estructuras y ornamentación existente. Esta herramienta es un método utilizado para la documentación de estructuras físicas a través del posicionamiento de cámaras, y con las fotografías obtenidas se pueden conseguir mediciones de precisión. Se puede recrear la estructura tridimensional por ordenador con exactitud. Finalmente, tanto los mapas como las fotografías obtenidas serán combinados e integrados en cuestionarios basados en imágenes. Estos cuestionarios los utilizaremos para solicitar comentarios y anotaciones a historiadores arquitectónicos sobre el valor y las representaciones culturales y simbólicas de las estructuras existentes, de las rutas, y del contexto del área de estudio dentro de las rutas misioneras; como se explica a continuación.

[12] BRAIL Richard K. y KLOSTERMAN Richard E. (Coords.). *Planning Support Systems: Integrating Geographic Information Systems, Models, and Visualization Tools*. Redlands, CA: ESRI Press, 2001.

[13] TANGUM, Rick y KAMAL, Azza. «Impact Analysis of the Neighborhood Stabilization Program 2», *A Report for the National Association for Latino Community Asset Builders*, 2013, San Antonio, TX.



3.—Ejemplo del proceso de digitalización, que mostra la conversión de longitud y latitud obtenidas por GPS o los datos de tabulación en localizaciones geográficas, indicadas como puntos azules y rojos en el mapa.

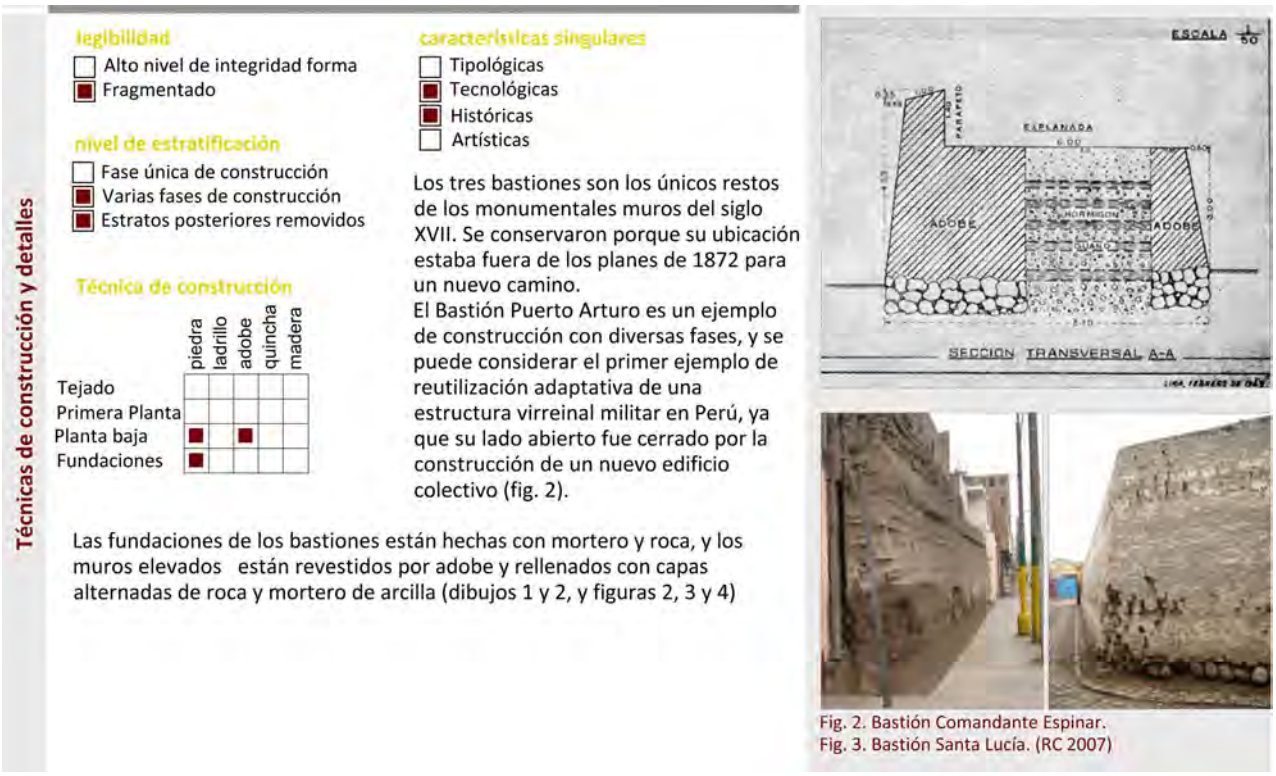
2.4. **Documentación histórica del paisaje cultural de las Misiones de San Antonio**

Tras la finalización de la fase previa de investigación, en la siguiente fase se evaluará la historia de las Misiones de San Antonio y su paisaje cultural, así como la progresión cronológica de los caminos reales, a través de la solicitud de aportaciones por parte de historiadores arquitectónicos. Este proceso implica:

- Desarrollar un inventario basado en imágenes de los mapas, en papel/archivo, conseguidos durante la fase de investigación de los parámetros;
- Establecer un set de datos[14] basado en imágenes y un sistema de codificación para los caminos reales a lo largo del área de estudio, incluyendo rutas, rasgos paisajísticos, y edificios/estructuras;
- Revisar el sistema de codificación para los aspectos previamente mencionados basado en los comentarios y anotaciones de los historiadores arquitectónicos y en los materiales recuperados mediante la investigación de archivo (véase un ejemplo de codificación en la Figura 4 [15]);
- Insertar los atributos de codificación revisados en las tabulaciones de la base de Geodatos, para luego ajustar acordemente la manipulación de datos y los mapas resultantes;

[14] ALITANY, Ayman, REDONDO, Ernesto, ADAS, Ahmed. «The 3D Documentation of Projected Wooden Windows (The Roshans) in the Old City of Jeddah (Saudi Arabis) Using Image-Based Techniques». En: XXIV International CIPA Symposium, 2 – 6 de Septiembre 2013, Strasbourg, France. *ISPRS Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, Vol. 2-5/W1, 2013, págs. 7-12.

[15] PALMERIO, Giancarlo, LOMBARDI, Angela, MONTUORI, Patrizia (Coords.), *Lima. The Historic Center. Analysis and Restoration*. Roma: Gangemi ed, 2012, págs. 74-95.



4.—Ejemplo de una tabulación para el análisis de las técnicas de construcción, integridad física e importancia.

- Sintetizar un inventario basado en imágenes de los aspectos documentados dentro del área de estudio, con tal de verificar las evidencias históricas y asociar cada uno de estos aspectos con las clasificaciones históricas apropiadas. El inventario será producido en múltiples formatos, incluyendo mapas, imágenes, dibujos y tablas.

Los desafíos implicados en el adquirir, digitalizar, codificar y documentar los rasgos paisajísticos en el área de estudio, así como los métodos combinados desarrollados por el equipo de investigadores, ofrecen un potencial remarcable de cara a futuros enfoques de investigación, ampliando las áreas de estudio y creando una asociación más extensa con tal de incluir la documentación digital de los tres caminos reales que se originan en la ciudad de Méjico. A pesar de los potenciales obstáculos que pueden surgir del uso de la geo tecnología en este estudio, siendo la primera documentación digital del Camino Real en San Antonio, una vez que el método desarrollado se demuestre viable para este tipo de estudios geográficos, seremos capaces de aplicarlo a los otros dos caminos reales y podremos validar el abordaje desde un enfoque más extenso.

3. Conclusiones

La propuesta de inscripción de 2008 en la lista de Bienes del Patrimonio Mundial de la UNESCO de las Misiones Franciscanas de San Antonio y su paisaje cultural es una oportunidad importante, que se corrobora con el próximo 300 aniversario de las Misiones. Alineado con la importancia de ambos eventos, este proyecto marcará el primer catálogo y documentación digitales del área de estudio dentro de los caminos reales, que será interpretado como un *continuum* cultural, a pesar de las actuales barreras políticas. Aquí es donde recae la innovación conceptual de esta investigación multidisciplinar basada en la tecnología. La metodología propuesta también se puede aplicar a otros tipos de proyectos de gestión del patrimonio cultural, a nivel internacional, y apunta a convertirse en una directriz para los planes de gestión del patrimonio para los lugares patrimoniales de la UNESCO.

Los mapas SIG creados por esta investigación representan una base de datos relevante, que se convertirá en una herramienta importante para posteriores análisis y publicaciones, incluyendo exposiciones con revisión por pares multidisciplinaria. Los

mapas digitales generados para los caminos reales serán publicados en internet y pueden ser utilizados como herramientas de investigación por los académicos, estudiantes y el público general interesado en la historia, cultura, arquitectura y paisaje geográfico de esta ruta tan relevante a nivel histórico. Dada la viabilidad de las aplicaciones SIG que integran sistemas de gestión de bases de datos con mapeo digital, los mapas pueden ser fácilmente adoptados por los profesionales en la gestión de patrimonios para el análisis de paisajes culturales. La simplicidad y claridad, y también la rigurosidad del catálogo digital y del mapa, serán una herramienta importante que tanto el público general como los profesionales podrán utilizar, y la base de Geodatos y los mapas serán una herramienta significativa mejorar la sostenibilidad del turismo patrimonial a lo largo de la ruta (como puede verse en el caso del Camino de Santiago). Los planificadores urbanos implicados en la regeneración de ciudades y los profesionales en gestión del patrimonio en el sector público y privado también se beneficiarán de los mapas y catálogo publicados. A nivel regional y nacional, los resultados de la investigación también pueden ser adoptados por el National Park Service, quienes podrían implementarlos en el proyecto National Historic Trail, de modo similar a como se vio en el bien establecido caso de la Ruta de las Misiones de California. Además, esta investigación ofrece nuevas herramientas interpretativas para la historia de los tejanos y las comunidades latinas, quienes no son conscientes del importante rol de las rutas históricas que unían la tierra de Texas con las otras regiones de Méjico. En el futuro, un estudio más extenso del Camino Real de los Tejas en su totalidad, que va abarcar dos naciones, Méjico y Estados Unidos, intensificará las relaciones Méjico-EUA, en un esfuerzo por establecer un acercamiento conjunto para una reinterpretación del paisaje cultural de esta ruta de un modo holístico como un continuo cultural.

Volver al sumario

Las aduanas de la ciudad cubana de Matanzas

Ignacio J. López Hernández
Universidad de Sevilla. España

1. Origen, valor y significado de la aduana en Matanzas

La ensenada matancera, conocida desde el bojeo de Sebastián de Ocampo en 1508, se postuló desde muy temprano como un importante enclave estratégico contrariamente a lo que podría deducirse de la tardía fundación de su villa. Durante el siglo XVI y principios del XVII, se evidenciaba la importancia del territorio, al ser caladero de navíos de contrabando, cuando no refugio de la Flota de Indias, de modo que desde época de Felipe II ya se solicitaban medios para el control de la zona. Ignorados estos requerimientos, hacia 1620, se temía por la ocupación del lugar por parte de los holandeses, quienes, una vez asentados, atacarían La Habana por tierra. Así, tras el desastre de la pérdida de Jamaica, los gobernadores aceleraron el proceso de fortificación de la jurisdicción habanera, destacando el gobierno de Francisco Rodríguez de Ledesma, quien mandó venir a Juan de Císcara Ibáñez desde Santiago de Cuba, a fin de que diera forma a cuanto se había venido planificando[1].

Será finalmente con el gobernador Severino de Manzaneda cuando se dé inicio al proceso fundacional al hacer ya en 1693 una visita a los terrenos acompañado de su ingeniero militar, con el fin de posicionar el castillo y esbozar el repartimiento y distribución de las tierras, tal y como informa en respuesta al rey el 10 de marzo de aquel mismo año. Al momento, Juan de Císcara había ya fallecido, por lo que en la dirección del proyecto estará Juan de Herrera y Sotomayor. Juan de Uribe Ozeta, escribano y agrimensor, será el encargado de levantar acta de fundación de San Carlos y San Severino de Matanzas entre los días 10 y 30 de octubre de 1693 ateniéndose al plano fundacional que dispuso Herrera, hoy conservado. Estos valiosos documentos nos permiten recrear con exactitud, día a día, el proceso de fundación de la villa, haciéndose constar desde el primer momento la ubicación de la aduana, cuando el 10 de octubre, al trazarse la plaza de armas de cara a la ensenada se delimitaba la cuadra sobre la que habría de construirse, junto a la Casa del Corregidor[2]. Teniéndose en cuenta que la distribución de esta plaza sólo disponía dos manzanas vertientes a ella, dada la irregular naturaleza del terreno, el edificio se constituía ya como preeminente.

Del análisis de la disposición de la edificación en el entramado urbano de la ciudad extraemos algo más que una distribución sujeta a la libre consideración del proyectista. Al cotejar tanto este particular como otros aspectos detallados en las actas fundacionales, aun sin haber citas expresas, sí que

[1] Castillo Meléndez, Francisco. *La defensa de la Isla de Cuba en la segunda mitad del siglo XVII*. Sevilla: Diputación provincial, 1986, págs. 328-331; García Santana, Alicia. *Matanzas, La Atenas de Cuba*. Ciudad de Guatemala: Ediciones Polymita, 2009, págs. 18-19.

[2] García Santana, Alicia. *Matanzas, La Atenas…* Op. cit., págs. 18-27.

se intuyen ciertas correspondencias con el «protocolo fundacional» que desde fechas finiseculares del XVI se vino registrando en diversas disposiciones, de las que destacan las *Ordenanzas de Nuevos Descubrimientos, Nuevas Poblaciones y Pacificación de los Indios*, dictadas por Felipe II el 13 de julio de 1573[3]. Así, en su artículo 113 se dice: «*la plaza mayor de donde se ha de comenzar la población siendo en costa de mar se debe hacer al desembarcadero del puerto*»; mientras que en el 122, al definirse la localización de los edificios en las plazas fundacionales se dicta: «*señálese […] sitio y solar para la casa real, casa de consejo y cabildo y aduana […] junto al mismo templo y puerto*»[4].

Se deduce que tanto el levantamiento de la villa como la misma proyección de la aduana obedece a patrones urbanísticos prototípicos de época renacentista, que aparecen aquí fosilizados en las actas fundacionales, transcurrido más de un siglo desde de su promulgación. Es por ello que, aún cuando no tenemos conocimiento de una posible primera aduana, ésta ya se correspondía con una disposición urbana modélica, a pesar de que, de llegarse a construir, se habría tratado de un edificio muy humilde propio de la precaria coyuntura económica de la villa durante el siglo XVIII.

Sin embargo esta situación se revertirá a fines de la centuria, cuando el puerto matancero adquiera la categoría de zona franca. Así se manifiesta en una misiva enviada por el cabildo de la ciudad a la corte, fechada en el convulso año de 1809: «*Atendiendo Vuestra Majestad los reclamos […] tuvo a bien conceder al puerto de Matanzas el privilegio de puerto menor habilitado para la carrera de España. Esta gracia concedida en 3 de diciembre de 93 nos autoriza a introducir nuestros frutos en los Puertos de la Metrópoli, sin ser necesario que entren en el de La Habana […]*»[5]. Sin duda, Matanzas desde entonces se constituiría como uno de los principales puertos del Caribe, dadas las bondades de su ubicación:

> «Deseamos decir que el puerto de Matanzas como su territorio, son los más favorables al comercio y a la agricultura. […] Situado entre los dos canales, viejo y nuevo de Bahama, está el Puerto en la más feliz disposición tanto para los barcos que navegan de Europa hacia estos mares, como para los que retornan»[6].

Ya por aquel momento, Cuba se evidenciaba como una potencia productora de azúcar que crecerá exponencialmente a medida que avance el siglo XIX, destacando, en este punto, la ciudad de Matanzas y su extensión comarcal como uno de los principales centros azucareros de la isla. A partir de entonces será requerida una amplia infraestructura para el procesamiento de toda aquella mercancía que habría de pasar por su puerto. Es aquí donde tendrá su origen la nueva aduana, levantada al calor de este acelerado desarrollo comercial, constituyéndose desde entonces como una importante pieza en el engranaje que articula todo este movimiento[7], pero sobre todo, como símbolo de una nueva época en la que la ciudad se situará a la cabeza de la economía, la modernidad y la cultura en toda la región. Es por ello que el edificio de la aduana será una de las primeras grandes obras de arquitectura que se acometerán en Matanzas, con excepción del castillo de San Severino, debiendo ser digno reflejo de lo que su tiempo significaba, si bien sin olvidarse de aquellas antiguas, pero coherentes, y en cierto modo vigentes[8], disposiciones de época renacentista, al guardarse con celo aquel enclave que le fue destinado en época fundacional.

Una vez levantado el edificio, con el incremento de las exportaciones generado por los nuevos avances del ferrocarril[9], debió hacerse necesaria la construcción de una nueva aduana, esta vez marítima, que permitiera dar cabida a este ingente tráfico comercial, para la cual serían formados nuevos proyectos.

[3] Ibídem, pág. 29; Cfr. VAS MINGO, Marta Milagros del. «Las Ordenanzas de 1573, sus antecedentes y consecuencias». *Quinto Centenario* (Madrid), 8 (1985), págs. 83-100.

[4] SOLANO, Francisco de. *Normas y leyes de la ciudad hispanoamericana 1492-1600*. Madrid: CSIC— Centro de Estudios Históricos, 1996, págs. 211-212.

[5] «Documentos del siglo XIX». *Boletín del instituto de Historia y del Archivo Nacional* (La Habana), 65 (1964), pág. 37.

[6] Ibídem, pág. 38

[7] Cfr. ALFONSO ABRAHAM, Francisco. «La Aduana Matanzas, reseña histórica». *Monografías 2009* (Matanzas), s/n (2009).

[8] Al respecto resulta interesante observar varias resoluciones del Cabildo matancero por las que se ordenaban derribos de construcciones que no se atuvieran a la traza ortogonal de la ciudad. GARCÍA SANTANA, Alicia. *Matanzas, La Atenas…* Op. cit., pág. 45.

[9] Cfr. MOYANO BAZZANI, Eduardo. *La nueva frontera del azúcar: el ferrocarril y la economía cubana del siglo XIX*. Madrid: CSIC, 1991.

2. Las aduanas de Matanzas: obras y proyectos

El 17 de abril de 1818 el gobernador Juan Tirry envía a la ciudad los planos de un proyecto de aduana que habría de levantar el arquitecto Esteban Best[10]. Aprobados los planos por el arquitecto Pedro Abad Villarreal, Best firmaba un contrato que lo comprometía a ejecutar las obras en el plazo de 15 meses a un costo de 37.000 pesos, comenzándose al poco las obras[11]. La celeridad de los trabajos, según parece, pudo causar los primeros problemas al colapsar los arcos del aljibe, presumiblemente por haberse quitado las cimbras antes de tiempo. Sin embargo, lo peor quedaba por llegar, pues el 7 de noviembre de 1820 cedieron los pilares centrales de la fachada, derrumbándose el frontón de remate. De inmediato Best fue encarcelado y, tras ser examinado el edificio, se determinó que el desplome fue debido a los malos materiales empleados[12].

A partir de este momento aparecerá en escena la figura del ingeniero Jules Sagebien, compatriota francés de Best a quien conoció en Nueva York y con el que se trasladará a Matanzas[13]. La suerte le será favorable a Sagebien en una ciudad que lo elegirá como uno de sus ingenieros y arquitectos de referencia, realizando un amplio catálogo de puentes, trazados de ferrocarriles y grandes obras de arquitectura, constituyéndose sus intervenciones en la aduana como la cabeza de serie de todos estos proyectos. Sagebien se comprometerá al desmonte del cuerpo superior de la fachada, dejando una terraza a modo de balconada abalaustrada sobre la Plaza de Armas[14]. Por su parte, la planta apenas habría de sufrir cambios, casi completa en su distribución a la fecha del colapso.

Cinco años después del accidente se firma entre Sagebien y la Real Hacienda el acuerdo para comenzar las obras de desmonte del segundo cuerpo, añadiéndose puntuales ajustes en la galería de acceso. Con todo, el Administrador de Rentas Juan José Aranguren estimará que con la supresión del segundo cuerpo, la altura del restante no dignificaba el edificio, disponiendo se diera mayor elevación a los muros de la galería y se colocasen pilastras en los pilares, siguiéndose el original orden jónico del cuerpo superior[15].

A los diez años de ejecutar estas obras, el propio Sagebien será el encargado de formar proyecto de la segunda aduana de uso directo del puerto. Esta aduana marítima será ubicada frente al cuartel de Santa Cristina, de cara al fondeadero por donde se adentraba un brazo de muelle. Según diseño del propio Sagebien «*este edificio forma un cuadrado perfecto y tiene 60 varas por cada frente. Se compondrá de un primer piso y de un entresuelo en los cuatro frentes y de un piso alto en el frente del Este*»[16].

Hasta ahora se ha considerado que el edificio fue finalmente realizado bajo su traza, si bien desapareció en fecha indeterminada. Sin embargo, basándonos en dos indicios, creemos que este proyecto no llegó siquiera a construirse. En primer lugar, una fotografía del *Álbum Pintoresco de Matanzas*, titulada como *Aduana Marítima*, nos muestra un edificio que nada tiene que ver con lo descrito por el propio Sagebien, al mostrar una edificación de planta rectangular, no ajustada a las medidas proporcionadas en la descripción y menos aún en su monumentalidad. Se podría pensar que la imagen fuera fruto de una aduana menguada de la obra original; no obstante, no lo creemos así, máxime cuando apenas han trascurrido 45 años entre la posible edificación y la fecha de la imagen. Lo confirma el hecho de que hayamos localizado otro proyecto de aduana marítima con fecha de 1848, formado por los ingenieros militares Carlos Benítez y José Pérez Malo, para ser levantada en el mismo lugar[17]. El proyecto probablemente fue también frustrado, pues tampoco concuerda con la fotografía.

[10] García Santana, Alicia. «Julio Sagebien, arquitecto de Matanzas, ingeniero de Cuba», *Arquitectura y Urbanismo* (La Habana) Vol. XXXII, 1 (2011), pág. 29.

[11] García Santana, Alicia. *Matanzas, La Atenas..,* Op. cit., pág. 112.

[12] Ibídem.

[13] Beal, Jacques. *Jules Sagebien, un ingeniero francés en Cuba*. France: Ivry-sur-Seine, Cuba Copération, 2009, pág.7.

[14] García Santana, Alicia. *Matanzas La Atenas…*Op. cit., pág. 116.

[15] Ibídem.

[16] Ibíd., pág.121.

[17] España, Ministerio de Defensa, Instituto de Historia y Cultura Militar, Archivo General Militar de Madrid (en adelante IHCM, AGMM), Cartoteca, CUB-14/6 (a), *Plano del proyecto de aduana para el puerto de Matanzas*, 1848; CUB-14/6 (b) *Vista y perfiles del proyecto de Aduana*, 1848. En cumplimiento con el acuerdo de difusión pública de los documentos del archivo se adjunta un enlace al portal de la institución: http://www.portalcultura.mde.es/cultural/archivos/

3. Análisis arquitectónico y tipológico de las aduanas en Matanzas

Podemos seguir el proyecto que dispuso Esteban Best gracias a un alzado y planta hallados al margen de un mapa de la bahía y ciudad de Matanzas localizado entre los fondos del Archivo General Militar de Madrid[18]. A pesar de que el plano se data en 1822, se hace constar que es copia de Evaristo Carrillo de uno anterior sin fechar, del que mandó hacer Juan Tirry, quien remitiera los originales de Best en 1818. Se confirma su correspondencia con la traza original al cotejar los planos con otros conservados en Cuba, donde se guarda la misma disposición de planta y alzado.

Se planificaba pues un elegante edificio constituido en fachada por dos niveles, cuyo inferior muestra una galería porticada abierta por siete arcos de medio punto con roscas resaltadas que apean sobre pilares. En el interior de la galería se intuye el acceso al interior del edificio a través de otros siete arcos correspondidos longitudinalmente con los anteriores. La reciedumbre del primer nivel se contrarresta con la ligereza del segundo, repitiéndose la misma cadencia de vanos que la precedente, si bien los dos extremos se disponen adintelados mientras que los cinco centrales son nuevamente de medio punto. Delimitando cada una de las arcadas se colocan pilastras jónicas: dos exteriores que acogen el entablamento de cierre y otras cuatro centrales más reducidas que reciben el peso del frontón que acabaría cediendo en 1820. El despliegue ornamental se limita a pocas molduras en líneas de imposta, entablamentos y los propios capiteles, marcándose los ritmos y proporciones a partir de elementos de naturaleza constructiva, más que en los puramente decorativos.

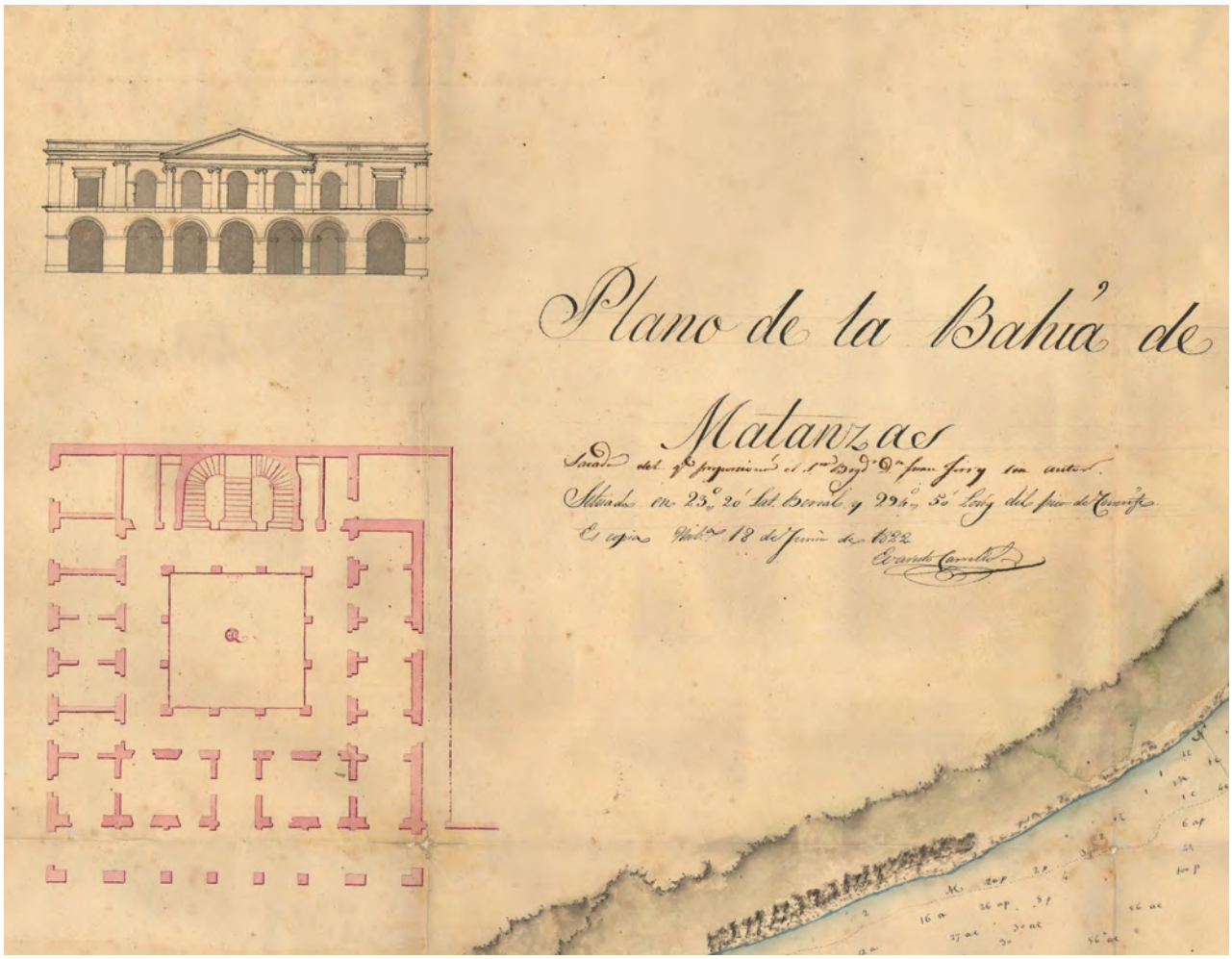
En planta advertimos cómo se ha optado por la monumentalidad de un edificio de cuatro crujías en torno a un patio porticado central, dignificándose así, en consecuencia con lo que planteábamos poco más arriba, una construcción que no podría limitarse a sus cometidos puramente funcionales. No conservamos más alzados que el que acabamos de analizar. Sin embargo por la presencia de la escalera imperial de tramos curvos dispuesta en la crujía frontera a la de ingreso deducimos que se proyectó un segundo nivel en todo el edificio del que desconocemos su distribución. Aunque sí sabemos de la repartición de la primera, no se hace mención de cuáles fueron las funciones de cada una de las dependencias que giran en torno al patio, si bien debieron ser salas de almacenaje, quedando el nivel superior para el funcionariado, allí donde no sería posible el amontonamiento de grandes cargas. Finalmente, llama la atención un corredor dispuesto en el costado exterior norte del edificio que comunicaba con las habitaciones de ese flanco, seguramente habilitado para el tráfico de productos por un lugar independiente al acceso principal, guardándose así su dignidad.

Con la obligada reforma de Sagebien perdía empaque un edificio que sin embargo, conservó cierta monumentalidad gracias a las recomendaciones del administrador de Rentas Juan José Aranguren comentadas más arriba. Así, por fotografías del citado *Álbum Pintoresco de Matanzas* sabemos que la aduana se encontraba sobreelevada en un pódium accesible por una pequeña escalinata en el vano central. Sólo el enmarque de los arcos más extremos, al encontrarse más separados de los intermedios, como se observaba en el alzado de Best, se hacen con las aludidas pilastras, aunque de orden dórico y dispuestas pareadas, formando cantoneras en las esquinas. Finalmente se coronaba el conjunto con un pretil que hacía de balconada sobre la plaza y la bahía. En su aspecto actual este edificio es fruto de la remodelación de 1911 de W. Armitage, cuando se convirtió en sede de la Audiencia.

Por otro lado, como bien señala García Santana, estamos ante uno de los primeros grandes edificios que vendría a consolidar el incipiente clasicismo que traería el pensamiento ilustrado tras el periodo de ocupación inglesa de La Habana, aún cuando hasta por entonces, las construcciones mantendrán motivos de tradición barroca[19]. Es por ello que, junto con algunas construcciones coetáneas, la aduana matancera constituyó el primer asiento de los modos academicistas, por otra parte, muy adecuados a

[18] Ibídem, CUB-126/18, *Plano de la Bahía de Matanzas. Sacada del qe. proporcionó el Sr. Brigadr. Dn. Juan Tirry sin autor : situada en 23° 20' Lat. Boreal y 294° 50' Long. del pico de Tenerife. Es copia. Habana, 18 de Junio de 1822.*

[19] García Santana, Alicia. *Matanzas La Atenas…* Op. cit., pág. 113.

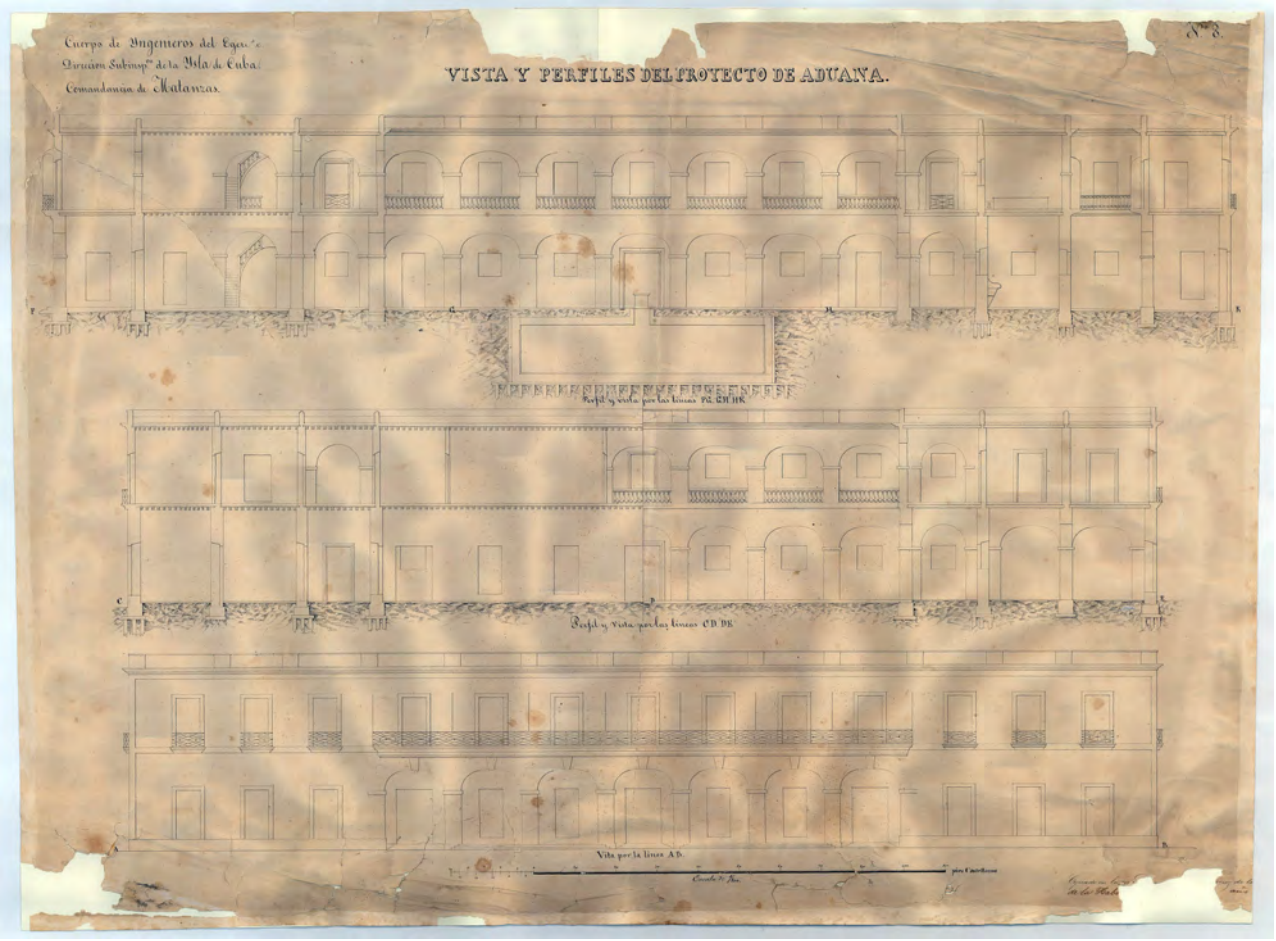


1.—Detalle. Plano de la Bahía de Matanzas. 1822. IHCM, AGMM, Cartoteca, CUB-126/18.

la pragmática formación constructiva de los ingenieros. Con ello, Sagebien, inicia una nueva forma de hacer arquitectura que encumbrará al construir en la capital habanera el excepcional Palacio Aldama.

Un caso contrario al que se ha planteado en la obra anterior se muestra en su proyecto de aduana marítima, pues, si bien no conocemos los planos, sí se nos detalla de forma escrita la distribución que habría de tener el edificio. El primer piso albergaría ocho almacenes para depósitos, portería, dos caballerizas, dos cocheras y dos comunes; el entresuelo se destinaría a oficinas y cuatro estancias accesibles por escaleras independientes; el piso superior se reserva para vivienda del administrador. La altura del edificio sería de aproximadamente 15 varas, contando con paredes, tanto exteriores como interiores, de sillería limpia de 30 pulgadas de espesor en sus cuatro frentes, quedando la tabiquería con fábrica de sillería mixta y mampostería[20]. Se traza, de este modo, una correspondencia con la distribución que se deducía en el proyecto anterior, en el que el piso inferior albergaría las dependencias de almacenaje, mientras que en las superiores, incluyéndose aquí una entreplanta, se destinaría al funcionariado, destacando por prelación, las del administrador. Ya supimos de sus dimensiones por la cita que incluimos en el punto anterior por la que se decía que sus cuatro frentes formarían un cuadrado perfecto de 60 por 60 varas, remitiéndose así de nuevo al diseño

[20] Archivo Histórico de la Oficina del Historiador, Fondo Sagebien, leg. 114, expediente 2, 1829, en García Santana, Alicia. *Matanzas La Atenas…* Op. cit., pág. 129.



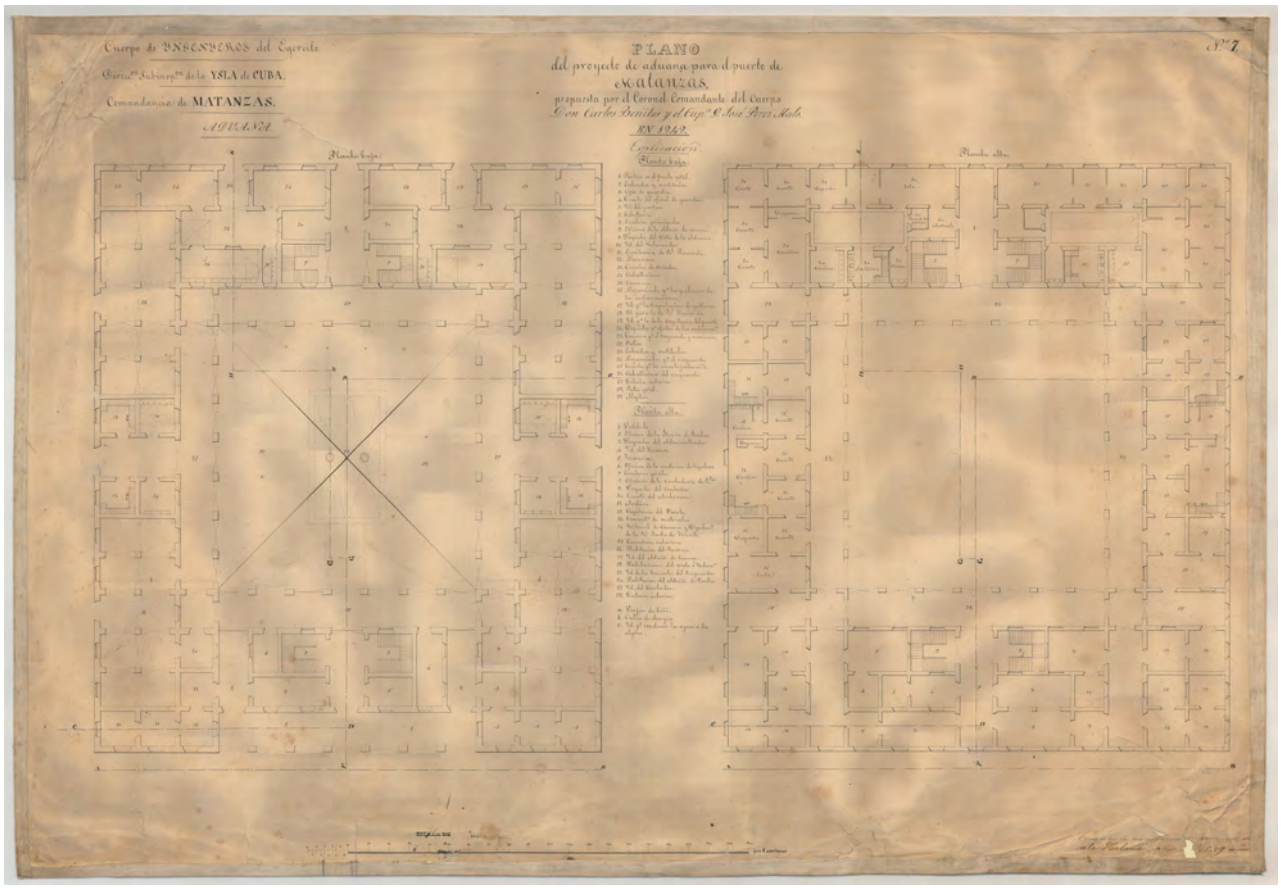
2.—Carlos Benítez y José Pérez Malo. Vista y perfiles del proyecto de Aduana. 1848. IHCM, AGMM, Cartoteca, CUB-14/6 (b).

de la aduana principal de la ciudad, disponiéndose, probablemente, un patio interior.

El proyecto será sustituido por el propuesto por el Coronel Comandante de Ingenieros Carlos Benítez y el Capitán José Pérez Malo, por cuyos planos conocemos con mayor exactitud las trazas, al aportarse planta de ambos niveles y alzados de fachadas y patio interior. Este edificio debió asimilarse bastante al propuesto por Sagebien, aunque éste sustituye la planta cuadrada por una rectangular de mucha mayor proporción: 125 por 150 varas.

La fachada principal, situada en uno de los lados menores se divide en dos niveles. El inferior alberga en el centro una galería porticada de arcos carpaneles con claves resaltadas sobre pilares, quedando los extremos de la fachada sin porticar y abiertos por ventanas adinteladas. El nivel superior se resuelve con una línea de vanos adintelados con balcones, unificándose los correspondientes con la galería inferior mediante una barandilla metálica corrida. El conjunto se remata en alto con un pretil continuo. El patio, también porticado, se resuelve de nuevo con carpaneles sobre pilares tanto en la planta baja como en la alta, si bien esta segunda con menor altura y protegida por un antepecho abalaustrado. Al igual que en los arcos de la fachada, la ausencia de capitel se salva con una simple imposta. En el mismo corte transversal del patio, observamos a nivel de subsuelo una cámara identificada como un aljibe por el brocal que se intuye en el dibujo. Igualmente en las secciones y alzados se define una cimentación poco profunda, en la que se hunde las bases de los pilares de piedra apenas un metro, quedando éstos fijados sobre pilotaje de madera.

Son las plantas de los niveles inferior y superior las que aportan mayor cantidad de información referente a la funcionalidad del edificio, al hacerse relación pormenorizada de cada una de las dependencias. La crujía de acceso está formada por un



3.—Carlos Benítez y José Pérez Malo. Plano del proyecto de aduana para el puerto de Matanzas. 1848. IHCM, AGMM, Cartoteca, CUB-14/6 (a).

vestíbulo en «U» que comunica a la vez el exterior con el patio y al mismo tiempo con dos cajas de escaleras de tramos rectos dispuestas una frente a la otra de forma independiente; en sus inmediaciones se ubican el cuerpo de guardia y la portería. En la crujía extrema, se repite ligeramente la estructura, encontrando un nuevo acceso, esta vez sin porticar, que conduce a otras dos cajas de escaleras. En torno a ellas, giran diferentes alojamientos para los patrones de las embarcaciones, la capitanía del puerto, la tripulación de gobierno y para la de la Real Hacienda, con habitaciones para consigna de efectos de embarcaciones y otras para caballerizas o de simple resguardo para marineros.

Serán las crujías laterales las que alberguen cuatro almacenes rectangulares, dos en cada una, formados por grandes salas en las que sólo se dibuja el trazado de los arcos que conectan cuatro pilares centrales con pilastras adosadas al muro, resultando por cada habitación 10 tramos cuadrados, sin especificarse si están cubiertos por alfarje o abovedamiento. Los almacenes se separan por vestíbulos de accesos laterales en los que encontramos nuevamente cajas de escaleras y caballerizas. La planta superior, al igual que en el proyecto de Sagebien, la ocupan en exclusividad oficinas y residencias de los principales funcionarios de la aduana. En la planta superior de la crujía de ingreso se ubican principalmente oficinas de la capitanía del puerto, la contaduría de rentas —con el preceptivo despacho del contador, el cuarto del archivero y el archivo—, la oficina anotación de hipotecas y las oficinas y despacho del administrador de rentas. Finalmente en la esquina izquierda del ala se disponían cinco habitaciones comunicadas pertenecientes al Tribunal de Comercio y la Diputación de la Real Junta de Fomento. Las tres restantes alas del nivel superior las ocupaban cuatro grandes apartamentos con habitaciones, lavaderos, dormitorios, baños, comedores y cocinas destinados a viviendas del

Administrador de Correos, el Contador, el Administrador de Rentas y el Interventor.

Por su naturaleza, no podemos situar este proyecto a la altura artística del ejecutado años antes en la ciudad, si bien de su estudio advertimos cómo el clasicismo introducido por los ingenieros militares en la isla, se va haciendo parco en detalles en un tipo de arquitectura que se debe más a la funcionalidad que al ornato que determinan sus estilos.

4. Hacia la definición del modelo aduanero matancero: de la crujía única al edificio de patio

Vemos cómo la tipología aduanera en Matanzas se complica al absorber una extensa administración arancelaria que requerirá numerosos cargos y personal. Esto sumado al orgullo de sus habitantes por saberse ahora una de las principales ciudades de la isla, hará que la aduana se conciba a la usanza de los tradicionales palacios de gobierno, situándose en la plaza fundacional con la nobleza de un edificio porticado, articulado por un gran patio central.

Esto último se observa con mayor claridad si comparamos el modelo matancero con el que tradicionalmente se dio en las ciudades, generalmente portuarias, que articularon el tráfico comercial de la Flota de Indias en las primeras décadas del Descubrimiento. Así se intuye al analizar los modelos de aduanas que se proyectaron en Panamá y Cartagena de Indias, prácticamente de forma contemporánea en 1574 y 1575 respectivamente[21]. En ambos casos encontramos en fachada un acceso porticado con una clásica *loggia* de raigambre renacentista que da paso a un edificio que en planta se desarrolla a lo largo de una sola crujía y en dos niveles, en la que en el caso de la cartagenera alberga un pequeño patio interior. Se destina el piso inferior para cuartos de almacenaje mientras que los superiores acogen despachos y oficinas.

El modelo se fosilizará a partir de entonces en varios ejemplos. Al respecto son interesantes los proyectos que se formaron en Portobelo desde los primeros años del siglo XVII para la construcción de la aduana, al pasar a ser el nuevo gran puerto del Caribe en detrimento de la vulnerable Nombre de Dios. En el Archivo General de Indias se localizan numerosos planos de aduanas que serán enviados al Consejo de Indias para su aprobación. Las constantes demoras y trabas administrativas dieron lugar a diversas trazas de las que se extrae como común denominador la referencia a la tipología utilizada en Panamá y Cartagena[22]. Finalmente no será hasta 1630 cuando se dé comienzo a las obras de una aduana que sin corresponder al proyecto de ninguna de las anteriores, sigue redundando en la disposición común de crujía única, si bien en este caso a dos niveles y con galería porticada en cada uno de los lados mayores[23]. La tipología seguirá dándose ya avanzado el siglo XVIII cuando se planifique la construcción de unas «garitas» en Puebla de los Ángeles en 1724, al proyectarse una pequeña construcción de planta rectangular con humildes cuartos de almacenaje en una sola planta, si bien dignamente precedida por un pórtico, con lejanas reminiscencias de los antiguos cabildos castellanos[24].

No obstante, aunque en estas líneas tratemos de definir la tipología desarrollada en América de las casas y edificios de aduanas, muchas veces los planteamientos arquitectónicos venían determinados por el aprovechamiento de construcciones anteriores, sin perjuicio de que estas adaptaciones acaben concibiendo un modelo referencial. Es el caso de la aduana de Guatemala ubicada extramuros en el colegio de los Mercedarios de San Jerónimo, una vez el Rey desaprobó esta fundación estando ya el edificio terminado. A esta ubicación le precedieron y sucedieron otros proyectos en los que la aduana se insertaba dentro de complejos edilicios en los que se incluían cuarteles, casas de tabacos u oficinas de la administración. Por lo general, se trataba de construcciones articuladas por un patio interior porticado[25].

[21] Mena García, Mª del Carmen. *La ciudad en un cruce de caminos. Panamá y sus orígenes urbanos.* Sevilla: CSIC, 1992, págs. 194-196; Marco Dorta, Enrique. *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano. Estudios y Documentos.* Sevilla: CSIC, 1969, Vol.II, pág. 22; Marco Dorta, Enrique. *Cartagena de Indias*, Sevilla: G.E.H.A, 1951, pág. 48.

[22] Archivo General de Indias (en adelante AGI), Mapas y Planos (en adelante MP)-PANAMA, 282; 281; 280.

[23] Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2002, pág. 284.

[24] AGI, MP-MEXICO, 520.

[25] AGI, MP-GUATEMALA, 65; 192; 69; 215; 255; Gutiérrez, Ramón, *Arquitectura…* Op. cit., págs. 284-285.

En México son varias las aduanas en torno a patios que se constituyeron a partir de edificios preexistentes. Es el caso de la aduana de ciudad de México, proyectada entre 1729 y 1734 en las casas del Mayorazgo de Oñate en la plaza de Santo Domingo. También condicionada por una construcción previa se levantó en 1794 en el colegio de los jesuitas la aduana de Mérida de Yucatán según proyecto de Juan José de León, de modo que el claustro pasó a organizar las estancias del nuevo edificio[26]. Del mismo ingeniero, encontramos en Campeche otra aduana proyectada en 1786 en los terrenos de los antiguos cuerpos de guardia y almacenes de pertrechos, dentro del perímetro del baluarte de la Soledad, en el que la unión de cuatro crujías da lugar a una planta cuadrada sobre todo visible en el trazado del patio porticado central, aún cuando otras adiciones desvirtúan el modelo de cuadrado limpio que se dará en Matanzas[27].

Puede observarse cómo la reutilización de edificios determinó una nueva tipología que se irá repitiendo en América en varios ejemplos de aduanas a partir del siglo XVIII. No obstante, el reaprovechamiento de estas construcciones previas impidió la formulación de una tipología depurada del modelo edilicio aduanero hasta la llegada del siglo XIX con los ejemplos matanceros. El principal factor que favoreció tal circunstancia estribó en el impulso comercial con el que la ciudad se renovó al completo, siendo en este contexto el edificio de la aduana el que encabezaría, por los motivos más arriba analizados, las nuevas construcciones de la Matanzas contemporánea. Dada la poca importancia de la ciudad en la centuria anterior, apenas unas pocas edificaciones se levantaban hasta esta época, posibilitando la construcción de un edificio *ex novo* en torno a un paralelepípedo en el que se inscribe un patio porticado y una galería de entrada.

Por otra parte, tanto en los proyectos mexicanos como en los matanceros se evidencia la nueva impronta de los profesionales del Real Cuerpo de Ingenieros Militares, quienes desempañaron una significativa labor en el desarrollo no sólo de la arquitectura defensiva, sino también en la civil e incluso religiosa. En el caso concreto que aquí se trata, se manifiesta un papel destacado en la introducción de la nueva tipología aduanera, adaptando ésta al nuevo lenguaje del clasicismo del que fueron sus principales valedores. Del mismo modo, a tenor del último de los proyectos, se observa cómo la pureza de líneas de esta arquitectura devendrá en nuevas fórmulas de recios patrones funcionales que su pragmatismo científico impulsará.

[26] GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura…* Op. cit., pág.286. Aunque Gutiérrez da como autor a Juan José de León, en el Archivo General de Indias tan sólo contamos con un plano del edificio firmado por Rafael Llobet en 1793: AGI, MP-MEXICO, 443.

[27] Ibídem, 403.

Volver al sumario

Edificio de la Antigua Aduana en Barranquilla. Catalizador de regeneración urbano

Laineth Horlenes Romero de Gutiérrez
Universidad Simón Bolívar. Barranquilla. Colombia

1. Edificio de la Antigua Aduana en Barranquilla. catalizador de regeneración urbano

Son muchas las obras edilicias en América, en Colombia y en la ciudad de Barranquilla que se pueden dar a conocer a nivel internacional. En este escenario se mostrará uno de esos iconos de Barranquilla que ostenta la denominación de bien de interés cultural y patrimonio arquitectónico por su belleza, elegancia, monumentalidad y por ser testigo de un momento histórico significativo de la urbe. Se hace referencia al Palacio de la Aduana, que actualmente junto con otros inmuebles —la Estación Montoya del tren de Bolívar, la Estación del Tranvía, el Parque Cultural Aduana-Elbers y la Plaza de la Locomotora— forma parte de un complejo cultural.

El Antiguo Edificio de La Aduana, ubicado en la Vía 40 con la calle 39, es un sitio emblemático de Barranquilla. Fue construido en un período de esplendor económico, social, político y cultural. La ciudad lo conserva como un hito, como un referente histórico, como una manifestación arquitectónica que dejó huellas sobre su faz, razón por la cual el Consejo de Monumentos Nacionales, filial Atlántico, ha mostrado interés en su gestión, restauración y conservación, por ser testigo de una época dorada de la ciudad.

Abordar el Antiguo Edificio de La Aduana requiere del conocimiento acerca del origen, surgimiento y desarrollo de Barranquilla, porque su edificación está ligada al progreso de las actividades de todas las índoles de la ciudad y de la entrada de la modernidad en el país. Por ello seguidamente se presenta una gama informativa sobre diversos ciclos de la ciudad, dando luces sobre su florecimiento, su declive económico y su nuevo despertar.

La Arenosa, como se conoce a Barranquilla en el ámbito nacional, se ha configurado en territorios que desde muchos siglos atrás estuvieron ocupados por grupos humanos aborígenes. Surgió y creció como lo hacen los conglomerados de generación espontánea, sin ningún plan y bajo la influencia de factores posibilitadores de su ordenación. El ambiente físico y la acción humana se conjugaron para dar nacimiento al primer núcleo poblacional, que avanzó en un largo proceso. La cálida desembocadura del río Magdalena fue la cuna en donde creció aquel grupo de primeros pobladores, provenientes de diferentes latitudes. Según José Agustín Blanco, los inicios de Barranquilla se pueden ubicar en los comienzos del siglo XVII, en año imposible de determinar, pues el surgimiento de la aldea obedece a efectos sencillos[1].

Su crecimiento fue lento, pasando por diversas denominaciones. Sitio de Libres a partir de las rancherías levantadas en las Barrancas de San Nicolás de Tolentino. Capitanía Aguerra del Partido de Tierradentro en 1772. En 1810 era una simple Parroquia. En 1813 es erigida en Villa. Y fue en el contexto de

[1] Cfr. Blanco Barros, José Agustín. *El Norte de Tierradentro y los orígenes de Barranquilla*. Bogotá: Banco de la República, 1987, págs. 253 y ss.

la Independencia, al emerger la República, cuando Barranquilla recibió los primeros impulsos para su progreso. En el siglo XIX la ciudad se convierte en el puerto más importante de Colombia, al facilitar la vinculación entre el mar y el río con fines comerciales; por Barranquilla salían y entraban los productos de exportación e importación. Un elemento más que aporta al auge de la urbe, fue la construcción del Ferrocarril de Bolívar, cuya inauguración fue el 1° de enero de 1871[2].

El puerto marítimo alcanzó un gran desarrollo gracias al comercio nacional e internacional; el café, principal producto de exportación del país en ese entonces, desde Barranquilla tomaba vientos hacía distintos destinos internacionales, dejando enormes ganancias a la ciudad. Todo ello condujo a pensar en el puerto y en los inicios de éste; fueron muchas las experimentaciones para lograr una mayor efectividad y eficacia, razón por la que funcionó en varios lugares, hasta establecerse finalmente como puerto fluvial y marítimo a orillas del río Magdalena en plena ciudad de Barranquilla. En ese mismo contexto surge la oficina de La Aduana, que al igual que el Puerto, fue mudada a varios lugares. En un primer momento, localizada en Sabanilla, después en Salgar y finalmente trasladada a Barranquilla el 1° de junio de 1876[3].

De lo manifestado se infiere cómo el río, la localización geográfica, el puerto, el ferrocarril, el muelle y el empuje de sus habitantes, se convirtieron en elementos catalizadores comerciales de Barranquilla. Otra institución conectada al desarrollo portuario de la ciudad es La Aduana; desde un principio ésta fue el complemento del Ferrocarril de Bolívar.

La ciudad sigue en un período de esplendor, llegando a recibir otras denominaciones resaltando su esfuerzo: en 1857 se le concede el título de Ciudad y en 1903 se constituye en la capital del departamento del Atlántico. Ya entrado el siglo XX, dirigentes nacionales y locales comprendieron la necesidad de un edificio en donde funcionara La Aduana, acorde con la importancia de la urbe para el comercio exterior colombiano. De tal forma que a finales de la segunda década de la centuría se comenzó a construir tan importante edificación. El primer mandatario de la República, doctor Marco Fidel Suárez, inauguró la hermosa edificación de estilo neoclásico que serviría en adelante como sede de la Administración de La Aduana. El edificio fue construido por el ingeniero jamaiquino Leslie Arbouin[4].

El auge de Barranquilla como puerto fluvial y marítimo, conllevó a que en 1876 se instalaran las Oficinas de La Aduana en sus predios. En 1915, un incendio destruyó el edificio en donde funcionaba, y ante la premura, dada su importancia, el gobierno central ordenó construir un nuevo edificio. Se decidió a hacerlo empleando hierro y cemento romano y situarlo frente a la Estación Montoya del Tren, que comunicaba la ciudad de Barranquilla con el muelle de Puerto Colombia (fig. 1). Se solicitó a diferentes compañías la presentación de propuestas para ser enviadas a Bogotá, en donde una junta escogería el proyecto adecuado.Se recibieron cinco propuestas, de las cuales se seleccionaron dos: la del ingeniero Leslie Arbouin, especialista en trabajos en concreto, y la del arquitecto Nicolás Samer, con un presupuesto de menor valor[5]. Las dos propuestas fueron fusionadas en una, resultando la imponente edificación de La Aduana.

No se conserva plano del proyecto final; su presencia y dignidad son notables sobre todo en el aspecto exterior. La fachada principal mirando a la ciudad, es muestra de la calidad lograda en la arquitectura neoclásica en Colombia, por su elegancia y sobriedad. Este frente discrepaba con el que daba a la línea férrea, en el que se construyó un frontón triangular y una cornisa, elaborados en un lenguaje simple y poco elegante que disentía con el resto del conjunto[6] (figs. 2 y 3). El complejo arquitectónico de La Aduana, construido en 1919, se constituyó en núcleo de la economía en la época del florecimiento del sistema de transporte y de las actividades portuarias fluviales. En la actualidad es símbolo del apogeo comercial e industrial que vivió Barranquilla a comienzos del siglo pasado.

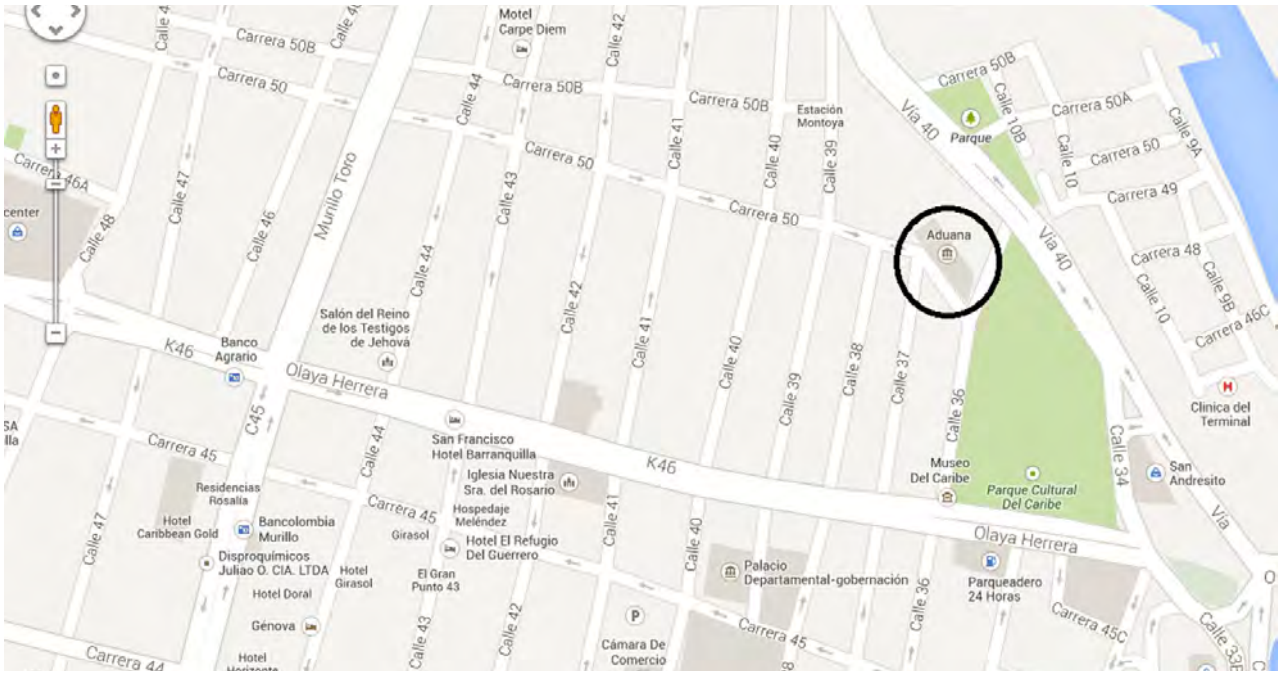
[2] Cfr. Zambrano Pérez, Milton. *El desarrollo del empresariado en Barranquilla 1880-1945*. Barranquilla: Fondo de publicaciones de la Universidad del Atlántico, 1998 pág. 28.

[3] Ibídem, pág. 29.

[4] Cfr. Zambrano Moreno, Rodolfo. «El Palacio de La Aduana y el Presidente Suárez». *Revista informativa de la Cámara de Comercio de Barranquilla,* Volumen XVI, 167 (1990), pág. 9.

[5] Cfr. Niño Murcia, Carlos. *Arquitectura y Estado*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1991.

[6] Ibídem.



1.—Parte Oriental de Barranquilla. Datos de mapa©Google-maps

En el orden nacional, cada vez más el café tomaba relevancia debido a que su economía era jalonada por el incremento de la demanda internacional. En tales condiciones, la alternativa que se fue abriendo paso en pleno siglo XX, buscó reemplazar las viejas rutas que ligaban las regiones cafeteras con los puertos del Caribe a través del río Magdalena, por rutas más ágiles para la salida del café. Barranquilla, que había surgido como centro portuario gracias a su ubicación sobre el río Magdalena y su cercanía con el mar Caribe, fue perdiendo liderazgo, siendo superada por el Puerto de Buenaventura, que articuló más fácilmente la economía cafetera y se convirtió, después de 1945, en el primer puerto nacional.

Al respecto, Zambrano, M., expresa que para 1941 el 50% de las exportaciones de café en Colombia, eran transportadas por el Ferrocarril del Pacífico, desde el eje cafetero hacía el Puerto de Buenaventura, de donde partían hacia otras latitudes. Afirma, entonces, que si de 1895 a 1930 la vía preferida para sacar el café en este país era el río Magdalena hacia Barranquilla, en el período que va de 1930 a 1948 lo fue el ferrocarril del Pacífico hacía el puerto de Buenaventura[7].

Luego, después de un período de intensa actividad y ante el declive de Barranquilla como el principal puerto del país, el inmueble de la aduana permaneció abandonado, llegando a un estado de deterioro lamentable (figs. 4 y 5). La edificación quedó en ruinas; sus patios albergaban restos de automotores, poblados de maleza, roedores e insectos perjudiciales para la salud, en condiciones insalubres para la habitación humana. Sus alrededores constituían un ámbito de crisis aquejado por múltiples problemas; un lunar en el centro de la ciudad, cerca del río Magdalena.

En ese contexto, en el año 1981 por iniciativa de personas académicas, la Cámara de Comercio de la ciudad, conjuntamente con la Gobernación del Departamento del Atlántico, se inició las gestiones pertinentes para su recuperación, restauración, nuevas aplicaciones y redefinición urbana, asunto que sin embargo tomó un tiempo prolongado. El proceso culminó el 15 de julio de 1994, cuando la edificación es reinaugurada como Complejo Cultural y Patrimonio de Colombia[8]. Las obras civiles se entregaron al entonces presidente de Colombia, doctor César Gaviria Trujillo.

[7] Cfr. Zambrano Pérez, Milton. *El desarrollo del empresariado…* Op. cit., 1998, pág. 31.

[8] Cfr. Montaña, Antonio. *A todo vapor*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero,1996.

2.—Fachada principal inicial del Edificio de la Antigua Aduana en Barranquilla. Foto Diana Gutiérrez Romero.

3.—Aspecto de la edificación que daba a la línea férrea. Foto Edgardo Jiménez. Archivo Institucional CLENA.

4.—Aspecto del Antiguo Edificio de la Aduana en estado de deterioro. Foto Archivo Histórico del Atlántico

5.—Aspecto del Antiguo Callejón del Toronjil, destrás de la Aduana, durante los años del abandono. Foto Archivo Histórico del Atlántico

6.—Fachada principal actual Edificio de la Antigua Aduana. Foto Diana Gutiérrez Romero.

El imponente edificio fue restaurado en su totalidad por la arquitecta Katia González Rosales y el arquitecto Francisco González Ripoll y con las asesorías del arquitecto restaurador Álvaro Barrera culminando los trabajos en 1994. En este transcurso de la recuperación y restauración, se cambiaron algunos aspectos del inmueble, que a juicio de Montaña, eran defectos del proyecto inicial que afectaban el estilo[9] (fig. 6). Con esta intervención se recuperó también parte de la zona afectada por el crecimiento de la ciudad.

A partir de la reapertura se le dio nuevos usos a sus instalaciones. Allí funcionan actualmente La Biblioteca Piloto del Caribe, La Biblioteca Infantil Piloto del Caribe, El Archivo Histórico del Atlántico, el Museo de Arte Moderno y el Centro de Documentación Musical Hans Federico Neuman. Cuenta con espacios culturales como el Auditorio Mario Santodomingo, la Galería de La Aduana, La Arcada y otras áreas para la realización de eventos. Además, en la edificación funcionan las oficinas administrativas de importantes entidades privadas de la ciudad, como la Cámara de Comercio de Barranquilla, la ANDI, FUNDESARROLLO, El Fondo Nacional de Garantías e Incubar. El Edificio de La Aduana, como en sus inicios, ha vuelto a ser epicentro de la actividad gremial, la investigación, la cultura, y punto de encuentro de los empresarios de la Región.

El Complejo está al cuidado de La Corporación Luis Eduardo Nieto Arteta[10], organismo creado el mismo año de su reinauguración para administrar y velar por el mantenimiento del Edificio. La edificación ha recibido varias distinciones*:* Declarado Monumento Nacional a través del decreto N° 2849 del 26 de noviembre de 1984. Galardonado en 1996 con el Primer Premio Nacional de Arquitectura Carlos Arbeláez Camacho, en la categoría de Restauración, en la XV Bienal Colombiana de Arquitectura. Recibió el Premio Internacional FIABCI de Renovación Urbana[11].

[9] Ibídem.

[10] Página web Corporación Luis Eduardo Nieto Arteta. (Consulta: 24 de agosto de 2013).

[11] Correa Hernández, Gustavo. *La Aduana 15 años: un monumento, un proyecto cultural*. Barranquilla: Corporación Luis Eduardo Nieto Arteta, 2010.

Barranquilla vive así, si se quiere, un nuevo despertar; sus dirigentes y habitantes una vez más están dando muestra de su empuje. Todo esto ha conducido a que en el orden nacional e internacional se le otorguen algunas distinciones en el ámbito material e inmaterial. En 1993 el Estado Nacional la establece constitucionalmente como «Distrito Especial Industrial y Portuario». En 2003 las festividades carnestoléndicas barranquilleras fueron declaradas por la UNESCO, «Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad». En 2013, por su voluntad decidida de hacer de la cultura un elemento estratégico de cohesión social, dinamización ciudadana, desarrollo económico y proyección internacional, el Bureau Internacional de Ciudades Capitales la escogió como «Capital Americana de la Cultura» -Las Capitales Culturales es una iniciativa que nació en Europa en 1985 y permite a la ciudad o territorio aprovechar el año de la capitalidad para hacer regeneración urbana, poner un nuevo valor a la cultura, como elemento de transformación, inclusión social y desarrollo económico y posicionarse positivamente en las destinaciones de turismo cultural. La Capital Americana de la Cultura, se fundó en 1998 con el objetivo de contribuir a un mejor conocimiento entre los pueblos del continente americano, respetando su diversidad nacional y regional, poniendo de relieve el patrimonio cultural común, cohesionar internamente y proyectar internacionalmente el territorio designado como capital Americana de la Cultura y establecer nuevos puentes de cooperación con las otras capitales del mundo–.

Retomando la edificación de la Antigua Aduana, es de señalar que inicialmente tenía su fachada principal mirando hacia la ciudad. La parte trasera hacia la línea férrea del Ferrocarril de Bolívar, de espaldas al río. En el proceso de restauración y conservación se corrigieron varios detalles y se le hicieron variaciones; entre éstas, el cambio de la fachada principal, originando la que remitía a la línea férrea, es decir, la que actualmente da hacia la Avenida Vía 40[12] y de frente al río.

Entre la ribera del río Magdalena y el edificio restaurado quedaba una franja de suelo pantanoso y proclive a la proliferación de plagas de insectos perjudiciales, considerada eólicamente como área de Barlovento por estar expuesta a los vientos, situación ésta, génesis del nombre del barrio que ahí se formó. Fue una zona despoblada hasta mediados del siglo XX, por donde transitaban los productos traídos a través del río, bajo el pináculo de la navegación de vapor por la gran arteria fluvial nacional. Esta actividad entró en declive y en la década de 60 del siglo pasado, grupos humanos provenientes de distintos lugares del país, buscando en donde construir un hogar, tomaron posesión del suelo de la zona ribereña, en una actuación de invasión de predios.

La invasión de ese suelo dio inicio al barrio subnormal Barlovento, cerca del centro de la ciudad, a un lado del puerto fluvial que comunica con las poblaciones ribereñas del río Magdalena; contiguo a la zona industrial de la Vía 40 y a la edificación de la antigua Aduana. Las viviendas las levantaron en tierra fangosa unas 750 familias llegadas de todas partes. Era en su mayoría gente humilde. Con el tiempo, el sector, además de las condiciones ambientales naturales nocivas, comenzó a presentar una degradación social expresada en recurrencia de actos delictivos, consumo de estupefacientes, caletas de delincuentes, entre otros. En general se deterioró hasta convertirse en una zona con un alto nivel punible, situación preocupante para sus habitantes, visitantes y autoridades.

El vicio y las actividades al margen de la ley se apoderaron de gran parte del barrio, especialmente de El Callejón, un sector de cuatro cuadras en donde se concentraban varias caletas o casas-fumaderos entre escombros, basura, agua sucia y podredumbre. Allí se veían colchones y muebles deteriorados, los cuales eran usados por las personas con adicciones a los estupefacientes, quienes acudían al sector para acostarse mientras se drogaban. Los charcos de agua, sin importarles su pestilencia y peligrosidad por la presencia de animales anfibios, y de objetos punzantes, servían como escondites en caso de aparición de la Policía.

Siendo este sector un foco de la descomposición social, ha sido necesario por parte de la Policía, además de atacar la delincuencia allí concentrada, iniciar actividades de resocialización y de dignificación de los habitantes del barrio. Es así como ha participado en la organización de actividades recreativas, campeonatos de mini fútbol y campañas cívicas

[12] Avenida localizada al lado Oriental del Distrito de Barranquilla, en una zona industrial, paralela al rio Magdalena.

policiales. También se han realizado jornadas de salud con servicios de medicina general, ginecología, psicología, odontología y peluquería, entre otros. Adicionalmente pintadas del colegio e iniciadas campañas para que los habitantes hagan lo mismo con sus casas.

Con la acción permanente de la Policía en el barrio, la situación ha mostrado algunos cambios. Las caletas desmanteladas, El Callejón abandonado por los viciosos; a los expendedores les ha disminuido el negocio; las calles, antes llenas de basura, ahora se ven limpias. Recientemente, el general Campos Silva fue declarado padrino del barrio, pues con su aporte volvió la tranquilidad a Barlovento[13]. Pero es mucho lo faltante, los aspectos educativos, ambientales, calidad de vida, sembrar sueños e ilusiones en sus habitantes, abren la posibilidad de un trabajo acucioso, novedoso, apuntalado por las teorías de regeneración urbana y con eje en el inmueble patrimonio arquitectónico; con la perspectiva de una involucración mixta (sector privado, estatal, académico y comunal).

Hasta este momento se ha mostrado parte del entorno del antiguo Edificio de La Aduana, pero, ¿qué pasa con el resto del contexto? En la etapa de reconocer la realidad del Antiguo Edificio de La Aduana, en las visitas realizadas también se ha podido observar en sus proximidades el merodeo frecuente de personas de la calle, recicladores, hombres y mujeres en estado de enajenación por el consumo de sustancias psicoactivas. Todo ello ofrece peligrosidad para las personas visitantes de las distintas entidades que funcionan en la edificación restaurada.

Los cambios en una ciudad siempre se dan como sistemas vivos; cambian y se transforman. Barranquilla ha pasado por varios y continuos ciclos urbanos, que por uno u otro motivo han promovido permutaciones negativas y positivas en la estructura urbana de la ciudad. Desastres naturales, incendios, malas administraciones, recesión económica, entre otros, han desencadenado variaciones negativas en la localidad. Sin embargo, han aparecido momentos claves produciéndose rupturas en estos ciclos urbanos indeseados y comenzando a promover transformaciones positivas.

Se trata de una situación compleja y común en el desarrollo y cambios constantes dados en las ciudades; un proceso dialéctico conforme a sus dinámicas. Los pobladores abandonan espacios con un pasado de una alta prestancia y trasladan sus principales actividades a otros sectores. Las ciudades latinoamericanas mostraron a mediados del siglo pasado un despliegue hacia la periferia norte; el centro y sus sectores cercanos quedaron convertidos en andurriales y Barranquilla no es la excepción. Las Ciencias Sociales acuden aportando esfuerzos a la problemática y una de las alternativas que se viene poniendo en práctica es la restauración y la rehabilitación de bienes inmuebles de interés cultural, como estrategia de regeneración de los espacios urbanos.

En el contexto mundial, durante el siglo XIX las ciudades presentaron un crecimiento indefinido, propiciado por la euforia económica, la explosión demográfica, el desarrollo industrial de las ciudades y el éxodo del campo a la ciudad. Todo ese acontecer dejó en los tejidos históricos profundas huellas de degradación socio-económica, urbana y arquitectónica, amenazando con aniquilar el patrimonio histórico, urbano y arquitectónico. En los años 70s del siglo XX se da un giro hacía el mantenimiento y la regeneración de la ciudad. Italia inicia los primeros programas de rehabilitación urbana, a partir de las cuales se ha extrapolado a otros lugares. En Barranquilla es a finales del siglo XX, cuando se comienza a considerar la regeneración urbana.

La regeneración urbana es un concepto integral, vital y dinámico; regenerar es generar de nuevo y señala por tanto un fin no inmediato alcanzable con la acción propuesta, sino la puesta en marcha de un proceso. No es una acción aislada que erradica, transpone y oculta un problema sufrido en un área urbana, sino un programa integral orientado a atacar en muchos frentes el fenómeno del deterioro urbano y las causas y factores que lo originan. Una estrategia de regeneración urbana, como proceso dinámico, puede implicar reacciones de rehabilitación, remodelación, renovación, mejoramiento, etc., pero no se limita a ninguna de ellas. Las encuadra en programas que abarcan no sólo lo físico ambiental, sino especialmente lo económico y social[14].

[13] Entrevista moradores del barrio. Realizada el 5 de julio de 2013.

[14] Cfr. Estudios de regeneración urbana. México DF: Plan director, 1976.

Algunos «defensores del patrimonio» apuestan por conservar valores simbólicos y estéticos de edificios y ambientes urbanos, sin mayor consideración por el mejoramiento de la calidad de vida de la población que les da sentido. La recuperación como concepto se debe articular en la búsqueda de elevar… *«la calidad de vida de los habitantes, al romperse los límites de la conservación edilicia interviniendo esferas de lo cultural, lo social y lo político»*[15].

En el entrelazado de la gestión y conservación del patrimonio cultural, se adelanta un Proyecto de Regeneración Urbana, para repotenciar las acciones emprendidas en la recuperación de los sectores aledaños al edificio de la Antigua Aduana en Barranquilla y así incrementar la calidad de vida de los habitantes de sus sectores aledaños, especialmente los del barrio Barlovento.

Un aspecto a destacar es la regeneración urbana como estrategia de las Ciencias Sociales, constitutivas de un proceso integrador de aspectos relacionados con el medio ambiente, lo físico-urbano, lo social y lo económico; plantea alternativas para mejorar la calidad de vida de la población de un sector de una ciudad o de ella en general; en este caso, los sectores aledaños al antiguo Edificio de La Aduana. La obra física de la edificación será el fermento de una transformación que apunta a promover mejoras integrales dentro del área deteriorada.

En virtud a lo expresado el trabajo iniciado es, sobre todo, un ejercicio de análisis del horizonte de regeneración urbana que puede germinar en una sección del Distrito de Barranquilla, partiendo de la rehabilitación, restauración y conservación del Antiguo Edificio de La Aduana, los nuevos usos y su declaración como Patrimonio Cultural Arquitectónico Nacional. El desglose de su problemática, a través de los distintos factores incidentes directamente en la gestión y conservación, pretenden vislumbrar las variadas vinculaciones posibles de establecer con los moradores del Barrio Barlovento –zona subnormal como ya se ha anotado– y otros sectores circunvecinos, con las actividades culturales, sociales, académicas, educativas, laborales, productivas que se dan en las instituciones con sede en la edificación restaurada.

Lo anterior es posible en virtud a que mediante la realización y puesta en marcha de un proyecto de regeneración urbana integral, es viable mejorar sustancialmente la estructura socioeconómica del territorio degradado y optimizar su integración al resto de la ciudad. Los espacios deteriorados en la urbe demandan cambios medulares que se constituyen en verdaderas transformaciones integrales. Estas transformaciones no se pueden alcanzar con obras o proyectos aislados, o que no formen parte de una estrategia que vaya más allá de la intervención y perfile promover mejoras definitivas.

La rehabilitación y la regeneración urbana están llamadas a desempeñar un papel fundamental en las políticas de viviendas en los tiempos actuales, como solución eficiente, sostenible y de futuro. Tienen además una repercusión directa en la mejora de las condiciones de habitabilidad de las viviendas y de la calidad de vida de los habitantes de las áreas y barrios afectados, que se encuentran no pocas veces por debajo de los estándares urbanísticos mínimos aceptables, en este caso, el Barrio Barlovento y otros sectores aledaños a la edificación de la antigua aduana. Asimismo la regeneración urbana es una herramienta que ha demostrado ser eficiente, además de haberse constituido para varias ciudades en proyecto de punta de lanza de procesos donde se han alcanzado logros que superan las expectativas originales.

El patrimonio cultural constituye un espectro esencial y dinámico de la actividad humana, representa comunidades privilegiadas tanto cuantitativa como cualitativamente. La adecuada gestión de dicho patrimonio puede devenir en incremento de la calidad de vida de dichas comunidades. La gestión del patrimonio cultural debe convertirse en factor de desarrollo sostenible.

Justamente, los nuevos y complejos escenarios del patrimonio convocan diversos debates entre los cuales se destacan por su carácter innovador los referidos al rol que juega, puede o debe jugar el patrimonio en su contexto territorial y social –especialmente a las estrategias y las políticas de ordenación y desarrollo territorial integrando al patrimonio en el desarrollo local–. De esta manera se consolida la visión de una gestión del patrimonio cultural integral e integradora que…

[15] ORTIZ GUITART, Anna. «Reflexiones en torno a la construcción cotidiana y colectiva del sentido de lugar en Barcelona». *Polis,* 1 (2004), págs. 161-183.

«…además de restaurar y regular normativamente, significará especialmente la puesta en marcha de un plan de usos y gestión que permita resolver de manera favorable para la sociedad y para el patrimonio el permanente conflicto de la utilización y ocupación del territorio. Es decir, se trata de preguntarse no sólo como se puede regenerar… un bien… sino como esa regeneración puede convertirse en una de las aspiraciones elementales y principales de sus herederos sociales»[16].

A nivel de compartir algunas de las situaciones halladas a través de los contactos con el inmueble de la antigua aduana en Barranquilla y con el sector del Barrio Barlovento, se pueden anotar las siguientes consideraciones:

— Han trascurridos dos décadas de la restauración, rehabilitación y conservación de la edificación de la antigua aduana en Barranquilla; así como el hecho de haber recibido la Declaración de Patrimonio Arquitectónico Nacional.

— El edificio de la antigua aduana, conforma con otros inmuebles un gran complejo cultural y en su interior operan entes del sector oficial y del sector privado, con una gran actividad cultural, gremial y social.

— Cuenta con un cerramiento, que inicialmente no tenía; ello, como respuesta a que los moradores de los sectores circunvecinos y población barranquillera en general, en un alto porcentaje no se identifican con el bien inmueble, lo que se ha podido inferir de las situaciones presentadas durante los años seguidos a su reinauguración, manifestadas en un proceso de deterioro de sus exteriores por la acción humana.

— Como ya se ha mencionado, la zona es afectada por problemas delictivos y una forma de contrarrestarla es con la presencia de policía. En la entrada del complejo cultural funciona un centro de atención inmediata —CAI— de la policía, para ofrecer seguridad al sector y a las personas que visitan sus instalaciones.

— El Centro cultural y gremial es visitado por personas de la academia, gestores culturales y empresarios que realizan eventos en sus instalaciones, así como por turistas que llegan atraídos por la monumentalidad de su edificación o por actividades culturales, artísticas, sociales llevadas en sus predios.

— El complejo cultural y gremial, colinda con el Barrio Barlovento, por el frente oriental –sector subnormal–.

— La población barranquillera en general y en particular los moradores del barrio Barlovento, tiene poco contacto con la edificación y con las actividades culturales y de otras índoles que en ella se realizan.

Entonces, en este ámbito resulta impostergable destacar el sentido utilitario del patrimonio, o sea, que lejos de entenderlo en su valor intrínseco, es menester, para que este «invento» social tenga sentido, que la sociedad lo considere necesario y útil; porque si la gente deja de identificarle valor y utilidad…

«…éste desaparecerá; ya no físicamente, sino conceptualmente, que es la forma más radical de desaparición que puede producirse… Para ello es preciso tener muy en cuenta su utilización por parte de la comunidad, que ésta descubra los valores identitarios, culturales, educativos,sociales, turísticos, etc., que se desprenden del patrimonio, e intentar que se conviertaen un elemento de calidad de vida para los ciudadanos…»[17].

[16] PADRÓ, Jordi y MIRÓ, Manel. *El territorio del Museo de Alghero o la búsqueda de un turismo sostenible.* Barcelona: Editorial Altaya, 2002, pág. 60.

[17] Ibídem, pág. 61.

Volver al sumario

Rescate del patrimonio cultural. El caso de la Società Unione Operai Italiani en Buenos Aires

Bianca Schäfer M.A.
Technische Universität Dresden. Alemania

1. Introducción

La Società Unione Operai Italiani se fundó en 1874 y contrató al Arq. Benedetto Pannunzi diez años después para construir una sede para los obreros de origen italiano. El edificio contenía un salón de dos plantas así como una escuela y salas anexas. La fachada mostraba una clara estructura inspirada en el clasicismo tardío norditaliano. De 1911 a 1913 el Arq. milanés Virginio Colombo y el Const. David Graffigna ampliaron y modificaron el edificio, por un lado, se erigió una casa de renta de cinco plantas con locales y un hall de entrada imponente; por el otro, se agregó un escenario al salón principal. La fachada conjuga elementos de tipo orgánico del estilo Liberty y detalles del neorrománico-lombardo. Si bien el edifico histórico sufrió actos de vandalismo, un incendio y un derrumbe parcial, fue declarado patrimonio cultural en el 2008 para evitar su demolición. El rescate se inició gracias a la publicación en un blog de fotos inéditas del derrumbe tomadas en el 2009 por la investigadora alemana Bianca Schäfer. Posteriormente, se publicaron entrevistas en el periódico «Voce d'Italia» (01.07.2009) y en «Clarín» (16.04.2010); la consumación de dicha investigación fue una tesis de maestría presentada en enero de 2013 en la Universidad de Heidelberg. Con una beca del DAAD se realizó un trabajo de campo en Buenos Aires y en Milán a fin de conservar en la memoria una obra maestra de la arquitectura argentina, desconociendo que no sólo sería preservado en la memoria sino en su realidad física: el edificio fue comprado para ser restaurado.

1.—Società Unione Operai Italiani. Fachada. 1913. Buenos Aires. Argentina.

2.—Società Unione Operai Italiani. Fachada. 1913. Buenos Aires. Argentina.

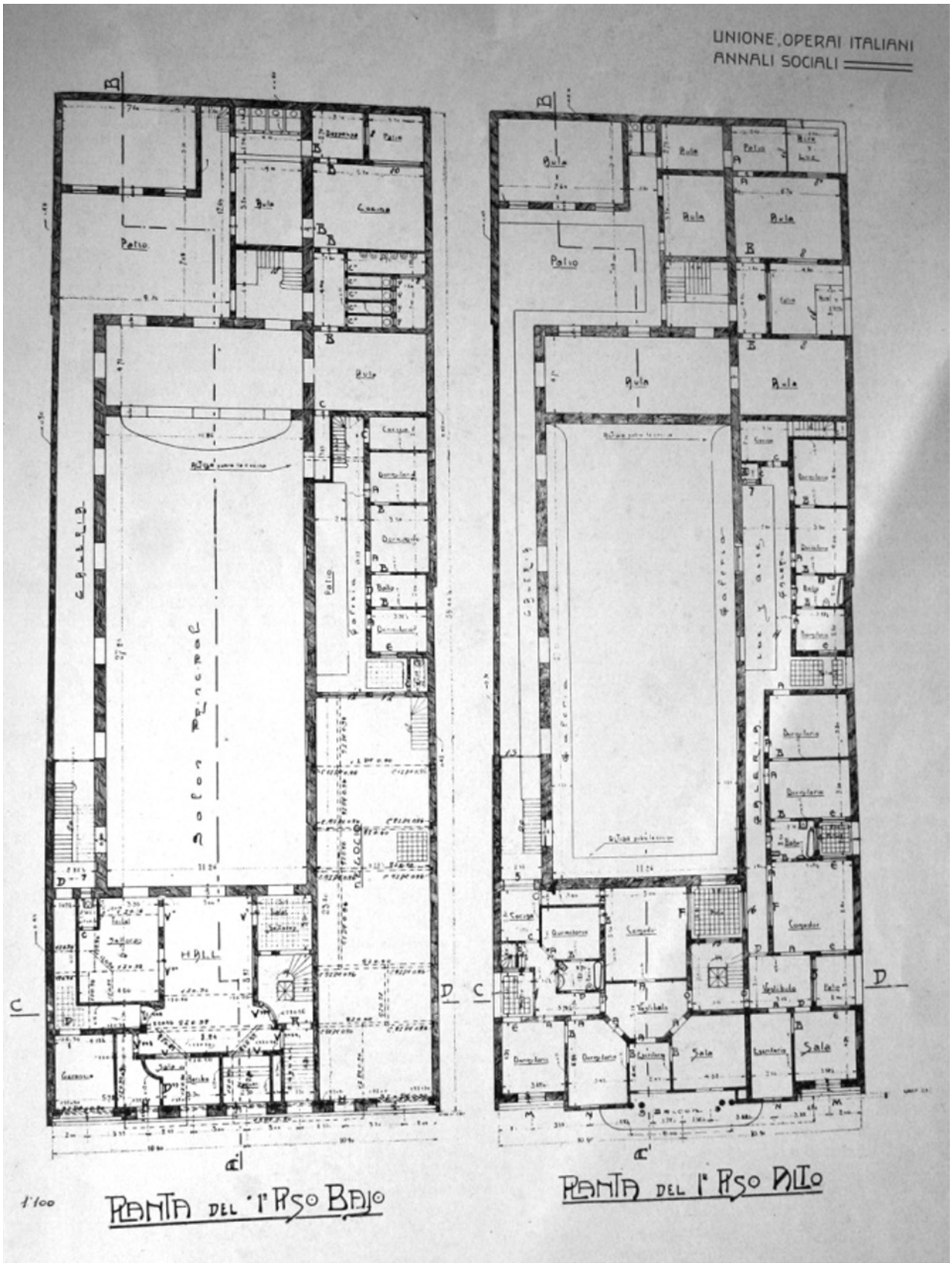
Por lo señalado, se considera que ante la participación en la reunión científica «Experiencias Compartidas. América: Cultura visual y relaciones artísticas», la investigación se sitúa en la primera de las líneas de trabajo propuestas por el Comité, titulada: «Reflexiones sobre América: Historiografía, Documentación y Trabajo de Campo». El presente artículo resume esta investigación que indaga sobre los siguientes ejes: la falta de fuentes documentales; la transculturación en la arquitectura de Buenos Aires y el abordaje interdisciplinario del objeto de estudio.

2. Fuentes documentales

Para un análisis sobre la historia del edificio de la Società Unione Operai Italiani se ha encontrado en las bibliotecas y los archivos públicos de Buenos Aires escasa documentación. La información se ha obtenido a través de documentos escritos y visuales. Como fuente primaria y secundaria existe un libro de la reapertura después de la ampliación y modificación en 1913. Este «Annali della Società Unione Operai Italiani» relata por un lado, sobre la historia y el primer edificio en la Calle Cuyo (más tarde Sarmiento), por el otro, ofrece muchos detalles de los cambios en el siglo XX[1]. En un censo a finales del siglo XIX se encuentra un listado de la sede social[2]. Otra fuente primaria es Ferrucio Cattelani» Actividades musicales en la Argentina» para poder reconstruir las actividades musicales del salón. El acceso a los documentos en el archivo de Unione e Benevolenza no ha sido posible para el estudio. Aún más difícil ha sido encontrar material sobre nuestra temática, la Società Unione Operai Italiani, en la literatura secundaria europea.

[1] *Società Unione Operai Italiani. Annali della Società dal 1874 al 1913. Publicazione edita in occasione della inaugurazione della nuova sede sociale*. Buenos Aires: Società Unione Operai Italiani, 1913.

[2] Chueco, Manuel C. *La República Argentina en su primer Centenario*. Vol. 1. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910, pág. 720.



3.—Virginio Colombo. Planos de la Società Unione Operai Italiani. Planta Baja y Primer Piso. 1913.

Investigaciones y documentaciones sobre la arquitectura de Buenos Aires en el marco del liberalismo (1880-1930), caracterizado por un fuerte individualismo[3], aparecerán en los años '60. De los edificios se han principalmente analizado las fachadas sin el estudio iconográfico respectivo. Ahora se estudia la fotografia histórica como fuente de información[4]. Asimismo, cabe mencionar, que existe un Archivo Histórico en la institución Agua y Saneamientos Argentinos (AySA) que cuenta con una importante colección de planos de las obras más importantes.

Es por eso, que se ha entregado en 2013 una tesis de maestría con un estudio comparativo sobre la obra del Arq. milanés Virginio Colombo (1884-1927). Pese a que su obra es una de las más renombradas en el ámbito argentino, no existe un catálogo de sus obras ni un estudio de sus modelos europeos. En consecuencia, los pocos estudios relativos, tanto a su obra como a su biografía, contienen algunos errores. ¿Dónde empezar a investigar sobre un arquitecto conocido pero poco estudiado?

Se empezó a investigar en Buenos Aires, en el Cementerio de la Chacarita. Es aquí donde se encontró el 0411.2010 un documento que incluso la familia Colombo desconocía. El arquitecto Virginio Colombo se suicidó a la edad de 43 años el día 22 de julio 1927, día de su cumpleaños, en su estudio. Según la familia habría sido por razones económicas. En el Registro del Estado Civíl del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires se pidió el 21.12.2010 una fotocopia de la declaración del matrimonio con Raquel Giovanola el día 31 de Octubre 1908. Mientras tanto se consultaron a finales del 2010 libros y revistas en los siguientes lugares: la Biblioteca Nacional, la Biblioteca «Dante Alighieri», la Biblioteca del Congreso, la Biblioteca Tornquist, la Sociedad Central de Arquitectos, el Consejo Nacional de Arquitectura y Urbanismo, la Universidad de Buenos Aires (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo así como en la Facultad de Filosofía y Letras), la Universidad del Museo Social Argentino, la Universidad Torcuato di Tella, el Archivo General de la Nación, el Instituto Histórico, el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana y finalmente en la Manzana de las Luces. La culminación fue el encuentro con la familia Colombo. Gracias a los nietos de Virginio Colombo se inició un amistoso intercambio.

En el 2012 se amplió la búsqueda por más fuentes primarias y secundarias en Milán, Italia. Es allí donde se obtuvo el 21.09.2012 un documento del Settore Anagrafe Stato Civile Leva Elettorale de la Comune di Milano confirmando la fecha de nacimiento, los datos personales de los padres del arquitecto milanés hasta un listado de todas las direcciones donde la familia vivía. En el Cimiterio Monumentale se encontró el nicho de dichos padres, muy cerca de la tumba del gran arquitecto del Liberty milanés: Giuseppe Sommaruga. En el archivo se encontraron también los nombres de los abuelos paternos de Virginio Colombo. Además se consultaron materiales en los siguientes sitios: Uffici Beni culturali della Diocesi di Milano, Biblioteca d'Arte en el Castello Sforzesco, Biblioteca Comunale Centrale, Accademia di Brera y Biblioteca dell'Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Milano.

En consecuencia se puede reconstruir ahora el árbol genealógico de la familia Colombo en siete generaciones. Hay algunas fotografías históricas y planos originales que sirven para un primer listado de sus obras y un análisis comparativo. Aparecieron cuadros y gobelinos en internet que aún no se han tomado en cuenta: Colombo no sólo era autor de la superficie de los edificios sino también de la arquitectura interior.

La escasa documentación sobre la Società Unione Operai Italiani en Buenos Aires es el resultado de las dificultades en encontrar las fuentes primarias —sean epigráficos, escritas o audio-visuales—. Esto se debe a un restringido acceso a algunos archivos, la falta de conocimiento y por entonces de conciencia en la sociedad o pocos fondos para mantener las instituciones, sólo por nombrar algunos ejemplos. Es por eso, que se propone un abordaje interdisciplinaria, un intercambio entre investigadores latinoamericanos y europeos, para facilitar la documentación del arte, empezando con ejemplos específicos.

[3] ORTIZ, Federico F. «La arquitectura del liberalismo». En: ORTIZ, Federico et al. *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, págs. 111-112.

[4] ALEXANDER, Abel. «Eugenio Avanzi: un fotógrafo de Buenos Aires». En: *Residencias porteñas. Fotografías de interiores realizadas por Eugenio Avanzi hacia 1900*. Memorias Urabans 3. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2007, pág. 5.

Obra e impacto de Virginio Colombo se están analizando actualmente en una tesis doctoral en la Universidad de Dresden bajo la conducción del Prof. Dr. H. Karge. Esta tesis, así como el estudio sobre la Società Unione Operai Italiani, se basa en la mencionada tesis de maestría, entregada en enero de 2013 en la Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

3. Transculturación

El desafío durante las investigaciones sobre la Società Unione Operai Italiani en Buenos Aires era el análisis de los elementos artísticos de varios lugares y tiempos con criterios nacionales. ¿Qué es el arte argentino? ¿De dónde vienen los elementos arquitectónicos, qué significado tenían y tienen en su nuevo contexto?

La historia del arte está sobre todo alineado nacionalmente, sin embargo, es una «*zona de contacto móvil con fronteras cambiantes*»[5]. Es por eso, que una apróximación para iniciar un nuevo discurso se da através del concepto de la transculturación que fue utilizado por primera vez en 1940 por Fernando Ortiz. El filósofo Wolfgang Welsch lo retomó en 1997 para cuestionar por un lado, el término de cultura creado en la iluminación europea de los siglos XVII y XVIII; y por el otro, abre un camino para investigadores modernos librerándose de determinaciones étnicas, de la homogeneidad social y la consturcción de fronteras entre «propio» y «ajeno»[6]. Además distingue la transculturación de los conceptos recientes de la interculturalidad y el multiculturalismo. Estas siguen clasificando el arte como en el siglo XIX en categorías nacionales o étnicas[7]. En el sentido de Georg W. F. Hegel siguen aplicando una narrativa eurocéntrica del progreso[8].

Otros términos que se han tomado en cuenta para el estudio sobre la Società Unione Operai Italiani son: hibridación, amalgama y mestizaje. Los tres describen la mezcla y yuxtaposición de elementos culturales que causaron profundos cambios en la sociedad. Los términos se han aplicado en la tesis de maestría según el creciente nivel de combinación de elementos arquitectónicos. El arquitecto Benedetto Pannunzi se orientó tal como Carlos Morra o Francisco Tamburini en un modelo europeo de la tradición colonial de los patios romanos de España que luego se reapropió como escuela-salón[9]. La estimada creación de una «*colonia italiana*»[10] se refleja en este espacio de la escuela y el creciente interés en construir una identidad italiana a través de la educación en la Argentina. El arte utilizado para construir la escuela al fondo del terreno del edificio de la Società Unione Operai Italiani se analizó como híbrido. Como amalgama se describían el espacio del salón y de los departamentos. En el centro del terreno se encuentra el salón en el cual se daban conciertos de alto nivel[11]. La arquitectura y decoración de 1884 y 1913 reflejan los gustos de la época y como

[5] Juneja, Mónica. «Vorwort des Chair for Global Art History am Exzellenzcluster» Asia and Europe in a Global Context «an der uprecht-Karls-Universität Heidelberg». En: Juneja, Mónica/ Flaser, Michael. *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*. Bielefeld: transcript, Architekturen 12, 2013, pág. 10.

[6] Juneja, Mónica/ Flaser, Michael. «Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell. Eine Einleitung». En: Juneja, Mónica/ Flaser, Michael. *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*. Bielefeld: transcript, Architekturen 12, 2013, pág. 18.

[7] Ibídem, págs. 19 y 21.

[8] Ibíd, pág. 21.

[9] Berjman, Sonia. *La plaza epañola en Buenos Aires 1580/ 1880*. Buenos Aires: Kliczkowski, 2001; Brandariz, Gustavo A. «Luces y reflejos italianos en la construcción de Buenos Aires». En: Maronese, Leticia. *Buenos Aires Italiana*. Temas de Patrimonio Cultural 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, págs. 299-307; Buschiazzo, Mario J. *La arquitectura en la república argentina 1810-1930*. Buenos Aires: Mac Gaul, 1971; Grementieri, Fabio/ Shmidt, Claudia. *Arquitectura, educación y patrimonio. Argentina 1600-1975*. Buenos Aires: Pamplatina, 2010; Shmidt, Claudia. «Palaces with no kings. Architecture for public buildings in Buenos Aires.1884-1906». En: Grementieri, Fabio/ Liernur, Jorge Francisco/ Shmidt, Claudia. *Architectural Culture around 1900*. Buenos Aires: Patrimonio Mundial, 2003, págs. 111-117.

[10] Ciboti, Emma. «¿Una colonia italiana en Buenos Aires?». En: Maronese, Leticia. *Buenos Aires Italiana.* Temas de Patrimonio Cultural 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, pág. 48.

[11] *Societá Unione Operai Italiani. Annali*… Op. cit., pág. 18; Cattelani, Ferruccio: *Actividades musicales en la Argentina*. Buenos Aires: Luis Veggia, 1927; Latzina, Francisco. «Estadísticas complementarias del Censo». En: Comisión Directiva del Censo (Coord.). *Censo General de la Población, Edificación, Comercio y Industrias de la ciudad de Buenos Aitres*. 2 Vols., aquí Vol. 2. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1889, págs. 523 y 551; Martínez, Alberto B. «Estudio topográfico de Buenos Aires». En: Comisión Directiva del Censo (Coord.). *Censo General de la Población, Edificación, Comercio y Industrias de la ciudad de Buenos Aitres*. 2 Vols., aquí Vol. 1. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1889, pág. 213.

no son estilísticamente coherentes producen fricciones. El arquitecto Virginio Colombo estableció en los departamentos una jerarquía social por un lado, introduciendo una variación de la «casa chorizo» y por el otro, utilizando la máxima superficie dejando poco espacio para los pozos de aire y luz[12]. Entre la especulación inmobiliaria, las normas urbanísticas y la tecnificación de servicios se produjo un amalgama arquitectónica causando tensiones. Como arte mestizo se ha analizado la fachada. Esta se puede interpretar a través de dos maneras: por el material y la ornamentación. La estructura, en lugar de estar constituida por los elementos arquitectónicos, está dada por los materiales. El sócalo es de granito, hierro, salpicré y revoque símil piedra (liso, texturado y craquelado). En el *piano nobile* se usa intensivamente el salpicré texturado y el revoque símil piedra aparte de la madera. Las siguientes plantas se juntan por una imitación de ladrillo adornado por rosas estucadas. Esto acentúa la mitad del edificio. El cuarto piso termina la estructura como *attica* usando chapa de zinc, pizarra, madera y salpicré liso. La ornamentación retoma tradiciones del Liberty milanés. Del Palazzo Castiglioni (1900-1903) de Giuseppe Sommaruga se citan los *putti* en forma reflejada. De la Casa Campanini (1904-1906) de Alfredo Campanini recepciona los capiteles y el friso floreal entre las ventanas. Las figuras (ninfas, *ángeles* en escenas de enamorados) y la ornamentación vegetal (flores y la rosa en especial) muestran por un lado las tensiones en la sociedad: la mezcla de culturas y sus símbolos se refleja en la ornamentación que, al contario del material, no estructura la fachada. Desde el punto de vista actual se puede criticar esta categorización: el intento de deconstruir una perspectiva eurocentrista todavía no se ha logrado.

Entre tradición europea e inovación local se produjeron conflictos en la búsqueda de una identidad por varios motivos: en el caso de la educación y del ocio por el poder cultural; en el de los departamentos por falta de reglamentaciones bien definidas y controles; en el de la fachada por poder simbólico. Es lo que Ortiz denomina como «*… la característica más relevante del liberalismo: el individualismo*»[13]. Es este individualismo con el cual se puede empezar un análisis trancultural. ¿Cuáles eran las razones por las cuales vinieron muchos arquitectos de Milán a Buenos Aires?

A finales de siglo XIX empezó en Buenos Aires un *boom* de construcción que fue acompañado por un interés en el modelo de modernismo italiano. Se inició una relación ahogada entre Milán y la ciudad argentina porque la mayoría de los artistas que participaron en las convocatorias internacionales de proyectos y planeamienots en el Río de la Plata vinieron de la ciudad lombarda[14]. En el año 1880, 107 de los 120 arquitectos registrados tuvieron un pasaporte extranjero[15]. Cinco años después inmigraron 45% de los maestros de Italia y Tessino; en 1889 aumentó ese número a 67%[16]. Los edificios estatales y representativos fueron construidos por una primera generación de arquitectos italianos, por ejemplo, Antonio Buschiazzo, Carlos Morra, Victor Meano y Francisco Tamburini[17]. En 1880 se estableció Buenos Aires como capital de la República Argentina y en consecuencia se necesitaban nuevos tipos de construcción para las nuevas tareas políticas con el fin de mejorar el sistema social, la higiene, la infraestructura y el creciente sistema educativo[18]. La pintura y escultura ya tenían una convención, al contrario de la arquitectura que todavía estaba libre de estereotipos y símbolos, de tradiciones y de una escuela arquitectónica[19]. En consecuencia, la escuela

[12] Buschiazzo, Mario J. *La arquitectura*… Op. cit., pág.51; Goldemberg, Jorge J. «Virginio Colombo». En: Goldemberg, Jorge J. *Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires*. Buenos Aires: Nobuko, 2010, págs. 242-243; Ortiz, Federico F. «La arquitectura… Op. cit., pág. 134; Radovanovic, Elisa. «Vivir en Buenos Aires: de la casa al edificio de renta». En: Gutiérrez, Ramón et al. *Italianos en la arquitectura italiana*. Buenos Aires: CEDODAL, 2004, pág. 98.

[13] Ortiz, Federico F. «La arquitectura… Op. cit., pág. 112.

[14] Gutiérrez, Ramón. «Los italianos en la arquitectura argentina. Aproximaciones históricas». En: Gutiérrez, Ramón et al. *Italianos en la arquitectura argentina*. Buenos Aires: CEDODAL, 2004, pág. 45; Daguerre, Mercedes. «Milano – Buenos Aires: la perdita del centro». *Metamorfosi,* 25-26 (1995), pág. 87.

[15] Fernández, Roberto. «El orden del desorden. Apuntes eclécticos sobre el eclecticismo porteño». En: Goldemberg, Jorge J. *Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires*. Buenos Aires: Nobuko, 2010, pág. 50.

[16] Gutiérrez, Ramón. «Los italianos… Op. cit., págs. 26-27.

[17] Brandariz, Gustavo A. «Luces y reflejos… Op. cit., pág. 303; Ortiz, Federico F. «La arquitectura… Op. cit., págs. 117-118.

[18] Ortiz, Federico F. «La arquitectura argentina después de 1880: una introducción». En: Waisman, Marina. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Summa, 1980, pág. 77; Shmidt, Claudia. «Palaces … Op. cit., pág. 112; Buschiazzo, Mario J. La arquitectura… Op. cit., págs. 43-45.

[19] Böhm, Mimi. *Buenos Aires. Art Nouveau*. Buenos Aires: Xavier Verstraeten, 2005, págs. 71-73 y 85.

de arquitectura en Buenos Aires ganó más importancia que la limitada educación en Europa después de la Primera Guerra Mundial[20].

El modernismo occidental se enfrentó a los múltiples contrastes entre mezcla internacional y la construcción de una tradición para encontrar un nuevo código de lenguaje nacional[21]. La arquitectura se convirtió en la expresión de una búsqueda de identidad sobre todo durante la celebración del Centenario[22]. Esta exposición del año 1910 se veía como oportunidad para presentarse en el ámbito internacional[23]. La segunda generación de arquitectos de origen italiano, entre los cuales se pueden nombrar Fausto di Bacco, Mario Bigongiari, Luis Broggi, Aldo Castelfranco, Juan Chiogna, Virginio Colombo, Francisco Gianotti, Bernardo Milli y Mario Palanti, gestionaron este desafío artístico[24]. Se inició una metamorfosis profunda en la capital argentina por los trabajos realizados del preferido eclecticismo y el Liberty. De esta manera se desplazó la construcción del sector estatal a lo privado[25].

Un estudio transcultural facilita analizar la movilidad de personas, materiales, informaciones, conceptos, ideas, técnicas o capital. Sin distinguir entre las oposiciones propio y ajeno, sin restringirse a las vistas territoriales de una nación con fronteras fijas, se abren nuevas perspectivas. Para encontrar nuevos métodos se recomienda un abordaje interdisciplinario empezando con estudios de caso.

4. Abordaje interdisciplinario

En el caso de la Società Unione Operai Italiani era un fundamental realizar un abordaje interdisciplinario para poder conseguir informaciones. Saliendo del contexto del arte europeo se amplió el conocimiento por un trabajo de campo en la Argentina. Tomando dificultades en cuenta, por ejemplo el restringido acceso a fuentes primarias, se formularon ciertas premisas para un estudio de caso: explorar bibliotecas y archivos, estudiar el arte en el sitio, entrevistar especialistas, tomar mate con gente involucrada en la historia del edificio y anotar sus relatos. O sea, las informaciones se conseguieron principalmente a través de disciplinas como historia del arte, arquitectura, restauración, etnología, sociología, musicología, derecho y estadística. A causa de pocas fuentes, se abrió el campo de la antropología para poder entender la arquitectura como un hecho cultural. Se intentó comprender a una cultura en sus facetas, normas, reglas, ideas, costumbres, estructura social, situación climática, de lo cotidiano a lo sagrado, etc. De esta manera se reveló mucha información, pero también se generaron muchas preguntas.

El entendimiento del arte está vinculado con los actores, tanto en la historia del pasado así como en la actualidad. En consecuencia se pueden formular dos preguntas: ¿Qué se hace en Buenos Aires para proteger el patrimonio y qué instituciones son responsables? ¿Cómo se rescató el edificio?

En Buenos Aires hay seis Direcciones Generales que son dependientes de la Subsecretaria de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad: la Dirección General de Patrimonio e Instituto Histórico (DGPeIH); la Dirección General de Libro, Bibliotecas y Promoción de la Lectura; la Dirección General del Casco Histórico; la Dirección General de Infraestructura y Mantenimiento Edilicio; la Dirección General de Enseñanza Artística; y la Dirección General de Museos. Existen también la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires que fue creada por la Ordenanza 41.081/86 integrándose formalmente el 11 de octubre de 1995. La DGPeIH responsable de las

[20] Aliata, Fernando. «Eclettismo ed arte nuova. L'opera di Virginio Colombo a Buenos Aires». En: *Metamorfosi*, 25-26 (1995), pág. 23; Buschiazzo, Mario J. *La arquitectura*… Op. cit., pág. 42; De Paula, Alberto S. J. «Kronfuss en la universidad y «lo nacional» en el diseño arquitectónico». En: Waisman, Marina. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Summa, 1980, págs. 153-154; Mantero, Juan C. «La arquitectura del liberalismo en la Argentina». En: Ortiz, Federico et al. *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, pág. 36.

[21] Grementieri, Fabio/ Shmidt, Claudia. *Arquitectura, educación*… Op. cit., pág. 34; Gutiérrez, Ramón. «Los italianos… Op. cit., pág. 43; Levaggi, Abelardo. «Ell proceso historico argentino 1880-1930». En: Ortiz, Federico et al. *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, págs. 16-17; Nicoletti, Manfredi: *L'architettura liberty in Italia*. Roma: Laterza, 1978, pág. Ix.

[22] Böhm, Mimi. *Buenos Aires*… Op. cit., pág. 45.

[23] Ibídem, pág. 45.

[24] Brandariz, Gustavo A. «Luces y reflejos… Op. cit., págs. 305-306.

[25] Aliata, Fernando. «Eclecticismo y Art Nouveau: la obra de Virginio Colombo en Buenos Aires». *Cuadernos de historia*, 8 (1997), pág. 7; Aliata, Fernando. «Eclettismo… Op. cit., pág. 22; Radovanovic, Elisa. «Vivir en… Op. cit., pág. 96.

catalogaciones de bienes culturales, la legislación y protección patrimonial, los asesoramientos técnicos, las intervenciones en muebles e inmuebles de valor patrimonial, el patrimonio arqueológico y la difusión del patrimonio cultural. O sea, es responsable de las investigaciones y la difusión de la historia de la ciudad de Buenos Aires y sus valores patrimoniales, así como de preservar y acrecentar el patrimonio cultural, material e inmaterial de la Ciudad. Para proteger a la Società Unione Operai Italiani, el edificio fue catalogado el 17 de Julio 2008 según la Ley 2.797.

Otras maneras de despertar el conocimiento y la concienca sobre el patrimonio cultural en Buenos Aires, son por ejemplo la asociación Basta de Demoler y el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas «Mario J. Buschiazzo» de la Universidad de Buenos Aires.

Basta de Demoler «es una Organización No Gubernamental del sector civil, sin fines de lucro, establecida formalmente en abril del 2007 por un grupo de vecinos de la ciudad de Buenos Aires unidos con el objeto de defender el patrimonio urbanístico de la ciudad»[26]. Sobre todo informar a los ciudadanos.

El Instituto de Arte Americano avanza la discusión sobre el patrimonio cultural con más estructura y en base a estudios académicos. Ofrecen muchos cursos respeto a la temática. Actualmente están preparando la muestra «Vivir la Ciudad. Nuevas Miradas sobre el Patrimonio» con la colaboración del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio (CICOP Argentina) y tratará «*sobre los modos de rengeneración urbana en las ciudades europeas y latinoamericanas*»[27].

El rescate de la Società Unione Operai Italiani se debe en parte al uso de los medios digitales. Un año después de la catalogación en la lista de patrimonio cultural entró una investigadora al edificio para sacar fotos inéditas del sufrido derrumbe parcial que luego se publicaron en un blog. Pocos días después, el primero de Julio 2009, fue entrevistada por el periódico *Voce d'Italia* y el 16 de Abril 2010 por *Clarín*. Con una beca del *Deutscher Akademische Austauschdienst* (DAAD) empezó un trabajo de campo porque los propietarios seguían con la intención de demoler el edificio y vender el terreno. El 22 de abril los futuros dueños se pusieron en contacto con B. Schäfer. Habían visto el blog que había despertado su interés en comprarlo. La Società Unione Operai Italiani fue comprada en el 2011 por la iglesia de la Cienciología. El ingeniero José Kohon y su equipo están restaurando, renovando y poniendo el arte en valor. Actualmente se retrasa la obra por razones de seguridad: las entradas históricas no corresponden a las normas de seguridad en caso de emergencia. Pero según los nuevos dueños están avanzando bien. El primer concierto en las ruinas tuvo lugar el 13 de diciembre 2013 y de esta manera empezaron a mantener la cultura y el intercambio transcultural vivo.

Se han encontrado datos sobre los conciertos que Ernesto Drangosch ha dado en el salón de la Società Unione Operai Italiani: un concierto como pianista en 1891 y otro en 1906, según los relatos de la familia y los programas.

En relación a la música clásica y el Operai, se gestó y concretó un subproyecto entre la Argentina y Alemania, con estudiantes de 15 a 19 años. Este proyecto musical de tres años se hizo en conjunto con Lucio J. Bruno-Videla, vicedirector del Instituto de Investigación en Etnomusicología (Buenos Aires, Argentina) y los profesores Ursula Hummel y Frederik Diehl del Moll-Gymnasium (Mannheim, Alemania). El concierto tuvo lugar en dicho colegio el 4 de Mayo 2012, con el aval de la Embajada Argentina de Frankfurt a.M. Se tocaron *La Doma* de L. R. D. Sammartino, *Tres Impresiones Norteñas* de L. Milici, la *Obertura Criolla* de E. Drangosch y el oratorio *Jesus Ambulat Super Aquas* de F. Boero.

5. Conclusiones

En el caso de la Società Unione Operai Italiani se ha visto que la conciencia del patrimonio se está despertando recientemente. Se inician estudios y la difusión a un público amplio. Aún queda mucho para investigar y mejorar. El medio a través del cual se logra una rápida difusión es internet: sea para presentar el trabajo de las instituciones, anunciar seminarios y discursos, presentar resultados o simplemente recopilar información en un blog así como Alejandro Machado lo está haciendo sobre varios

[26] http://bastadedemoler.org/?page_id=2. (Consulta: 1 de septiembre de 2014).

[27] http://www.iaa.fadu.uba.ar/?p=5912. (Consulta: 1 de septiembre de 2014).

arquitectos que trabajaron en Buenos Aires. Con la red se trabaja interculturalmente y sin prejuicios. Además, es un trabajo interdiciplinario con un intercambio amplio y una divulgación muy rápida. Queda el peligro que instituciones y actores utilicen el patrimonio histórico y tradiciones populares para comercializar los hechos culturales, destruyendo de esta manera, la autenticidad.

Volver al sumario

Algunas consideraciones respecto al patrimonio arquitectónico y urbano de México

José Antonio Terán Bonilla
Instituto Nacional de Antropología e Historia. México

1. Introducción

México es un país que cuenta con un abundante y rico patrimonio cultural, conformado por un extenso y variado conjunto de bienes culturales tangibles —muebles e inmuebles— e intangibles.

Por *patrimonio* se entiende «*…aquel aspecto cultural al cual la sociedad le atribuye ciertos valores específicos, los cuales, a grandes rasgos, podrían resumirse en: históricos, estéticos y de uso*»[1]. El *patrimonio cultural* de un país está integrado por un extenso y variado conjunto de elementos y manifestaciones que conforman sus bienes culturales tangibles e intangibles, —resultado de un proceso histórico producido por las sociedades que lo han constituido a lo largo del tiempo como legado que identifica y diferencia a dicho país—[2], que recibe y «*…hereda de sus antepasados con la obligación de conservarlo para transmitirlo a las siguientes generaciones*»[3]. Dentro de los bienes culturales tangibles están los bienes inmuebles, entre los que se encuentran las obras arquitectónicas y urbanas.

Se entiende por *Patrimonio Cultural Arquitectónico* las edificaciones representativas de una sociedad, de su forma de vida, ideología, economía, tecnología, productividad, y de un momento histórico determinado, que poseen un reconocimiento e importancia cultural a causa de su antigüedad, significado histórico, por cumplir una función social o científica, estar ligados al pasado cultural de una sociedad, su diseño, así como por sus valores intrínsecos, arquitectónicos, funcionales, espaciales, tecnológicos y estéticos, entre otros[4]. Está conformado por dos aspectos coexistentes en él: la materia física (el conjunto de materiales constructivos que lo constituyen), y el espacio arquitectónico (con todos los valores simbólicos y arquitectónicos, su historia, la importancia que tiene para la comunidad en que está inmerso, etc.), mismo que está delimitado por dichos materiales constructivos.

Al patrimonio cultural arquitectónico también se le ha denominado *monumento*, definiéndolo como «*…todo aquello que puede representar valor para el conocimiento de la cultura del pasado histórico*»[5]. La *Carta de Venecia* aclara que:

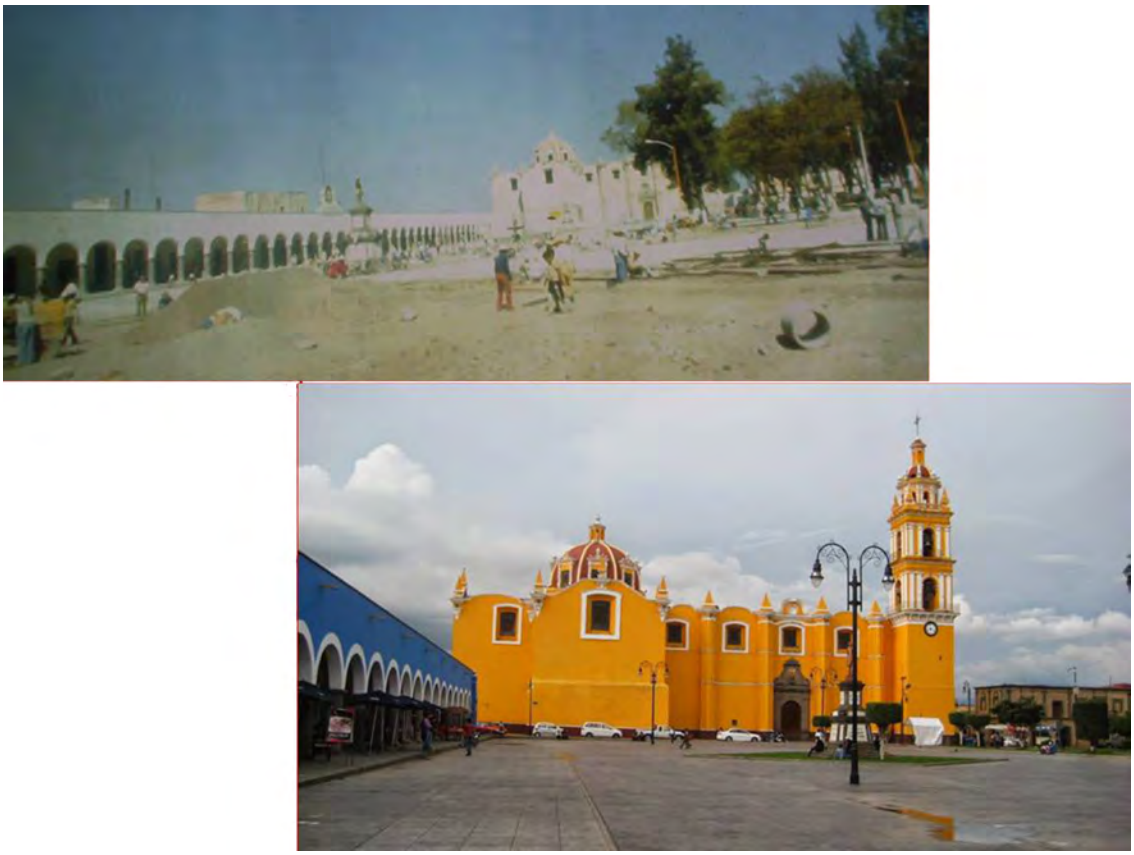
[1] Viladevall i Guasch, Mireia. «Introducción». En: *Gestión del patrimonio cultural. Realidades y retos*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Gobierno del Estado de Puebla, 2001, pág. 17.

[2] Camarero Izquierdo, Carmen y Garrido Samaniego, María José. *Marketing del patrimonio cultural*. Madrid: Pirámide ESIC, 2004, pág. 21.

[3] Chanfón Olmos, Carlos. *Fundamentos teóricos de la restauración*. México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 1996, pág. 47.

[4] Terán Bonilla, José Antonio. «Consideraciones respecto a la reutilización de la arquitectura industrial mexicana». En: *Memoria Segundo Encuentro Nacional sobre Conservación del Patrimonio Industrial Mexicano. El Patrimonio Industrial Mexicano frente al nuevo milenio y la experiencia latinoamericana*. México: CONACULTA, Comité Mexicano para la Conservación del Patrimonio Industrial. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2002, págs. 58-59.

[5] Chanfón Olmos, Carlos. *Fundamentos…* Op. cit., págs.



1.—Plaza Mayor de Cholula. Puebla. México.

> «la noción de monumento comprende la creación arquitectónica aislada, así como también el sitio urbano o rural que nos ofrece el testimonio de una civilización particular, de una fase representativa de la evolución o progreso, o de un suceso histórico. Se refiere no sólo a las grandes creaciones sino igualmente a las obras modestas que han adquirido con el tiempo un significado cultural»[6].

El *Patrimonio Cultural Urbano* está constituido por los bienes espaciales públicos de la comunidad en donde se ha efectuado y/o se realiza la vida cotidiana de una sociedad así como las actividades económicas, administrativas, ideológicas. Se refiere al contexto que rodea a las obras arquitectónicas con todas sus condicionantes y características urbanas, incluyendo el desarrollo, la traza, la imagen y fisonomía de una ciudad. En este concepto se inscriben los poblados y centros históricos. Estos últimos se definen como:

> «…áreas de valor cultural y arquitectónico que forman parte de un área metropolitana o ciudad de considerable población, que posee complejas y diversificadas funciones y una densidad demográfica importante. Constituyen el área central de aglomeraciones urbanas de antigua fundación que han experimentado el creciente impacto de la urbanización en este siglo [XX]…En la actualidad antiguos barrios y hasta suburbios anexados con el correr del tiempo a la ciudad forman secciones del mismo»[7].

En México, el área de lo que fueran las ciudades hasta finales del siglo XIX se ha visto proporcionalmente reducido dentro de la expansiva y creciente mancha urbana desde la tercera década del siglo XX, convirtiéndose en un sector de dichas urbes, mismo que conserva y cuenta con características específicas,

204-205. Para la evolución del concepto *monumento* a través de la historia consúltense las páginas 141-205 de esta obra.

[6] Art. 1 de la «Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de los Monumentos y de los Sitios (Carta de Venecia 1964)». En: *Documentos*. México: Churubusco, 1978, pág. 2.

[7] HARDOY, Enrique y LOS SANTOS, Mario R. de *Impacto de la urbanización en los centros históricos latinoamericanos*. Lima: UNESCO, 1981, pág. 25.

adquiridas a lo largo de su historia, entre las que destacan el poseer una imagen y fisonomía propias.

En ocasiones el patrimonio de un lugar es tan importante a nivel internacional que es declarado patrimonio mundial cultural por la UNESCO[8]. La *Convención para la protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural* de la UNESCO considera para declarar *Patrimonio Mundial Cultural*, aquellos lugares que son fuentes irremplazables de vida e inspiración y poseen un valor excepcional para la humanidad, siendo únicos y legados de nuestra historia. Dicho patrimonio está conformado por sitios representativos de diversas culturas que, al haber sido declarados patrimonio mundial, pertenecen a todas las personas del mundo, independientemente del lugar donde se localicen. El darles esa distinción busca ante todo su protección y preservación, con el fin de garantizar su transmisión a las generaciones futuras, así como fomentar su identidad[9].

Los centros históricos de las ciudades de México, Oaxaca Puebla, Guanajuato (y sus minas), Morelia, Zacatecas, Querétaro, Campeche, San Miguel de Allende, Tlacotalpan, así como los monasterios del siglo XVI de las faldas del volcán Popocatepetl, las misiones franciscanas en la Sierra Gorda de Querétaro y el santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, han sido designados como patrimonio mundial cultural[10].

En la República Mexicana, la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos* señala que el Patrimonio Cultural está formado por todos los bienes muebles e inmuebles considerados monumentos arqueológicos, artísticos o históricos y las zonas que los comprenden[11]. En este trabajo nos referiremos a los *bienes inmuebles o monumentos históricos*, —de acuerdo a lo estipulado en esta Ley—[12], es decir, los inmuebles construidos a partir del establecimiento de la cultura hispánica en México (desde el siglo XVI), hasta los erigidos en el XIX, así como las *zonas de monumentos históricos*, en las que predomina la arquitectura edificada en dicho periodo histórico, «*el área que comprende varios monumentos históricos relacionados con un suceso nacional. O la que se encuentra vinculada a hechos pretéritos de relevancia para el país*»[13].

2. El patrimonio arquitectónico y urbano histórico como documento

Las obras arquitectónicas y urbanas históricas no se reducen a *objetos urbano-arquitectónicos* que permanecen en el tiempo; son legados, hechos, vestigios, testimonios, documentos históricos de gran importancia, que nos han dejado nuestros antepasados y han sido testigos, escenarios o resultado de una serie de factores, hechos, aspectos y acontecimientos históricos, culturales, políticos, jurídicos, sociales, artísticos, desarrollados ya sea en su interior o en su entorno[14] y del uso una técnica constructiva específica. Debemos conocerlas, estudiarlas, valorarlas y conservarlas para trasmitirlas a las generaciones futuras.

Así, «*…un objeto arquitectónico se convierte en un documento para conocer algunos aspectos de la estructura social y del modo de vida de la época en la que se construyó (como apoyo a otras disciplinas)*»[15].El estudio de la arquitectura cuenta con diversos tipos de fuentes documentales, testimonios y/o vestigios: *las escritas*, *la documentación gráfica,* la *cartográfica,* la *historia oral* y el *patrimonio arquitectónico como documento*. Este último se ha convertido en una de las fuentes documentales más importante para el conocimiento propio del patrimonio arquitectónico y urbano. El carácter documental de la arquitectura tiene dos aspectos fundamentales: el valor informativo y el valor testimonial[16].

[8] http://whc.unesco.org/en/about/

[9] Ibídem. «*Es interesante señalar que el término «patrimonio de la humanidad», que es el más utilizado con fines publicitarios y en los medios de difusión, no aparece con la Convención del Patrimonio Mundial, ni se utiliza una sola vez en el texto de la Convención*». Díaz Berrio, Salvador. *El patrimonio mundial. Cultural y natural. 25 años de aplicación de la convención de la UNESCO*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2001, pág. 15.

[10] Hasta hoy, se han designado 32 lugares de México como patrimonio mundial, de los cuales 26 son patrimonio cultural. patrimoniounescomexico.blogspot.com/

[11] Véase la «Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos». En: *Disposiciones legales del Patrimonio cultural*. México: SEP, INAH, 1980, págs. 12-33.

[12] Véanse el artículos 35 de la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos.*

[13] Art. 41 en Ibídem.

[14] Chico Ponce de León, Pablo. «Función y significado de la historia de la arquitectura». *Cuadernos Arquitectura de Yucatán*, 4, (1991), pág. 44.

[15] Ibídem, págs. 43-44.

[16] González Moreno-Navarro, Antoni. «Patrimonio ar-

Las obras arquitectónicas y urbanas históricas son factibles de «leerse» e interpretarse. Son una fuente primaria de gran valor en sí misma, por la variedad, utilidad y riqueza de información que de ella se puede adquirir, sobre todo para el conocimiento de sus características y significado. Los datos podrán ser tanto nuevos como complementarios a los proporcionados por otras fuentes documentales, con los que se enriquecerá el conocimiento del objeto urbano-arquitectónico, y con ello, el de la historia de la arquitectura y del urbanismo vista de forma integral.

> «La HISTORIA,[…] se reconstruye y conoce a partir del examen riguroso de los vestigios materiales que las viejas generaciones han ido legando en el lento transcurrir de su existencia. Entre ellos, los más usados por los historiadores han sido los vestigios escritos, […] otras [fuentes] como los monumentos históricos inmuebles, se levantan frente a nuestra vista delatando ser fieles testigos del paso de los años y constancia presente de nuestras raíces»[17].

El estudio de las obras arquitectónicas y urbanas, como hechos históricos, ayuda a la comprensión de la sociedad que las produjo, a entender el porqué de algunas de nuestras formas de vida, a valorar lo que tenemos y a planear nuestro futuro. Por eso, tras el conocimiento del pasado, la Historia tiene «*la responsabilidad de construirlo como lección para la planeación del futuro*»[18]; para ello requiere de la conservación de los vestigios históricos —y por ende de las obras arquitectónicas— como testimonios de dicho pasado.

3. México y la protección del patrimonio cultural histórico inmueble

A partir de la tercera década del siglo XX, la mayoría de las ciudades comenzaron a sufrir una serie de drásticas transformaciones producto de la búsqueda de su «modernización». Sin embargo no todas las transformaciones han sido provechosas para los centros históricos de las ciudades pues factores como el cambio de uso del suelo y su especulación, la centralización de servicios, la falta de planeación urbana, la terciarización, el afán de lucro comercial, la alteración de la traza urbana, el incremento demográfico, el constante aumento en el uso vehículos que funcionan con base en motores de combustión con sus implicaciones, la falta de identidad y la ignorancia del valor patrimonial del centro histórico por parte de sus usuarios, la idea de progreso y modernidad mal entendida de sus habitantes, la alteración de inmuebles (modificando su partido arquitectónico, transformando sus fachadas y/o aumentándoles niveles), la carencia de recursos económicos para su restauración,»*…la falta de interés por cuidar el desarrollo armónico de la ciudad…*»[19], la violación a Leyes y Reglamentos vigentes referentes a la conservación del patrimonio arquitectónico y urbano de un centro histórico, o la carencia de protección legal para los inmuebles históricos y del conjunto urbano, o su limitación al no contemplar todos los aspectos de la problemática que presentan los centros históricos, han provocado la desproporción y el rompimiento de la armonía en la fisonomía de los centros históricos lograda en los siglos anteriores.

La arquitectura y el urbanismo históricos al formar parte del patrimonio cultural, son documentos históricos-sociales de suma importancia para la historia y la cultura de nuestra sociedad, de ahí que necesiten ser conservados a través de las actividades e intervenciones propias de la Restauración, disciplina que busca ante todo la protección y recuperación respetuosa de los bienes culturales para conocerlos, utilizarlos adecuadamente y transmitirlos a las generaciones futuras:

> «La tarea de recoger e interpretar el mensaje histórico de los inmuebles… [es] una práctica de conservación, en tanto que ésta significa la consignación de la esencia íntima de aquello que está expuesto a la pérdida de su presencia física y la mejor forma para cobrar conciencia del valor de lo que aún queda por proteger»[20].

México ha tratado de proteger su patrimonio cultural, siendo una de estas medidas a través de la legislación[21]. En la actualidad está vigente la *Ley*

quitectónico: lo que el viento no se llevó». *Cuadernos. Catalogación del Patrimonio Histórico* (Sevilla), VI (1996), pág. 20.

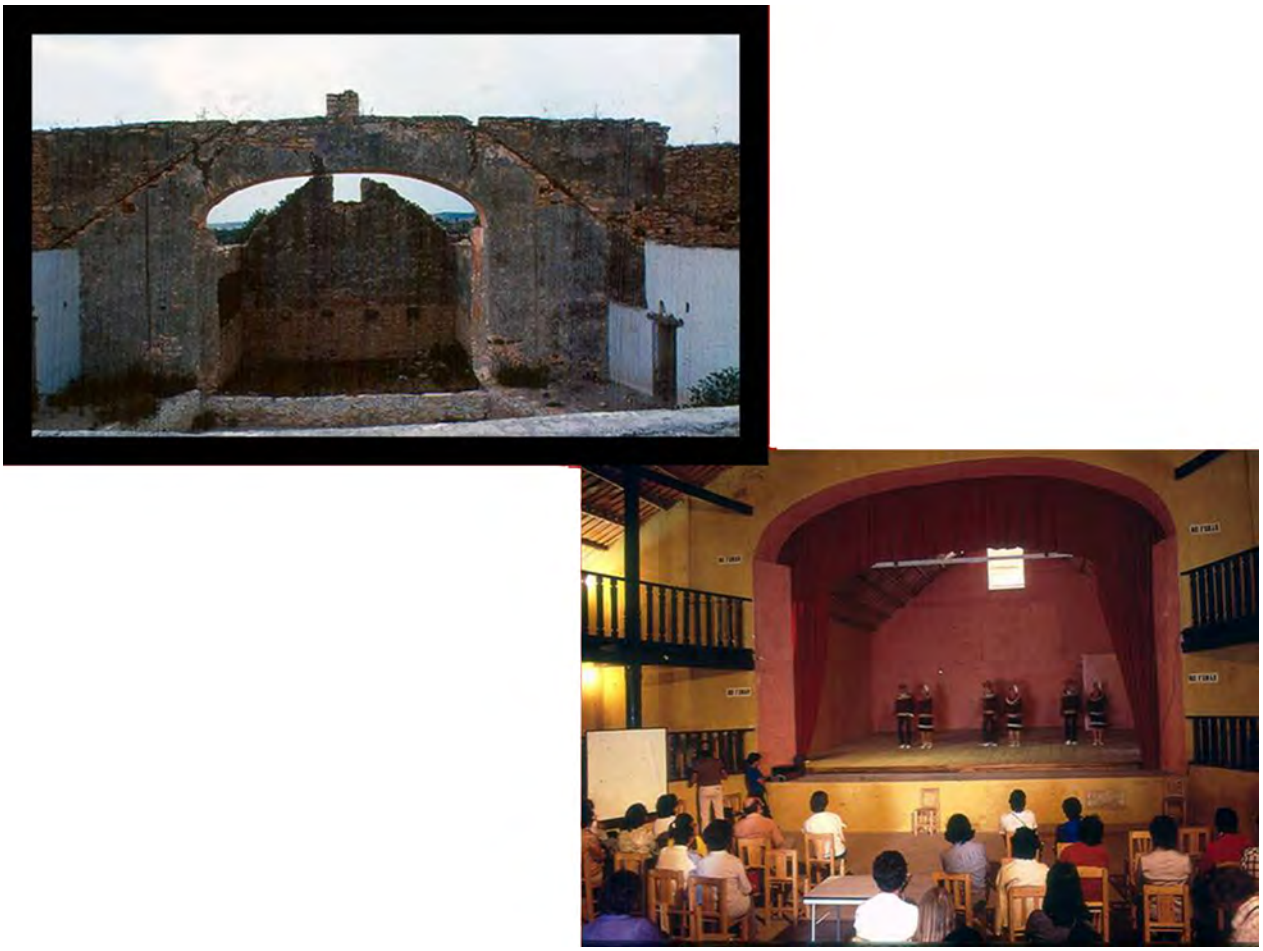
[17] Loera Chávez, Margarita. *Murmullos de antiguos muros. los inmuebles del siglo XVI que se conservan en el Estado de México.* Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1994, pág. 13.

[18] ChanfónOlmos, Carlos. *Fundamentos…* Op. cit., pág. 205.

[19] Castro Morales, Efraín. «Puebla: un ejemplo de degradación urbana». En *Boletín del Instituto de Investigaciones Estéticas e Históricas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1973, pág. 104.

[20] Loera Chávez, Margarita. *Murmullos…* Op. cit., pág. 23.

[21] Véanse los tres tomos de Olivé Negrete, Julio César y Cottom, Bolfy. *Leyes estatales en materia del patrimonio cultural*. México, INAH-CONACULTA, 1997; Gertz Manero, Alejan-



2.—Corral de Comedias de Tecali. Puebla. México.

Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos con su respectivo Reglamento, en donde se declara «*de utilidad pública la investigación, protección, conservación, restauración y recuperación de los monumentos arqueológicos, artísticos e históricos y de las zonas de monumentos*»[22]; en ella se dan algunas pautas respecto a su intervención[23].

En México se han presentado diversas dificultades para lograr la correcta preservación y conservación del patrimonio cultural arquitectónico y urbano; entre ellas:

— La falta de identidad de diversas comunidades o sectores de la población con dicho patrimonio.

— El dar prioridad a la conservación de obras relevantes o con valor artístico.

— La falta de interés de ciertos sectores de usuarios o autoridades en este patrimonio.

— El considerar, con frecuencia, a la arquitectura histórica como obsoleta, inservible, inutilizable, viéndola como un estorbo, corriéndose el peligro de la completa desaparición, destrucción o alteración —parcial o total— de sus estructuras y espacios arquitectónicos en vías de dar cabida a las exigencias de una «modernidad» mal entendida.

— La violación a las Leyes y Reglamentos federales, estatales y/o municipales vigentes sobre

dro. *La defensa jurídica y social del patrimonio cultural.* México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

[22] Art. 2º de la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos.*

[23] Véanse los artículos 35, 41 y 43 de la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos.*

la conservación del patrimonio arquitectónico y urbano.

— El que en la legislación vigente relativa a la protección de este patrimonio, queden excluidos algunos géneros de arquitectura así como conjuntos o sectores de ciudades o poblados (entre ellos haciendas, ranchos y fábricas).

— La existencia de intereses (particulares, económicos y políticos), contrarios a la conservación del patrimonio cultural.

— El que las intervenciones de «restauración» muchas veces las realicen personas no profesionales en el área de la conservación de ese tipo de patrimonio cultural resultando irrespetuosas de su historicidad al modificarlas o destruirlas de modo irreversible.

— La carencia de recursos económicos para su mantenimiento o restauración.

Así, la destrucción de la arquitectura y el urbanismo histórico trae como consecuencia la pérdida irreversible e irreparable tanto del patrimonio construido como de la información significativa que se hubiera podido adquirir de tan importante fuente histórica como documento, pues con los «*cambios en la estructura espacial* […] *se corre el riesgo de un cambio destructivo de los valores histórico-culturales contenidos en esos inmuebles…*»[24] Antoni González denuncia: «*Hoy, en la actuación sobre los monumentos, este aspecto documental es a menudo el más olvidado y especialmente —hay que reconocerlo— por los arquitectos*»[25].

Para prolongar la vida del patrimonio cultural arquitectónico y urbano es necesario intervenir dichos inmuebles con base en proyectos de restauración y reutilización que garanticen su correcto rescate.

La Restauración se define como «*…la intervención profesional en los bienes del patrimonio cultural, que tiene como finalidad proteger su capacidad de delación, necesaria para el conocimiento de la cultura*»[26]. Para el caso del patrimonio arquitectónico:

> «la restauración de un monumento […] es una operación que debe guardar un carácter excepcional. Tiene como finalidad asegurar su conservación y revelar o restituir su valor y cualidades estéticas o históricas. Se fundamenta en el conocimiento profundo del monumento […] así como de la cultura y técnicas que le son relevantes. La restauración se funda en el respeto hacia la substancia original o antigua del monumento […] y sobre los documentos auténticos que le conciernen»[27].

Una de las primeras medidas contra la destrucción del patrimonio arquitectónico consiste en «*el conocimiento y ubicación racional de los mismos*»[28]. La Preservación[29] —como grado de intervención en la Restauración—, es de suma importancia en esta tarea, ya que contempla la realización de inventarios, catálogos, así como el estudio y la difusión del patrimonio cultural edificado.

Entre las acciones que deben realizarse para la conservación de los Centros Históricos están tomarlos en cuenta en los planes y programas de desarrollo urbano de las ciudades; la reglamentación del uso del suelo en dichas zonas; la expedición de leyes y reglamentos que busquen preservar el patrimonio arquitectónico y urbano; la participación ciudadana en el cuidado del mismo.

Para que esto último se efectúe con éxito, es necesario que el ciudadano —que es el principal usuario del Centro Histórico— conozca la importancia de su patrimonio, se identifique con él, esté consciente, tanto de que es depositario —junto con las autoridades— de ese legado cultural, como la necesidad y responsabilidad que tiene de salvaguardarlo. Por ello es de suma importancia dar a conocer este

[24] CHICO PONCE DE LEÓN, Pablo y TERÁN BONILLA, José Antonio. *Análisis y reciclaje de edificios y sitios históricos.* Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1983.

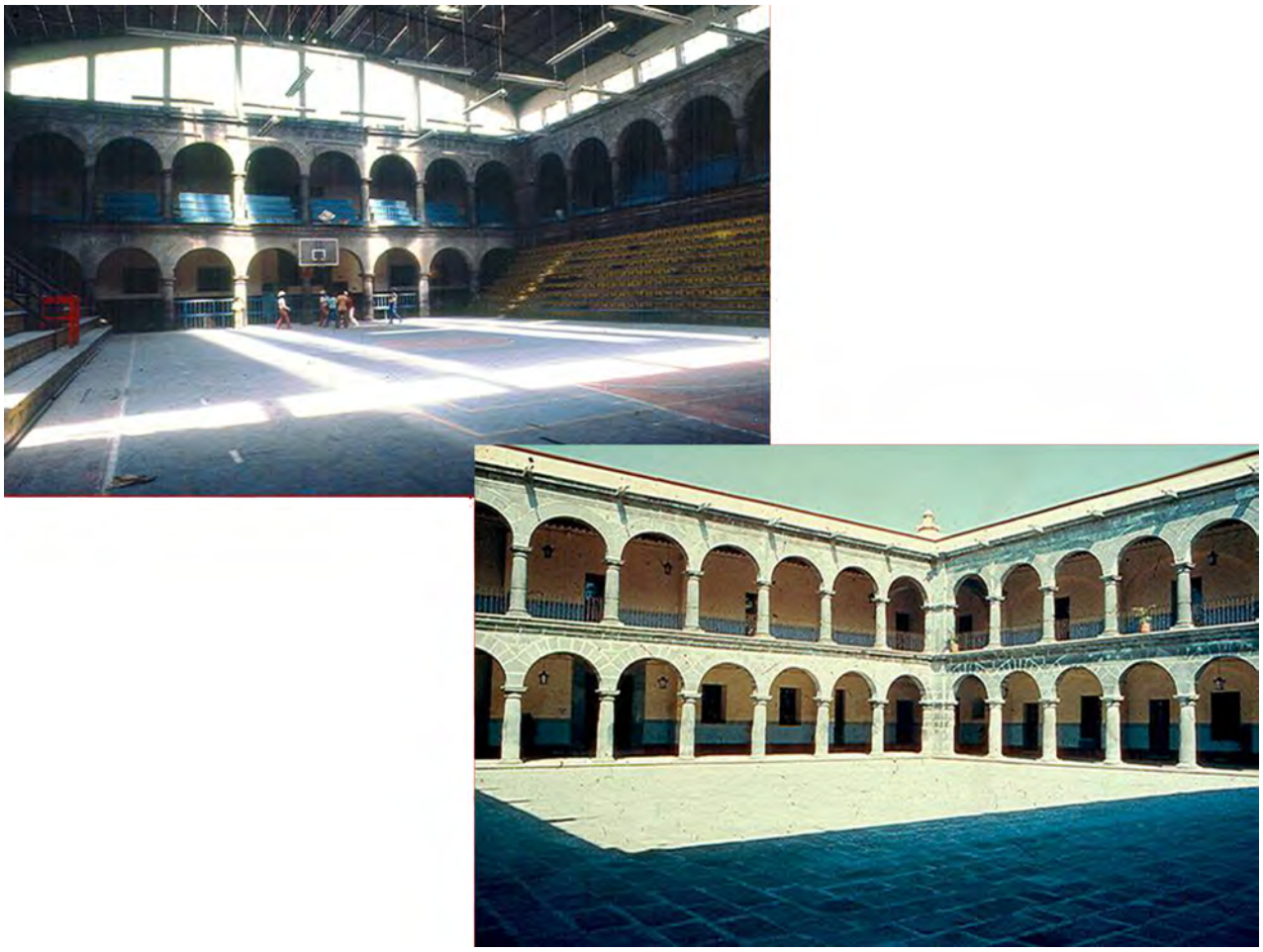
[25] GONZALEZ I MORENO-NAVARRO, Antoni. «Por una metodología de la intervención en el patrimonio arquitectónico como documento y como objeto arquitectónico». *Fragmentos, Revista de Arte* (Madrid), 6 (1985), pág. 76.

[26] CHANFON OLMOS, Carlos. *Fundamentos…*Op. cit., pág. 250.

[27] Artículo IX de la «Carta Internacional para la conservación y restauración de sitios y monumentos (actualización de la Carta de Venecia) 1978». En: *Documentos Internacionales*. Oaxaca: Centro Regional de Oaxaca, INAH, 1981.

[28] Ibídem, pág. 23.

[29] La Preservación está constituida por el conjunto de medidas y actividades que se realizan sobre los bienes culturales inmuebles con la finalidad de prevenirlos del deterioro, buscando la permanencia de los mismos en el tiempo así como el estudio de los mismos para conocerlos y difundir su importancia. (VELÁZQUEZ THIERRY, Luz de Lourdes. «Terminología en restauración de bienes culturales». *Boletín de Monumentos Históricos* (México), 14 (1991) págs. 33-34; GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas.* Madrid: Cátedra, 1999, pág. 77).



3.—Ex Real hospital de San Pedro. Puebla. México.

patrimonio cultural a través de publicaciones, documentales, medios electrónicos, visitas guiadas.

Además, es relevante crear conciencia de la necesidad de que los proyectos de restauración de un edificio o centro histórico, así como la dirección y supervisión de su obra, sean llevadas a cabo por un profesional especialista en restauración de monumentos inmuebles[30] como medida que asegure su correcta conservación y con ello el respeto de dicho bien patrimonial y su protección como fuente documental de gran valor para el conocimiento de nuestra cultura. La Conservación y Restauración de la arquitectura como legado cultural sólo serán correctas y cumplirá sus objetivos si buscan preservar el bien inmueble como testimonio histórico, que proporcione datos y «hable» de su funcionamiento y la manera de vivir de los usuarios que tuvo, por lo que es importante rescatar dicho patrimonio de manera integral. En los proyectos de restauración es importante contemplar la *Reutilización* del inmueble a intervenir como una medida de conservar y transmitir la arquitectura que se nos ha legado a las generaciones futuras.

La *Reutilización* es la parte de la Restauración que consiste *en «… volver a emplear* [de manera adecuada y respetuosa] *un edificio tras su recuperación»*[31].

[30] Teran Bonilla, José Antonio. «Restauración y Reciclaje del Ex-Real Hospital de San Pedro en la Ciudad de Puebla, México». *Imprimatura. Revista de Restauración*. 14 (Tercer cuatrimestre 1996), págs. 33-40.

[31] Pulin Moreno, Fernando «Léxico y criterios de rehabilitación». En: *Curso de Rehabilitación— El Proyecto*, Vol. 2, Madrid: Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1985, pág. 8.

4.—Casa de vecindad, hoy Hotel Jovitos. Zacatecas. México.

La Reutilización contempla dos formas: la *Rehabilitación*, cuando el uso que se le va a dar al inmueble es el mismo que tenía originalmente, y el *Reciclaje*, que consiste en volver a emplear, de manera adecuada y respetuosa, los espacios arquitectónicos y la estructura física originales de un edificio histórico para darle un nuevo uso[32], siendo éste digno y compatible entre sus espacios arquitectónicos originales y el nuevo programa de necesidades diferentes al de su destino inicial, es decir, adecuándolo, no forzándolo, a una nueva función[33], distinta a la que tuvo originalmente, sin alterar el partido arquitectónico del inmueble a intervenir.

Con la Reutilización, además se evita el despilfarro y dispendio económico, sobre todo en épocas de crisis, al aprovecharse los inmuebles para volverlos a utilizar. Así:

> «… en estos días de crisis económica, de escasez de recursos, el tema cobra relevancia debiéndose considerar con seriedad esta alternativa en casi toda situación, pues aún ahí donde sobran recursos es útil reflexionar y hacer conciencia de hasta qué punto se obtienen beneficios reales sustituyendo edificios viejos por nuevos. En otras ocasiones se demuelen edificios para dejar el lote baldío y espera a que la plusvalía por el desarrollo de la zona incremente su valor. Esta situación es verdaderamente aberrante en un país con tantas carencias como el nuestro»[34].

La restauración y reutilización del patrimonio arquitectónico son alternativas para la conservación y recuperación de dicho patrimonio cultural por haber un aprovechamiento de los inmuebles al

[32] SIMARD, Diane. «Le recyclage des Batimeuts: Ebauche de Principes». En: *Conservation, Rëhabilitation, Recyclage, Congrès International organisé à Quebèc du 28 au 31 mai 1980.* Quebéc, Canadá: Les Presses de l´Université Laval, 1981, pág. 611.

[33] TERÁN BONILLA, José Antonio. *Real Hospital de San Pedro*, Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998, pág. 32.

[34] SÁNCHEZ DE CARMONA, Manuel. «Reutilización de Edificios». *Entorno*, 7 (1983), pág. 16.

5.—Casa habitación, hoy banca Serfin. Salvatierra. Guanajuato. México.

volverles a dar un uso, a la vez que se tendrá una extensión de su vida útil y se evitará el despilfarro arquitectónico y económico; es una forma de garantizar su permanencia en el tiempo, de salvaguardar dicho patrimonio y el de su contexto, ayudando a que no se altere la fisonomía urbana.

Dentro de la Restauración de Monumentos existe el concepto *Puesta en valor*, galicismo que significa hacer que algo vuelva a tener los valores que tuvo originalmente[35], es decir, que algo que contó con un valor en sus orígenes o en alguna de sus etapas históricas lo ha perdido o ese valor se ha degradado, y por lo tanto, debe recuperarlo. La puesta en valor del patrimonio arquitectónico y urbano «*…equivale a habilitarlo de sus condiciones objetivas y ambientales que, sin desvirtuar su naturaleza, resalten sus características y permitan su óptimo aprovechamiento*»[36]. En las acciones que implica se contempla tanto al monumento como su contexto, por lo que con ellas se contribuye al desarrollo económico del lugar[37].

En México la mayoría de las intervenciones realizadas en el patrimonio arquitectónico y urbano se han debido entre otras causas:

— A la relevancia que tiene el inmueble.

— Por haberse destinado un presupuesto específico para la intervención de algún edificio o área histórica.

[35] «Normas de Quito. Informe final de la reunión sobre conservación y utilización de monumentos y lugares de interés histórico y artístico». En: *Documentos,* México, Churubusco, 1978.

[36] Ibídem.

[37] Ibíd.

6.—Templo de la Compañía de Jesús. Puebla. México.

— Por iniciativa de determinada comunidad, como es el caso de los templos de ciertos poblados o barrios de ciudades.

— Por un interés político en búsqueda de un beneficio social. (Imagen 1) Por ejemplo: la Puesta en valor de las plaza públicas de San Pedro Cholula y San Andrés Cholula (dotándolas de servicios), (Imagen 2) la recuperación del corral de comedias de Tecali (estaba en estado ruinoso), (Imagen 3) la restauración del ex Real Hospital de San Pedro para alojar en él los Archivos Históricos de Puebla pues se había transformado en «palacio del deporte» (presentando serios problemas estructurales), y la restauración de la ex capilla de la orden tercera de franciscanos(sumamente modificada y subdividida) para albergar una biblioteca.

— Por buscar el fomento del turismo y su repercusión en beneficios económicos (la rehabilitación de algún sector de la ciudad o poblado, (Imagen 4) o el reciclaje de inmuebles históricos para hoteles o restaurantes).

— Por motivos económicos, (Imagen 5) con el fin de rentarlos, muchas veces reciclándolos, con lo que se evita el despilfarro arquitectónico (casas habitación convertidas en sucursales bancarias, consultorios médicos, albergar instituciones docentes (como en el claustro del convento de Santa Rosa en Querétaro, el convento de la Mejorada en Mérida, y el convento de Belén en Guanajuato), u oficinas, (las de la Coordinación Nacional de Monumentos en la ciudad de México).

— Por la necesidad de salvarlo al haber sido víctima de algún desastre natural, siendo el más generalizado los daños sufridos a causa de terremotos. Por ejemplo: (Imagen 6) las reestructuraciones de la catedral y el templo de la Compañía de Jesús en Puebla así como los lavaderos del ex convento de santa Catalina en Oaxaca, dañados por sismos.

Recientemente la Cámara de Diputados formó la Comisión Especial de Ciudades Patrimonio encargada de dotar de un presupuesto equitativo a cada una de las ciudades mexicanas declaradas patrimonio cultural de la humanidad y vigilar la adecuada aplicación de esos recursos a obras concretas.

4. Conclusión

Así se ha mostrado la importancia que revisten la arquitectura y el urbanismo históricos como fuentes documentales del conocimiento y como herramienta fundamental para la Historia de la Arquitectura.

Se deben realizar acciones de difusión y concientización de la importancia del patrimonio cultural sobre todo entre los ciudadanos y usuarios que están en contacto con él.

Hace falta la expedición de leyes (y sus respectivos reglamentos) que contemplen la protección de aquel patrimonio arquitectónico y urbano que ha quedado excluido en las leyes vigentes, edificios y sitios históricos que por sus características intrínsecas revelan algún acontecimiento, siendo documentos y testimonios de la cultura de un lugar en una época determinada.

En las intervenciones, el área que comprende los actuales centros históricos deben caracterizarse por conservar su armonía y unidad arquitectónica-urbana.

Para garantizar la protección adecuada del patrimonio cultural inmueble —y con ello además evitar el despilfarro destructivo—, se deben llevar a cabo diversas intervenciones de rehabilitación y puesta en valor de los bienes culturales urbanos y arquitectónicos (con fundamento en los principios teóricos de la Restauración), ya sea reutilizándolos o reciclándolos para darles una función digna, que a la vez responda a las necesidades concretas de la sociedad en la que están inmersos.

Volver al sumario

Centros históricos latinoamericanos y caribeños

Luisa María Velásquez
Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala

Latinoamérica posee 28 ciudades declaradas por Unesco, ellas distribuidas en 12 países, siendo México el que cuenta con más ciudades declaradas, pues cuenta con nueve, seguido de Cuba con cuatro y Perú con tres, luego Colombia, Ecuador y Bolivia cuentan con dos. Los restantes seis países (Panamá, Venezuela, Uruguay, Chile, República Dominicana y Guatemala) cuentan con una.

Estos planes no se encuentran disponibles en la red, de ellos se encuentran resúmenes, comentarios, reportes e información similar, pero completos no los hay. Entre lo revisado se encontrado que los casos más destacados son: el Centro Histórico de La Habana, es una ciudad con quinientos años de historia; Carrión[1] menciona que desde 1925 se institucionaliza el cargo de Historiador de la Ciudad, siendo nombrado el Dr. Emilio Roig; ya para 1938 se crea la Oficina del Historiador de la Ciudad como entidad pública del Gobierno de la Habana, organismo que tiene por objeto fomentar la cultura habanera. De esta oficina, surgen los pilares de la protección del patrimonio: la Comisión de Monumentos, Edificios y Lugares Históricos y Artísticos Habaneros, antecesora de la actual Comisión Provincial de Monumentos; el proyecto de Ley de los Monumentos Históricos, Arquitectónicos y Arqueológicos, que data de 1939 y es antesala de las Leyes Uno y Dos de Monumentos, aprobadas treinta y ocho años más tarde, además antecede la Junta Nacional de Arqueología y Etnología.

En 1944 se declara todo el recinto intramural de la Habana Zona de Excepcional Valor Histórico y Artístico, siendo ésta la primera declaratoria que ostenta la Habana Vieja como conjunto urbano. El 8 de agosto de 1964 muere Emilio Roig, pero la obra

[1] Carrión, Fernando (editor). *Centros Históricos de América Latina y el Caribe*. Quito: UNESCO, Banco Interamericano de Desarrollo, Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia, pág. 218.

fue continuada por un apasionado joven, Eusebio Leal Spengler, quien más tarde fue reconocido como Historiador de La Ciudad.

Para 1976, se establece definitivamente la responsabilidad del Estado en la protección del acervo cultural. Ese mismo año, la Asamblea nacional del Poder Popular aprobó la Ley No. 1 sobre el Patrimonio Cultural y la Ley No. 2 sobre monumentos nacionales y locales. En 1981, el Estado comienza a financiar la rehabilitación del centro histórico de La Habana, aportando presupuestos para ello; la obra realizada hasta el momento, la voluntad política al más alto nivel a favor de la salvaguarda y el valor patrimonial concentrado en la Habana Vieja, determinaron que en 1982 fuera declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO; este mismo año nace el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología, un proyecto PNUD-UNESCO, como instituciones metodológicas y de capacitación en los temas relativos a la salvaguarda patrimonial. Durante aproximadamente una década las cantidades asignadas al presupuesto permiten comenzar a encarar la rehabilitación desde una perspectiva urbana, además de la restauración de una serie de conjuntos patrimoniales, dando así una idea de la potencialidad que podía significar la recuperación patrimonial y demostraron que era posible rescatar los edificios.

Para 1990 se da una crisis económica que hace imposible continuar con el financiamiento por parte del Estado, por lo que en 1993, se realiza el Decreto Ley 143 el que amplía las facultades de la Oficina del Historiador, declarando el centro histórico «Zona Priorizada para la Conservación», dotándola de una nueva autoridad que le permita desarrollar una gestión autofinanciada de recuperación del centro histórico. A partir de este momento se sientan las bases, para fomentar fuentes propias de financiamiento, entre ellas: la compañía turística, a través de la constitución de la empresa Habaguanex, S.A. que tiene por objetivo desarrollar y explotar el potencial hotelero y comercial del centro histórico; se le reconoce personalidad jurídica, lo cual le permite establecer relaciones de diverso tipo con nacionales y extranjeros, así como cobrar impuestos a las empresas productivas enclavadas en el territorio para destinarlos a la rehabilitación, abrir y operar cuentas bancarias, tanto en moneda nacional como en divisas, así como la posibilidad de importar y exportar suministros y equipos. También se le reconoce capacidad para recibir y dar destino a las donaciones y proyectos de cooperación que se establezcan para la rehabilitación de la zona.

En 1995 se proclama el Acuerdo 2951 del Consejo de Ministros que declara al centro histórico Zona de alta Significación para el Turismo, se amplían las facultades de la Oficina permitiéndole administrar lo relativo a la vivienda y se crea una inmobiliaria propia, Fénix, para el arrendamiento de locales a partir de un patrimonio que pasa a favor de la Oficina del Historiador en usufructo por 25 años, prorrogables por igual tiempo. Esta autonomía económica permite dar continuidad a la rehabilitación

Fue necesario entonces crear el Plan Maestro como una entidad dinámica, flexible e interdisciplinaria, que no se limitara a una etapa de estudio, sino que fuera capaz de garantizar la continuidad de un proceso, que basa su desarrollo en la capacidad de satisfacer, la operatividad de una inversión pujante; además pretende generar instrumentos, capaces de dirigirlo de manera más eficiente. La filosofía del Plan, se basa en la participación de todos los ciudadanos y las entidades con influencia en el territorio, para lograr garantizar un espacio, donde confluyan todos los actores; un Plan que validado por todos los implicados, constituya una carta de navegación, un instrumento de gestión al servicio de las autoridades responsables de su ejecución.

Moreira[2] menciona que el Centro Histórico de Quito fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1978, sin embargo esta ciudad tiene una tradición, sobre la preservación patrimonial de más de cincuenta años. Quito se ha caracterizado por la diversidad de planteamientos, pues han sido una constante, en ellos se han estado presente decisiones estatales y locales, así como las iniciativas internacionales, privadas y ciudadanas. En 1981 surge el Plan Quito, que determina que el centro histórico, es área de preservación histórica, e incorpora un pre inventario y un conjunto de recomendaciones y acciones de carácter puntual.

El terremoto de 1987, deja al descubierto la vulnerabilidad de las normas existentes, por lo que se decide, reinicia el diálogo institucional y ciudadano sobre el valor del patrimonio. El Congreso Nacional aprueba la creación de un Fondo de Salvamento del

[2] Ibídem. pág. 253.

Patrimonio Cultural (FONSAL), paralelamente se inicia el Plan Maestro de las áreas históricas de Quito, con cuatro áreas temáticas, urbana, arquitectónica, social e histórica.

A finales de 1993 entra en vigencia la Ley de Régimen para el Distrito Metropolitano de Quito, quedando establecidas las zonas metropolitanas organizadas mediante administración zonales, que son nuevas modalidades de gobierno local descentralizado. Por lo que se crea en 1994 la Administración de la Zona Centro, dentro de la cual se encuentra el centro histórico de Quito. Actualmente en el Distrito Metropolitano de Quito existen doce zonas metropolitanas, gobernadas a través de cinco administraciones zonales.

En 1996 la municipalidad del Distrito Metropolitano, a través de un préstamo, el Banco Interamericano de Desarrollo y de la Fundación Caspicara, creó la Empresa del Centro Histórico (ECH) como organismo ejecutor del programa denominado Rehabilitación del Centro Histórico de Quito, cuyo objetivo es innovador, propone trabajar con el sector privado para conciliar la rehabilitación con el desarrollo económico del sector. En la actualidad el centro histórico de Quito es la sede de la administración municipal, de establecimientos educativos, y la función habitacional sigue ocupando el primer lugar, las plantas bajas de los edificios por lo general tienen comercios de todo tipo y los espacios públicos son escenarios de la vida cotidiana, por el centro transitan diariamente alrededor de trescientas mil personas.

Entre los objetivos principales del Plan Maestro estuvieron: (a) Planificar el reordenamiento de las funciones urbanísticas de las zonas históricas central de Quito. (b) Planificar el mejoramiento de la estructura urbana de las zonas históricas. (c) Programar el mejoramiento de las condiciones ambientales de las zonas históricas, el de la acción municipal, para apoyar la rehabilitación de edificaciones en las zonas históricas; y la rehabilitación de edificaciones en la zona histórica, con fines de uso habitacional. (d) Planificar el desarrollo turístico de las zonas históricas (e) Realizar programas para la preservación de la memoria histórica de los pobladores en las zonas ya delimitadas. (f) Reestructurar las oficinas de gestión y control de las zonas históricas. (g) Y difundir el plan maestro e informar a la población sobre las actuaciones que le corresponde.

Sin embargo la situación social del centro, es de altos niveles de pobreza, con problemas de muy diversa índoles, y grupos especialmente vulnerables, como niños, adolescentes, ancianos y mujeres, por lo que con ayuda de la Unión Europea, en 1998, se instaló la Unidad de Gestión de Proyectos, que tiene por objetivo realizar un diagnóstico social, para la rehabilitación de la parte social del centro histórico. Uno de los proyectos desarrollado fue el de «Las Tres Manuelas», creado En 1998, ubicado en la zona roja del centro histórico, con una línea de desarrollo enfocada, a la atención de la violencia intrafamiliar. El conjunto municipal trabaja conjuntamente con cinco Organizaciones no gubernamentales —ONG— y con cooperación internacional, donde se da un apoyo integral a las sobrevivientes. En 1999 se concluyó la primera versión del Plan estratégico del Distrito Metropolitano, que pretende garantizar al habitante y visitante la preservación de su legado histórico, cultural y arquitectónico, con lo que honra su distinción del Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Otro de los Centros Históricos latinoamericanos es el Centro Histórico de México, que según Coulomb[3] su futuro debe sustentarse en primer lugar, sobre el desarrollo económico y social de sus propios habitantes. De lo contrario, difícilmente podrá revertirse el proceso de abandono y deterioro que está sufriendo desde hace varias décadas.

El Centro histórico de la ciudad de México, ha pasado un proceso de degradación del ambiente y de los espacios públicos, el deterioro de los inmuebles por antigüedad y la casi nula inversión de los propietarios, la liquidación progresiva de la oferta de vivienda en renta, los cambios de uso del suelo y los sismos de 1985, generaron un agudo proceso de despoblamiento del centro histórico. Entre 1970 y 1995, el área perdió al cuarenta por ciento de su población. Además la gestión pública, presentaba un déficit en materia de regulación y conciliación de los distintos intereses socio-económicos del sector.

El 11 de abril de 1980, la antigua Ciudad de México fue declarada, Zona de Monumentos Históricos, creando a partir de entonces el Consejo del Centro Histórico, con el fin de coordinar las acciones requeridas para su recuperación, protección y

[3] Ibíd., pág. 139.

conservación. Sin embargo en sus inicios las acciones institucionales se limitaron a normativas.

El terremoto de 1985 obliga a los habitantes a organizarse, en el llamado Movimiento Urbano Popular, que presiona a las autoridades a tomarles en los procesos de recuperación de la ciudad. En 1990 fue creado el Patronato del Centro Histórico, teniendo como objetivo promover, gestionar y coordinar ante los particulares y las autoridades competentes la ejecución de acciones, obras y servicios que propicien la recuperación, protección y conservación del Centro Histórico teniendo como acción esencial simplificar los trámites de consecución.

En 1991 se desarrolla el programa «Échame una manita,» este contó con incentivos fiscales y facilidades administrativas, apoyos y estímulos, que estaban destinados a promover la intervención de inmuebles de valor histórico, los que se volvieron permanentes, mediante su incorporación al Código Financiero del Distrito Federal a inicios del año 2000.

En 1998 surge el Plan Estratégico para la Regeneración y Desarrollo Integral del Centro Histórico de la Ciudad de México, basado en tres principios básicos que son: (a) Amplia participación social: plateando la necesidad continua de las acciones, que podrán darse solo si son producto de un proceso participativo e incluyente de los distintos actores. (b) Heterogeneidad: que es la base de un proceso de regeneración fundado en la equidad. (c) Integralidad de las acciones: que consiste en la búsqueda de estrategias para las problemáticas territoriales, económicas, sociales, políticas y culturales. Este plan busca ser una herramienta de la integralidad para las definiciones de zonas de actuación prioritaria. Se supone que su aplicación sea sencilla, pues las necesidades y las demandas sociales se expresan dentro de toda las áreas del centro histórico, por lo que la definición de zonas prioritarias, debe ser producto de un amplio consenso social

En el caso del proyecto: «Recuperación y rehabilitación de las viviendas patrimonio de la manzana 127 del Centro Histórico del Cuzco (2000-2004), se demostró que es factible mejorar la calidad habitacional de los residentes de las casonas del Centro Histórico, conservando las características histórico-arquitectónicas del patrimonio edificado[4].

El proyecto se realizó en dos fases: la primera fase, da inicio en septiembre del 2000, con un diagnóstico integral de la manzana 127, en conjunto con los beneficiarios, a partir de ahí se definieron los lineamientos de intervención, y se elaboró el proyecto para la presentación a la Junta de Andalucía.

En la segunda fase, se realizó la intervención de los predios de la manzana 127; se inicia en octubre del 2002 y se concluyó el 15 de enero de 2004. Se gestionó la participación de los diferentes actores políticos locales y la población beneficiaria. Se intervinieron las casonas y se entregaron las viviendas rehabilitadas. Además se incorporaron, directamente a los beneficiarios en la rehabilitación, a través de un aporte económico concertado con anterioridad, equivalente al cuarenta por ciento del presupuesto estimado por predio, el sesenta por ciento restantes fue asumido por la cooperación internacional.

Uno de los desafíos del proyecto era: en parte el Centro se estaba perdiendo, había menos población, y cada vez más hoteles, más turismo y menos viviendas; el proyecto buscaba la recuperación de las viviendas del centro histórico. Además de mejores condiciones de vida para la población tradicional, por lo que el proyecto jugó un rol protagónico, porque más que facilitadores, funcionó como una bisagra, entre las juntas de vecinos y todas las autoridades locales, organizaciones públicas, privadas, nacionales e internacionales, que siempre según los vecinos llegaban Al Cuzco, al centro histórico a hablar sobre patrimonio y nunca tenían en cuenta a la población.

Según el Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena ~~IPCC~~[5] otro de los proyectos de restauración de conjuntos históricos es el de la ciudad de Cartagena de Indias, el cual surge a partir de la crisis de turismo en los años ochenta y noventa. Cuando los colombianos encuentran la oportunidad turística de Cartagena, una playa que cuenta con un Centro Histórico, ventaja que muy pocos espacios del caribe pueden ofrecer. A partir de entonces reva-

[4] Estrada, Enrique; Llona, Marta y Ochoa, Yisela. *Rehabilitación de vivienda social y patrimonial. Sistematización del Proyecto Piloto: Recuperación y rehabilitación de las viviendas patrimonio de la manzana 127 del Centro Histórico del Cuzco*. Cuzco: Centro Guamán Poma de Ayala, 2005, pág. 73.

[5] Monsalve Morales, Lorena L. *Gestión del patrimonio cultural y cooperación internacional*. Medellín: Escuela Latinoamericana de Cooperación y Desarrollo, 2011, pág. 87.

lorizan los servicios turísticos y el centro urbano residencial se promueve como una segunda residencia de las élites. A partir de esto, la ciudad se modifica, a una funcionalidad vinculante con el comercio y las viviendas de uso residencial se van perdiendo, hasta llegar a estar en una proporción aproximada, de cada cuatro viviendas, hay una que es de residente, el resto pasan el año vacías, además de las transformaciones que sufren. Por lo que mediante Acuerdo 001 de febrero de 2003 surge el IPCC, organismo público de orden distrital, con personería jurídica, autonomía administrativa y patrimonio independiente. Entre sus funciones están: asumir el manejo, control y sanciones de las actuaciones o intervenciones que se hagan sobre el patrimonio en general y especialmente las que corresponden a las intervenciones y usos arquitectónicos que corresponden al Centro Histórico de la ciudad.

El IPCC ha trabajado bajo la creación de varias campañas. Por medio de las cuales, han implementado importantes avances en cuanto a la salvaguarda del Centro Histórico de Cartagena, sin embargo, los estudios consideran que es necesario incrementar el trabajo coordinado y cercano con la sociedad civil, en especial, mayor apoyo y convocatoria a los residentes locales de la ciudad, a fin de que el Centro Histórico de Cartagena no se convierta en un centro vacío.

En la tabla No.1 se puede observar que todos los Centros Históricos aquí analizados han emprendido su lucha para la conservación apostándole a la participación estatal, privada, tanto nacional, como extranjera y a algunos les ha dado resultado de un manera u otra; sin embargo ninguno de ellos en sus intentos por la conservación han podido obviar la participación social, pues esta resulta indispensable para la dinámica indisoluble del patrimonio cultural y la cultura social. Lo que se ha podido observar es que los proyectos de conservación de patrimonio cultural, los más exitosos son aquellos que han desarrollado de manera auto sostenible.

Un dato importante que se puede observar en la tabla 1, es cómo la conservación de Centros Históricos es una actividad, que en Latinoamérica se ha dado desde inicios del siglo XX, aspecto que es muy

Tabla No.1. Análisis de proyecto de rescate y conservación de Patrimonio Cultural

No.	Centro Histórico	Inicio rescate	Participación				Clave de la participación social
			Estatal	Privada		Social	
				Nacional	Extranjera		
1	Centro Histórico de La Habana	1925	*	*	*	*	Participación desde la auto sostenibilidad
2	Centro Histórico de Montevideo	1928	*	*	*	*	Participación desde el ámbito profesional
3	Centro Histórico de Quito	1938	*	*	*	*	Participación desde la auto sostenibilidad y desarrollo de proyectos con y para la comunidad
4	Centro Histórico de México	1980	*	*	*	*	Desde actividades cívicas organizadas
5	Centro Histórico de Santiago de Chile	1986	*	*	*	*	Participación de la comunidad organizada, para el cumplimiento de demandas
6	Ciudad de Guatemala	1998	*	*	*	*	Participación únicamente por medio de la organización barrial
7	Centro Histórico de Cuzco	2000	*	*	*	*	Participación directa de la población beneficiada
8	Cartagena	2003	*	*	*	*	Participación a través de actividades cívicas organizadas

Fuente: propia de la autora

importante, tomando en cuenta que UNESCO surge hasta 1948, y varios Centro Históricos ya habían comenzado la batalla por su conservación.

En esta tabla aparecen ocho centros históricos de ellos cinco, (los enmarcados en verde) se han mencionado sus estrategias, pues pertenece al grupo de las 28 ciudades declaradas, sin embargo hay tres centros históricos que han trabajado a nivel social, y que no han sido declarados por UNESCO.

El Centro histórico de Montevideo, es uno de los más antiguos, en donde se plantean opciones de rescates. Bonilla[6] menciona que el área que hoy le integra, se ubica sobre una península que cierra en la Bahía de Montevideo, y contiene unas cien manzanas, dispuestas según su trazado original indiano, a medios rumbos. Durante los primeros años del siglo XX en la ciudad, se mostraron síntomas de degradación tales como la inmigración, la deshabilitad y el abandono. Por lo que en 1928, surge Plan Fabini el que anticipaba, una tendencia urbanística de fractura de la trama histórica, reflejando esto en la construcción de la llamada Diagonal Río de Janeiro (hoy Diagonal Fabini), la que proponía un mejor desplazamiento vehicular, a la vez de generar una imagen homogénea y supuestamente actualizada. Luego surge el Plan Director para Montevideo de 1956-59 donde la tendencia antes citada continua, proponiendo polémicas operaciones de puestas en valor de algunos edificios monumentales aislados, a costa de la demolición de valiosos entornos.

Para los años 80 comienza la reversión del plan de 1956, dando como resultado varios intentos de adecuación a una ciudad que había cambiado y a las nuevas doctrinas urbanísticas, entre ellas el interés de definir el ordenamiento propio para cada área que caracteriza a la ciudad de Montevideo, con ello se aprueba, en 1982 el decreto municipal 20.843; en el que se reconocen las peculiaridades del área y declara de interés municipal su protección, además se creaba, para ello, la Comisión Especial Permanente de la Ciudad Vieja (CEPCV) órgano plurinstitucional. Que tiene como objetivo establecer un control sobre todas las obras que se ejecutaban en su jurisdicción y promover acciones tendientes a su puesta en valor.

Una de las novedades que se aportaba, consistía en dejar de lado los mecanismos regulatorios convencionales, basados en un conjunto de estándares, poniendo en manos de un grupo de ciudadanos —mayoritariamente técnicos de reconocida trayectoria— una normativa predominantemente conceptual, simple y flexible, procurándose con ello resultados coherentes con las características del área y con las de los edificios comprendidos en esta.

El CEPCV en su etapa inicial, se concentró en un fuerte proteccionismo que procuraba neutralizar enérgicamente los remanentes de la anterior fiebre demoledora, así como de sus consecuentes políticas permisivas en cuanto a construcciones. También realizó varias intervenciones en conjunto con municipalidades o entidades del Estado, entre ellas se realizaron intervenciones en el espacio público, diseño de equipamiento público, además de promover el uso de suelo como vivienda. Se realizó el inventario del patrimonio arquitectónico de la Ciudad Vieja, el que se llevó a cabo durante ocho meses, en convenio con la Sociedad de Arquitectura del Uruguay.

La presencia de vecinos organizados en cooperativas de Ayuda Mutua, comisiones vecinales, contribuyó a una mejor calidad de hábitat, a un control social del espacio urbano: La experiencia realizada, ayuda a desarrollar propuestas de alternativas en política de vivienda, que consideren la diversidad de grupos, modalidades de gestión y producción, régimen de tenencia y tipos residenciales. Los proyectos fueron realizados conjuntamente con la Intendencia Municipal, las Cooperativas de Viviendas e Institutos de Asistencia Técnica, cuyo trabajo se basó en el marco interdisciplinario de apoyo y asesoramiento a los vecinos organizados, lográndose, la recuperación física y social del área de intervención. El Plan de Ordenamiento Territorial para el departamento de Montevideo, propone trabajar el tema de la historia con el colectivo, pues este tiene relación con la identidad y la reafirmación en el sitio, como lugar común. La memoria de la ciudad se revitaliza desde los propios pobladores que auto gestionan el proceso de producción de su hábitat.

Entre 1930 y 1940 la comuna de Santiago de Chile, se encuentra en pleno periodo de crecimiento, pero a partir de los años sesenta, el decaimiento de la ciudad es evidente por lo que en 1985, después del terremoto de marzo, la Municipalidad de Santiago se vio en la necesidad de crear un cuerpo

[6] CARRIÓN, Fernando (editor). *Centros Históricos de América Latina y el Caribe*… Op. cit., pág. 157.

que se abocara a la tarea de recuperar la zona más deteriorada. Esta primera idea de recuperación dio origen a la Corporación de Desarrollo de Santiago, cuyos estatutos fueron aprobados en 1986. Sin embargo no se aplicaron de manera efectiva. Por lo que en 1990 se realiza un estudio exhaustivo e interdisciplinario, el cual deja en claro, el problema de uso del suelo, el que se inclina a la industria, el comercio y al sector de servicios; pero no al residencial., lo cual tiene un efecto de baja en el valor de las propiedades residenciales. Sin embargo la población que se resiste a abandonar el área central, lo hace porque valora sus atributos de localización, accesibilidad, proximidad con los lugares de trabajo, de compras, de servicios y también la identidad y el entorno social del barrio.

De ahí que en este mismo año se realizará un proceso participativo, llamado «Municipio y Participación», en el cual más de 16,000 delegados opinaron sobre su comuna, proceso que culminó en la Primera Convención de Santiago, que sentó las bases del documento: Propuesta de Desarrollo para la Renovación de Santiago, publicado por la Municipalidad en agosto de 1991. Entre los objetivos establecidos están: (a) Fortalecer el papel residencial de la comuna. (b) Regular y apoyar las actividades de servicio, comercio e industria (c) y mejorar la calidad de vida de la población.

Entre 1992 y 1999 se ha trabajado en el programa de repoblamiento en tres fases:

Fase I: (1992-1994) surge el proyecto habitacional piloto llamado la Esperanza, que estableció el estándar mínimo habitacional para Santiago. Dando paso a la Cooperativa Abierta de Vivienda, Habitacoop. A inicios de 1992 se firmó un convenio tripartito entre la municipalidad de Santiago, la Cooperación para el Desarrollo y la Cooperativa Habitacop, en término de establecer un sistema de enlace de demanda habitacional precalificada y oferta habitacional orientada a dicha demanda.

Fase II: (1995-1996) se realiza una reformulación, del plan, dada situación y resultados obtenidos durante la primera fase del programa; se replanteó la vinculación con el sector inmobiliario, dando el acceso de otras instituciones de este tipo, al sistema de enlace de oferta y demanda, a través de la firma de convenios de acción conjunta, lo que generó, una explotación de oferta habitacional que superó la capacidad de captación de la Corporación.

Fase III: (1997 en adelante) la consolidación y apertura en esta fase se limitó a la continuidad o el establecimiento de nuevos convenios de acción conjunta, en los que se establece un sistema de enlace fundado, en el otorgamiento de asesoría inmobiliaria y promoción de proyectos habitacionales por aporte de la Corporación, con la correspondiente generación de oferta habitacional por parte del sector privado.

Se puede observar que el plan está basado en la participación ciudadana y la promoción para el uso residencial, pues este considera a la gente, como el espíritu mismo de la ciudad.

Velásquez[7] menciona que la ciudad de Guatemala se encuentra ubicada en el valle de la Virgen, también llamado de la Ermita del Carmen, anteriormente llamado valle de Las Vacas, por el ganado vacuno que se criaba en el lugar. A partir de la Revolución de 1871, la ciudad se modernizó, especialmente durante los gobiernos de los generales José María Reina Barrios (1892-1898) la ciudad comienza a ser embellecida; pero durante 1917-1918 fue destruida parcialmente por terremotos. Posterior, Jorge Ubico (1931-1944), continua el proceso de embellecieron, con hermosos edificios. Después de la Revolución de 1944, que abrió un período de mayor crecimiento urbano en el país, no sólo en relación a la ciudad capital sino en cuanto a otras ciudades del interior del país. La ciudad de Guatemala aumentó de tamaño e importancia de sus edificios. El proceso de crecimiento y modernización de la ciudad se expandió, hacía todos los puntos cardinales y el Centro fue perdiendo importancia dentro de la dinámica social, política y económica de la sociedad guatemalteca.

En el año de 1946 se fundó el Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, siendo la primera institución encargada de la protección de los bienes culturales del país. El centro histórico de la ciudad de Guatemala fue Declarado como patrimonio de la nación en el año de 1998, a través del Acuerdo Ministerial Número 328-98. Con este surge el Marco Regulatorio del Manejo y Revitalización del Cen-

[7] VELÁSQUEZ, Luisa María. *Análisis social actual para la revitalización del Barrio Colón*. Tesis maestría Restauración de monumentos, Universidad de San Carlos de Guatemala, octubre 2011, pág. 40.

Tabla No.2
Aspectos básicos de un plan de manejo

ASPECTOS FÍSICOS (MATERIALES)					
1	Contexto geográfico	2	Antecedentes históricos	3	Características y evolución arquitectónica
4	Inventario y catalogación de Inmuebles	5	Características urbanas	6	Redes viales
7	Infraestructura	8	Transporte	9	Uso de suelo
10	Servicios públicos	11	Aspectos legales	12	Diagnóstico y propuesta urbana

ASPECTOS SOCIALES (SOCIOCULTURALES)							
1	Características demoográficas	2	Características socioeconómicas	3	Distribución de la población	4	Divulgación

Fuente: propia de la autora

tro Histórico de la Ciudad de Guatemala, que tiene como objetivo promover la revitalización del área considera en la declaración patrimonial. Además existe un reglamento del Centro Histórico que norma las intervenciones en el lugar, en cuanto a usos y alturas; además, establece la imagen urbana que se desea para cada Unidad de Gestión. Asimismo, el Plan de Ordenación Territorial – POT– que se crea en 1997, para un ordenamiento de toda la ciudad, califica el Centro Histórico de manera genérica como G3, es decir, como zona urbana. El Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala comprende once unidades de gestión, las cuales no corresponden necesariamente a la delimitación histórica de los antiguos barrios. Estas son llamadas también en la actualidad «Barrios» y se han organizados Comités únicos de barrios, con el fin de promover la participación ciudadana, estos realizan distintas actividades con el apoyo de la Dirección de Desarrollo Social. Sin embargo algunos de las unidades de gestión o barrios, afrontan serios problemas habitacionales, por lo que no todos, constan de este tipo de organización.

Los restantes 23 ciudades declaradas por UNESCO, cuentan con propuestas recientes en donde se ha tratado de incluir de manera empírica los estudios y la participación social. Como se observa en la tabla No.2 la diferencia entre los aspectos técnicos materiales, representa el doble de aspectos sociales, que aún como son abordados tienen características de tipo censo, es decir que es un tipo de información más de corte cuantitativo, que cualitativo, por lo que se considera que la gente, es representa un dato y no un acontecimiento que merezca atención.

Como conclusión se puede decir que los planes de manejo que con realizados de la mano con población son los más perdurables, son los lugares donde se ha logrado conservar de manera más eficaz el Patrimonio Cultural. Sin embargo aún se le da más importancia a los aspectos puramente técnicos, dejando por un lado a la comunidad que resulta indispensable para la conservación duradera.

Volver al sumario

Patrimonio del pasado, apuesta de futuro. La puesta en valor del patrimonio cultural maya

Cristina Vidal Lorenzo
Universitat de València. España

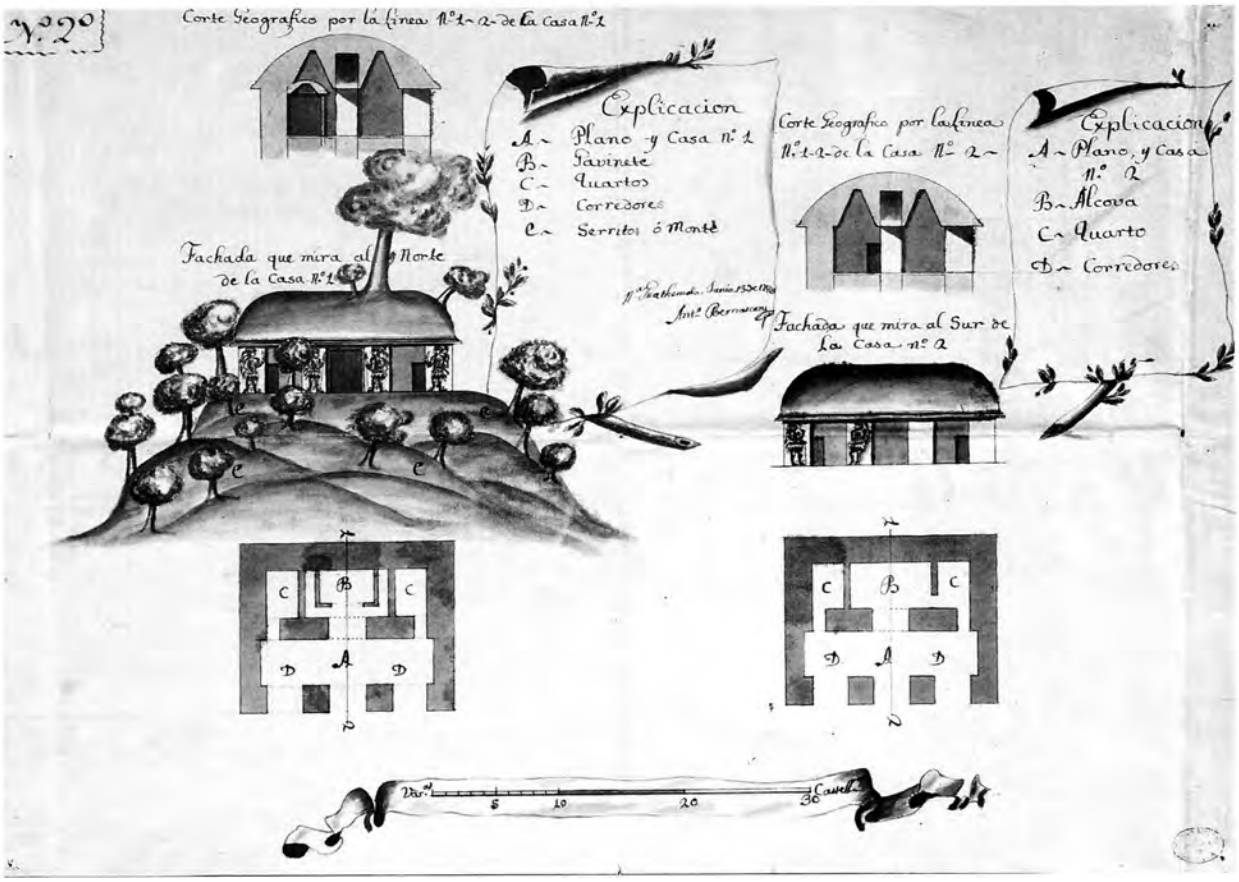
1. Hacia un nuevo concepto de patrimonio cultural

El patrimonio, en sentido general, se ha entendido tradicionalmente como una herencia de bienes valiosos que unas generaciones han legado para el disfrute y uso de sus sucesores. De modo que cuando hablamos de patrimonio cultural nos estamos refiriendo a esa herencia que las sociedades pasadas han trasmitido a las actuales y que contiene, de muy diversas maneras, una muestra de su historia, su cultura y su arte. Es el testigo, material o inmaterial, en el que se puede investigar, leer y entender el pasado y, sin duda, un elemento sustancial para la identidad cultural de los pueblos. Por ello debe ser conservado adecuadamente, preservando sus valores culturales, para que pueda ser nuevamente transmitido íntegramente a las futuras generaciones.

Pero una mirada actual hacia el patrimonio cultural no debería estancarse en esa antigua visión del «Monumento», como algo anquilosado, aislado y digno de contemplación, sino que debería ir en busca de una concepción más moderna del mismo, según la cual éste sea capaz de jugar un papel activo en la sociedad en donde se enclava y de crear una relación directa entre ambos. En este sentido, las intervenciones en el patrimonio cultural deberían tener una intencionalidad justificada por los valores históricos, artísticos y culturales, pero también por la situación económica y social de su entorno inmediato, buscando siempre una coherencia en los resultados finales de estas intervenciones así como su utilidad pública para la sociedad que lo detenta.

Cuando viajamos por lo ancho y largo del territorio americano, las vinculaciones culturales con España y Europa se hacen especialmente patentes en su patrimonio, como testigo de ese pasado común que unió a ambos continentes. Es asombroso encontrar las huellas de los tratados clásicos de la arquitectura que se manejaban en la España de la Edad Moderna en el patrimonio construido de las nuevas ciudades coloniales, o la herencia de las tradiciones hispanas en tantas otras manifestaciones culturales como la pintura, la escultura o la cerámica, aunque siempre con nuevas fórmulas que reciben también el aporte de las tradiciones y formas de hacer indígenas, lo que ha dado lugar a una riquísima hibridación cultural.

Ahora bien, cuando dirigimos la mirada a la investigación del patrimonio cultural precolombino también es posible hallar huellas de esa clara vinculación con la vieja Europa. Pues, recordemos, fue precisamente a finales del siglo XVIII cuando un monarca ilustrado español, Carlos III, promovió la primera expedición de carácter científico para el estudio de las ruinas de Palenque, en México, en un momento en que aún no se tenía muy claro si esos monumentales edificios procedían, como inicialmente se había pensado, de las culturas antiguas conocidas en Europa, (egipcios, griegos o romanos), o si se trataba de una herencia patrimonial de una nueva cultura desconocida. A este respecto, no hay que olvidar que tres décadas antes, este monarca, en su condición de rey de Nápoles, ya había patrocinado las primeras excavaciones en Pompeya y Herculano, de ahí que los paralelismos con el mundo gre-



1.—Diseño casas, plano y corte de las mismas, de las ruinas de una gran población en el sitio llamado del Palenque… Dibujo de A. Bernasconi, 1785. Tomado de Alcina Franch, José. Arqueólogos o anticuarios. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995, pág. 90.

corromano fueran continuos. A modo anecdótico resulta interesante recordar el acertado razonamiento que hizo en 1785 una de las primeras personalidades en emprender un reconocimiento de las ruinas de Palenque, el arquitecto Antonio Bernasconi, asombrado de que el abandono de la ciudad no hubiera sido provocado, como en el caso de Pompeya y Herculano, por una erupción volcánica[1]:

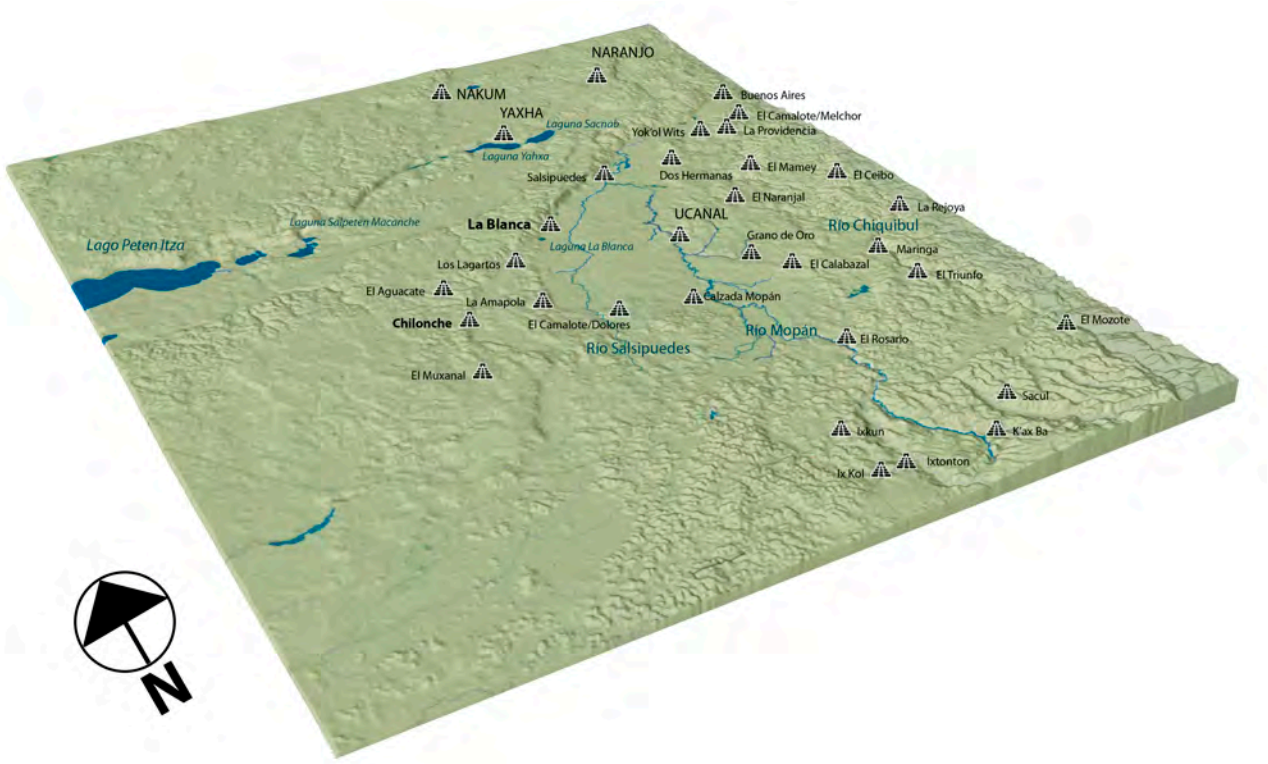
> «En ninguno de los cerros y lomas que anduve de aquella antigua población he observado señal alguna de erupción de volcanes, ni otra que denote violenta destrucción y así parece más verosímil que allí la produjo el abandono de sus habitantes, los cuales es muy probable fuesen indios según la figura de las estatuas, modo de fabricar en las eminencias y sin orden de calles y cuadras; sin embargo de que la construcción de los edificios no hace del todo incultos en el arte a los que los fabricaron»[2].

A partir de entonces y tras las expediciones a Palenque del Capitán Antonio del Río, es cuando se inicia un mayor interés por las investigaciones sobre ese patrimonio cultural ignoto, sepultado por la selva centroamericana, y cuando comienzan las primeras expediciones de aventureros y estudiosos en búsqueda de esas ciudades abandonadas mayas.

Pero tanto esas exploraciones como las posteriores investigaciones que durante muchos años se han realizado en el área maya han estado encaminadas la mayoría de las veces a la búsqueda de información sobre la sociedad que habitó estas ciudades sin preocuparse de su puesta en valor, ni de la repercu-

[1] Lejos estaba Bernasconi de sospechar que precisamente esa pregunta: ¿por qué se abandonaron las ciudades mayas?, se habría de convertir en uno de los principales temas de debate e interés por parte de los actuales investigadores mayistas.

[2] Citado por Alcina Franch, José. *Arqueólogos o anticuarios*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995, pág. 91.



2.—Mapa de la cuenca del río Mopán, en la que se encuentran los asentamientos de La Blanca y Chilonché, en el valle del río Salsipuedes.

sión que estos trabajos científicos podían tener para las poblaciones vecinas.

Afortunadamente, en los últimos años este panorama ha comenzado a cambiar y en la actualidad ya no sería posible plantear un proyecto de intervención patrimonial en el área maya focalizado solamente en algunos aspectos, tal y como se hacía en el pasado, sino que hay que tener una visión global sobre el patrimonio investigado y contemplar la posibilidad de su recuperación y puesta en valor para que pueda ser mostrado y apreciado por la sociedad actual. Para ello es necesario contar con equipos interdisciplinares capaces de abordar las distintas facetas e intervenciones necesarias para la investigación, la restauración y el acondicionamiento de los bienes intervenidos.

En este sentido, el Proyecto La Blanca es un claro ejemplo de un trabajo interdisciplinar que desde el año 2004 se está llevando a cabo en el antiguo asentamiento maya de La Blanca y otros sitios arqueológicos del entorno, en una zona del Petén guatemalteco con graves deficiencias de infraestructuras y con poblaciones cercanas que carecen de los suministros y servicios básicos. Un proyecto de estas características debe tener, desde sus orígenes, un enfoque en el que los planteamientos científicos y de investigación se conjuguen con los temas de desarrollo social, económico y cultural de las poblaciones vecinas, y es precisamente sobre esta «experiencia compartida» de lo que trataremos a continuación.

2. El proyecto La Blanca, una experiencia compartida de patrimonio cultural y cooperación al desarrollo

Como decíamos, dentro de una perspectiva más moderna, que contempla la cultura en desarrollo como el noveno objetivo del Milenio[3], el Proyecto La Blanca se ha fijado desde sus inicios tres objetivos: la investigación de una región del área maya poco explorada hasta ahora arqueológicamente, la

[3] Hasta el presente, entre los 8 objetivos del Milenio declarados por la ONU en el año 2000, la cultura no tiene un papel predominante entre ellos.

3.—Excavación de uno de los edificios de la Acrópolis de La Blanca. Foto PLB, 2007.

puesta en valor de su patrimonio cultural y natural con el fin de hacerlo visitable, y la puesta en marcha de un programa de cooperación destinado a contribuir al desarrollo económico y social de las comunidades cercanas a sitios arqueológicos, mediante un proceso de rescate y gestión cultural de los recursos patrimoniales[4].

Esta región hasta ahora escasamente investigada se extiende en torno a las proximidades del río Salsipuedes, en la cuenca del río Mopán, un río caudaloso que en determinadas épocas del año puede anegar las zonas bajas de su entorno y que en la antigüedad jugó un importante papel como vía de comunicación e intercambio entre las Tierras Altas y las Tierras Bajas Mayas.

No se encuentran en el valle del Salsipuedes capitales de reinos poderosos como Tikal o Naranjo, pero sí algunos asentamientos con una arquitectura de una monumentalidad y calidad que rivaliza con la de aquéllas, entre los que destaca La Blanca y Chilonché.

En estos dos asentamientos, el Proyecto La Blanca ha llevado a cabo excavaciones intensivas gracias a las cuales se ha logrado sacar a la luz parte de su magnífica arquitectura y grandes cantidades de restos de cultura material, cuyo estudio nos ha permitido profundizar en el conocimiento de las creencias y costumbres de sus habitantes.

Sabemos así que La Blanca debió detentar un importante papel en el control de las redes comerciales que atravesaban este territorio, de lo cual da

[4] Muñoz Cosme, Gaspar y Vidal Lorenzo, Cristina. «La Blanca: un asentamiento urbano maya en la cuenca del río Mopán». *LiminaR*. Vol. XII, nº1 (2014), págs. 36-52.

testimonio su arquitectura de carácter palaciego y administrativo, especialmente los edificios de su monumental Acrópolis. Las grandes dimensiones de la Plaza Norte, con capacidad para albergar hasta unas veinte mil personas, y la amplitud de la Calzada, que con un recorrido de más de trescientos metros de largo enlaza los distintos conjuntos urbanos de este asentamiento, son también evidencias del esplendor económico que, como consecuencia de los beneficios proporcionados por esas activas redes de comercio, debió detentar La Blanca en los períodos Clásico Tardío (600-850 d.C.) y Terminal (850-1000 d.C.).

En estas edificaciones se encontraron numerosos grafitos, algunos de ellos de gran calidad, que fueron plasmados en sus paredes pintadas con vivos colores. Su documentación y registro es una tarea compleja y muy laboriosa, y seguramente por esta razón muy pocos proyectos en el área maya se han ocupado de ello, a pesar de su importancia y singularidad. Conscientes de este vacío en los estudios artísticos mayas, el Proyecto La Blanca puso en marcha una línea de investigación sobre Grafitos Mayas, que ha dado lugar a diversas acciones, publicaciones[5]y a la creación de una base de datos accesible desde internet (www.artemaya.es), si bien el principal logro ha sido el conseguir que varios proyectos que actualmente están trabajando en la zona hayan tomado conciencia de la importancia de su adecuado registro y posterior estudio.

Otra línea de investigación desarrollada por este Proyecto desde sus inicios es la de la arqueometría del color, y aunque en La Blanca no se conservan murales sino únicamente pequeños vestigios pictóricos, la identificación arqueométrica de estas micromuestras, mediante la combinación de diferentes técnicas de análisis, algunas de ellas muy sofisticadas, ha permitido caracterizar tanto la composición mineral de las bases de preparación y películas pictóricas como diagnosticar los procesos de manufactura empleados para generar no sólo el célebre color azul maya, sino también otros colorantes derivados, como los amarillos y verdes, en diferentes etapas a partir de un plan de preparación común[6].

Por otro lado, el estudio de los restos de cultura material ha contribuido, como decíamos, de forma notable a entender la forma de vida de los habitantes de este sitio arqueológico y conocer sus diferentes fases de ocupación. De éstas, una de las más interesantes en el ámbito de la mayística es la que corresponde a los momentos finales del Clásico Terminal, es decir, al llamado «colapso» de la civilización maya clásica, que condujo al definitivo abandono de sus ciudades. En La Blanca, estos acontecimientos están siendo investigados a fondo tanto a través del estudio de su arquitectura, que se encontraba en plena expansión hasta verse abruptamente interrumpida en aquellos momentos, como de los numerosos entierros hallados en superficie en el interior de los palacios y en el patio de la Acrópolis. Esta investigación se inserta dentro del proyecto europeo *Past crisis in the Americas* al cual pertenece el Proyecto la Blanca[7].

Todos estos trabajos de investigación arqueológica se llevan a cabo de forma paralela a la puesta en valor de su patrimonio cultural[8]. Para ello, una vez que los edificios son sacados a la luz y debidamente documentados, se emprende su restauración arquitectónica junto con la de los estucos que cubren sus muros, sobre los que se plasmaron los ya mencionados grafitos, y en los que aún se conservan vestigios de pintura mural y hermosos relieves. Dado que por lo general, la cubierta abovedada de estas edificaciones ha desparecido o sólo se conserva de forma parcial, es fundamental prever la construcción inmediata de cubiertas realizadas con materiales propios de la zona (madera y hoja de palma o de guano). En el caso de La Blanca, estas cubiertas deben ser de gran altura debido a la monumentalidad de sus construcciones, lo que supone un esfuerzo conside-

[5] Véase VIDAL LORENZO, Cristina y MUÑOZ COSME, Gaspar (Eds.). *Los Grafitos Mayas*. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2. Valencia: Ediciones UPV, 2009.

[6] Véase VIDAL LORENZO, Cristina, MUÑOZ COSME, Gaspar y VÁZQUEZ DE ÁGREDOS, Mª Luisa. «Reflexiones en torno al arte y la conservación del patrimonio cultural maya: el Proyecto La Blanca, un proyecto piloto de investigación y cooperación internacional». En: BENITO GOËRLICH, Daniel (Ed.), *La piel de los edificios*. Valencia: Universitat de València, 2014, págs. 141-158.

[7] VIDAL LORENZO, Cristina y MUÑOZ COSME, Gaspar. «La crisis de La Blanca en el Clásico Terminal». En: ARNAULD, M.-Charlotte y BRETON, Alain (Eds.), *Millenary Maya Societies: Past Crises and Resilience*, 2013, págs. 92-105. Documento electrónico publicado online en Mesoweb: www.mesoweb.com/publications/MMS/7_Vidal-Munoz.pdf.

[8] Sobre la arquitectura de La Blanca y la puesta en valor del patrimonio cultural maya, véase: MUÑOZ COSME, Gaspar. «Patrimonio prehispánico en el área maya». *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 766, (2014), págs. 36-46.

4.—Taller de capacitación impartido en el Centro de Interpretación de La Blanca. Foto PLB 2010.

rable tanto desde el punto de vista económico como a la hora de conseguir los materiales adecuados.

Poner en valor un patrimonio arqueológico también implica acondicionar el sitio para la adecuada visita turística, de ahí que otra de las acciones emprendidas por el Proyecto fuera la construcción de un Centro de Interpretación y guardianía a la entrada de las ruinas, y el establecimiento de senderos interpretativos y paneles informativos junto a los principales edificios y espacios urbanos del sitio. Estas acciones, para las cuales se ha contado en todo momento con la participación de los pobladores del entorno, han motivado el aumento de un turismo de baja intensidad en la zona, con el consiguiente beneficio económico que ello conlleva para las comunidades anfitrionas, así como la progresiva desaparición del expolio arqueológico, uno de los problemas más graves al que tienen que enfrentarse los encargados de la tutela del patrimonio cultural maya.

A ello también han contribuido las numerosas acciones del programa de desarrollo sostenible y protección del patrimonio cultural llevados a cabo por el Proyecto, especialmente los talleres de sensibilización en la protección y conservación de patrimonio cultural, los talleres de capacitación en restauración, así como los cursos de capacitación de guías y anfitriones comunitarios. Gracias al apoyo del Instituto Guatemalteco de Turismo, los asistentes a este último taller recibieron una acreditación oficial para el desempeño de dichas tareas. Otra de las iniciativas del Proyecto ha sido el taller de teatro «La Blanca a escena» cuyo objetivo es involucrar a la población infantil en la representación de obras de teatro relacionadas con los antiguos mayas en el propio sitio arqueológico y ante la presencia de sus familiares; de esta manera se fomenta el sentimiento de identidad y respeto hacia este rico legado cultural transmitido por sus antepasados, totalmente inexistente cuando empezamos nuestros trabajos en la zona.

Si bien estos objetivos han podido lograrse en La Blanca, la situación en Chilonché es más compleja, en parte debido a que el Proyecto lleva menos tiem-

5.—Detalle de la reproducción a escala 1:2 del mural del cuarto de las pinturas de Chilonché. Dibujo de M. Ángel Núñez Villanueva. PLB 2013.

po trabajando en estas ruinas y a que se encuentra en un lugar más aislado y alejado de las poblaciones vecinas. A ello se une el hecho de que ha sido víctima de un intenso saqueo en los últimos años, lo que ha dañado considerablemente los edificios de su monumental Acrópolis. En ella se ha podido documentar una secuencia ocupacional desde el Preclásico Tardío (300 a.C.-250 d.C.) hasta el Postclásico Temprano (1000-1200 d.C.), así como excepcionales manifestaciones del arte maya, destacando entre éstas la gran escultura zoomorfa que representa a un ser sobrenatural en la fachada de uno de los edificios preclásicos (actualmente oculto en el interior de su basamento), o el recientemente hallado cuarto de las pinturas, perteneciente a uno de los palacios erigidos en su cima, y que también había sido clausurado en tiempo de los mayas antiguos con la intención de construir encima otro edificio más grande. Este hecho debió contribuir a la preservación de las pinturas murales, con escenas figurativas e inscrip-

ciones jeroglíficas, que recorren todo el cuarto, algo muy difícil de encontrar en el área maya debido al clima extremadamente húmedo propio de estas latitudes. Otra de las singularidades de este mural es que gracias a la aplicación de las técnicas arqueométricas anteriormente mencionadas en el análisis de la micromuestras pictóricas se ha podido plantear la hipótesis de que la técnica pictórica fuera la del fresco, lo que es totalmente novedoso en el área maya, y lo que indudablemente también contribuyó a su preservación[9].

Ante hallazgos de esta naturaleza y con la amenaza de futuros intentos de saqueo, es fundamental actuar con rapidez para evitar la destrucción de estos bienes patrimoniales y fomentar al mismo tiempo la implicación de los habitantes del entorno en su conservación y salvaguarda. El proceso seguido en la preservación de este mural ha sido largo y complejo, pero afortunadamente se han logrado los objetivos previstos y actualmente ya disponemos de una reproducción a escala 1:2 del mismo, mientras que el original se mantiene *in situ* en buenas condiciones, tras su consolidación y la adopción de las adecuadas medidas de clausura provisional.

En estos casos, las nuevas tecnologías aplicadas al estudio y difusión del patrimonio cultural son también de gran ayuda, al tiempo que suponen un gran atractivo para el público. El Proyecto La Blanca ha sido uno de los pioneros en el área maya en la utilización del escáner láser para levantamientos arquitectónicos, con fines tanto científicos como para realizar, a partir de ellos, reproducciones en 3D de los edificios investigados. Su proyección en espacios virtuales es siempre muy bien recibida por la comunidad científica y por el público en general. Ejemplo de ello es la reproducción que se ha hecho del mencionado mascarón de Chilonché[10]o del hermoso friso que apareció en una de las subestructuras de la Acrópolis de La Blanca. En ambas situaciones urgía el cierre inmediato de la excavación para evitar su deterioro, de ahí que la rapidez en la toma de datos lograda por este aparato es sin lugar a dudas muy útil en arqueología.

3. Una apuesta de futuro

Sabemos que la civilización maya fue una de las más notorias de la América precolombina, y que la huella patrimonial del gran número de ciudades y construcciones que nos legó constituye una muestra muy valiosa de su desarrollo cultural y social. Y por ello somos conscientes que este inmenso legado que constituye el gran número de sitios arqueológicos que aún permanecen sepultados en la selva tropical de México, Belice, Honduras, El Salvador o Guatemala tiene una enorme potencialidad hacia el futuro, como sujetos de intervenciones de rescate y puesta en valor que permitan estructurar un programa de patrimonio vinculado al desarrollo social y económico de la zona.

La herencia del pasado se convierte así en una potente arma de futuro para que, a la vez que se recuperan los valores de identidad cultural de las poblaciones, se les dota de un instrumento que puede ser de gran utilidad para promover acciones, tales como el turismo cultural de baja intensidad, susceptibles de fomentar el desarrollo económico y social de estos territorios y sus poblaciones.

El patrimonio histórico y cultural del pasado puede así revelarse, mediante estas acciones de patrimonio y desarrollo, como una excelente apuesta para un futuro mejor y más solidario.

Agradecimientos

La autora agradece expresamente el apoyo del Ministerio de Economía y Competitividad, a través de la financiación de los proyectos de investigación coordinados con número de referencia BIA2011-28311-C02-01 y 02, así como el patrocinio del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de España, a través de la financiación obtenida por el Proyecto Arqueológico La Blanca y su entorno dentro del programa de ayudas para Proyectos Arqueológicos en el Exterior, a la Fundación Prince Claus de Holanda, y al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, que han contribuido de forma determinante a hacer posible la presente investigación.

[9] Véase Vázquez de Ágredos, Mª Luisa, Vidal Lorenzo, Cristina y Muñoz Cosme, Gaspar. «The role of new technology in the study of Maya mural painting: over a century of progress». En: Vidal Lorenzo, Cristina y Muñoz Cosme, Gaspar (Eds.), *Artistic expressions in Maya Architecture. Analysis and documentation techniques*. Oxford: BAR International Series 2693. Archaeopress, 2014, págs. 165-178.

[10] Véase www.uv.es/arsmaya.

Volver al sumario

Arquitectura moderna en Cartagena de Indias, Colombia, reconocimiento y valoración

Ricardo Zabaleta Puello
Universidad de Cartagena de Indias. Colombia

1. Presentación: arquitectura moderna en Cartagena de Indias, Colombia

La arquitectura como arte y como disciplina técnica al servicio de una sociedad, tiene la particularidad de, en conjunto, construir ciudad, hacer urbanismo, paisaje e imagen urbana, inculcando muchas veces en la memoria de la gente, que sus formas, estética, historia, simbolismo y significados, generen valores de identificación, pertenencia y gusto en la comunidad que la vive, disfruta y habita.

Cada ciudad tiene su propia implantación la cual obedece, en términos técnicos, a las características geográficas o especiales del territorio en que se encuentran asentadas, razón por demás para que en su morfología, urbanismo, paisaje y arquitectura, generen rasgos distintivos que la diferencian de otras, las identifican ante el mundo y lo más importante, en su proceso lógico evolutivo, aunque se tomen referentes universales, conciben su propia arquitectura, acorde a sus condiciones climáticas, a su tiempo, ritmo, dinámica e historia, constituyendo muchas veces un patrimonio único, irrepetible y particular.

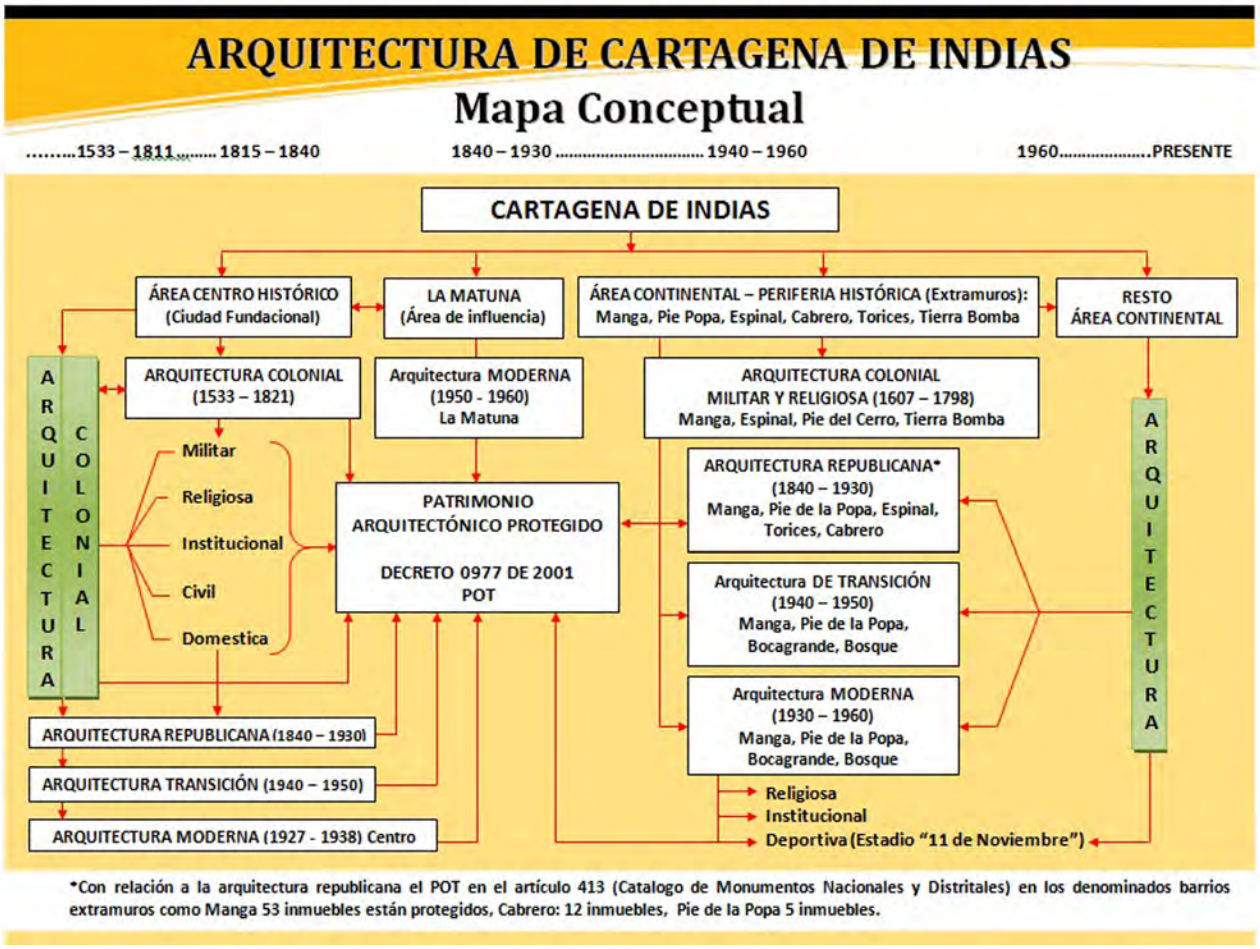
Cartagena de Indias, patrimonio histórico y cultural de la humanidad (UNESCO, 1984), localizada al norte de Colombia y bañada por las aguas del Mar Caribe (Ver anexos), es una ciudad puerto por naturaleza. De origen insular, fue fundada en 1533 por el madrileño Don Pedro de Heredia, constituyendo su asentamiento fundacional, en un proceso de más de cuatrocientos ochenta años, un centro histórico consolidado conocido como «corralito de piedra», dada su concepción como ciudad fortaleza.

Urbe de arquitectura y urbanismo colonial, presenta en su proceso evolutivo un desarrollo urbanístico y arquitectónico interesante, el cual ha asimilado, como ha sido normal en muchas otras ciudades latinoamericanas, algunas influencias foráneas de la arquitectura mundial gestada en diferentes momentos históricos de la ciudad, no solo en su centro histórico, sino también en su área de influencia (La Matuna), en la periferia histórica (barrios extramuros) y el resto del área continental.

Prueba de ello es la arquitectura del periodo republicano[1] (1840-1930 aproximadamente), caracterizada por el empleo de elementos formales de influencia neoclásica, posteriormente eclécticos. La transición (1930-1940) también conocida como neocolonial y la de arquitectura moderna (1940-1960) que constituye el tema a tratar en este documento.

En Cartagena de Indias, las primeras iniciativas de la arquitectura moderna encuentran el escenario propicio para su desarrollo entre las décadas de 1920 a 1950 dado el momento socio económico que vivía la ciudad para esos momentos. Arquitectos venidos del Distrito Capital, Bogotá D.E., y contratados por el Ministerio de Obras Públicas (creado en 1905), desarrollan el primer gran proyecto moderno de la ciudad, su Villa Olímpica, corría el año de 1947.

[1] Denominase arquitectura republicana la manifestación plástica de un periodo muy importante de nuestra nacionalidad. Ella representa los ideales sociales y políticos de nuestro país en el momento de su formación.



1.—Mapa conceptual de la arquitectura en Cartagena de Indias. 2014. Autor: Ricardo Zabaleta Puello.

Debemos acotar que para 1926 y finales de los años 30´s se dan unas primeras experiencias puntuales, las cuales trataremos más adelante.

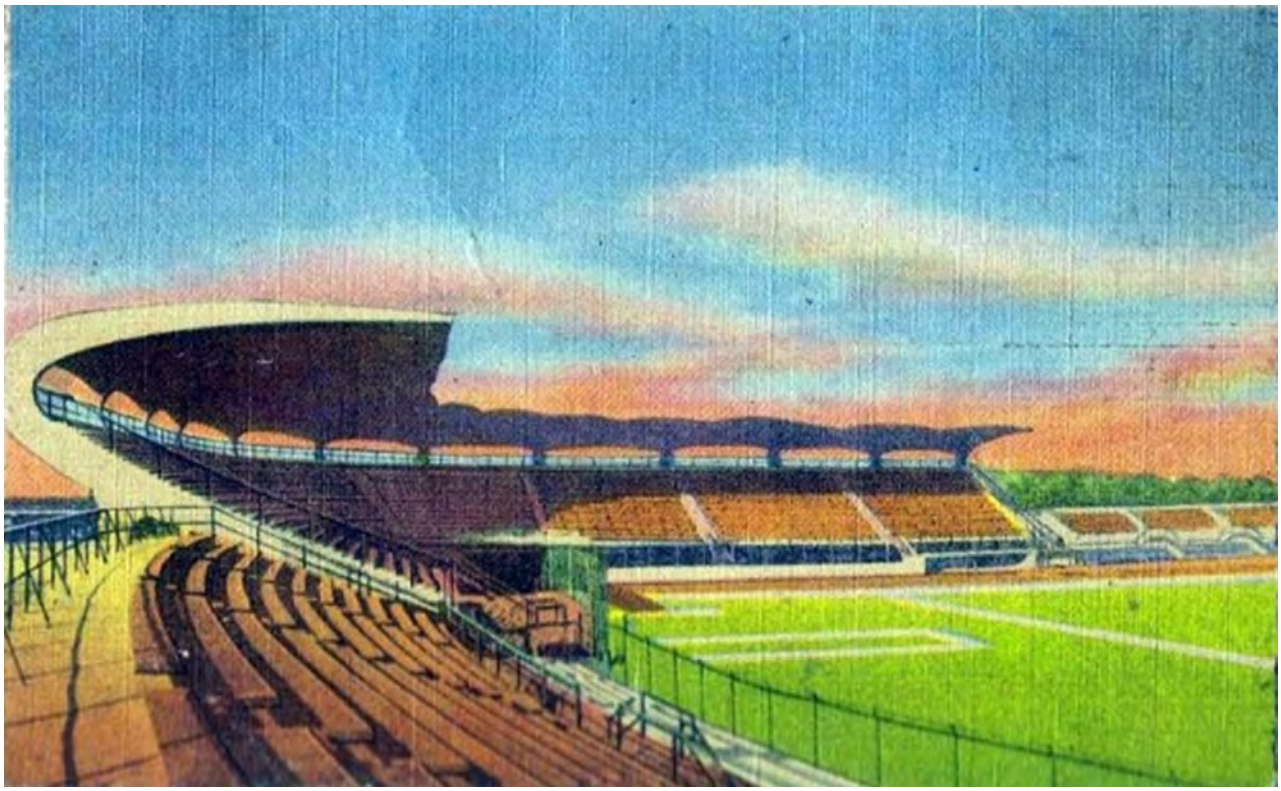
Arquitectos extranjeros para fines de la década de 1930 y locales a inicios de 1950, haciendo gala de ser los primeros en la ciudad, serán quienes diseñan muchos de los proyectos institucionales, multifamiliares, urbanísticos y residenciales de Cartagena, su aporte es infinitamente valioso, más cuando los principios promulgados por el movimiento moderno en el mundo a través de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna – CIAM – (1928), además de ser tomados en cuenta en sus proyectos, son adaptados a nuestro medio, generando con ello elementos que aportan identidad a nuestra arquitectura moderna.

Arquitectos como Gastón Lemaitre, Rafael Cepeda, Augusto Tono Lemaitre y otros, conformaron el escaso grupo de arquitectos cartageneros que con ideales modernistas sembraron en nuestro suelo proyectos que respondieron a esos principios, pero que con astucia y «malicia indígena»[2] resolvieron y dieron solución funcional y formal al reto de adaptarlos a nuestro medio.

Es lamentable ver como día a día están desapareciendo los pocos ejemplos de arquitectura residencial moderna y otros géneros en la ciudad, en especial en el barrio de Bocagrande[3], bajo la implacable especulación inmobiliaria que da paso a grandes edificios, desapareciendo los últimos indicios de

[2] «Malicia Indígena». Dícese de la astucia e ingenio que las personas, haciendo alarde de su sentido común y de la lógica de las cosas, resuelven de manera óptima y sin mayores complicaciones cualquier situación anómala.

[3] Bocagrande. Península que se adentra al mar Caribe y constituye el sector residencial y turístico por excelencia de Cartagena de Indias. Localizado al este del centro histórico.



2.—Perspectiva a color de la Cubierta y Graderías del estadio de beisbol Once de Noviembre, autor desconocido. 1947. Archivo personal Ricardo Zabaleta Puello. Cartagena de Indias, Colombia.

la arquitectura residencial moderna en ese sector de Cartagena.

Pero no solo en Bocagrande se desarrollaron este tipo de proyectos, en el mismo centro histórico, sencillos ejemplos de esta arquitectura se encuentran implantados en su contexto, caso específico, el edificio Andian (1927, ver anexo).

En el conocido sector de la Matuna[4] (ver anexo), también en el centro histórico, se diseñaría el centro comercial, financiero y residencial del mismo nombre (1950). Lugar donde el arquitecto cartagenero Augusto Tono Lemaitre, se encargaría de su particular diseño urbano el cual daría paso a que firmas constructoras de la capital del país, como Obregón y Valenzuela, diseñaran varios de los edificios comerciales allí implantados. El barrio el Laguito, localizado al este del centro histórico, aún conserva algunos ejemplos de esta arquitectura.

Acontece igualmente con edificios como el Sena (Servicio Nacional de Aprendizaje), entidad gubernamental, localizado sobre la Avenida Pedro de Heredia, principal arteria vial de la ciudad hacia el sur oriente de Cartagena. Magnifico edifico de características bioclimáticas que combina un juego de cubiertas abovedadas con un sistema hiperbólico, que hacen de este edificio un ejemplo único en la ciudad. Barrios como el Pie de la Popa, el Bosque y otros sectores de Cartagena, cuentan con edificios de tipo residencial, institucional o educativo, deportivo e industrial, que se enmarcan dentro del período de su arquitectura moderna.

Ya citado en este documento, obras como la Villa Olímpica de Cartagena, de la cual destacamos dos de sus edificios; el estadio de Beisbol «Once de Noviembre» (1947) y el Estadio de Futbol (1953)

[4] La Matuna, antiguo cuerpo de agua o caño que tenía por nombre de San Anastasio o La Matuna en épocas de la colonia. Separaba la ciudad fundacional de su arrabal (isla de Getsemaní), constituyendo a la ciudad de ese entonces o centro histórico en dos islas. Para la década de 1920 fue rellenado. Posteriormente en la década de 1950 se desarrolla en él, el sector comercial, financiero y residencial de La Matuna: complejo de edificios que responden a los principios de la arquitectura moderna.

«Jaime Morón», anterior «Pedro de Heredia», se constituyen, no solo como los primeros en ser trabajados estructuralmente en concreto a la vista, sino que se convirtieron en una hazaña y un logro de la arquitectura y la ingeniería colombiana.

Denotamos en los hechos descritos, que la historia habla de acontecimientos heroicos, de proezas que han engrandecido y enaltecen la memoria de los pueblos, relata y describe sus hazañas y logros más destacados. Igual, la arquitectura deja huellas como testimonio de un pensamiento, de una creación espiritual y mental, de una técnica constructiva, que refleja el momento político socio cultural y otras circunstancias que le permitieron ser creada.

Es ante esta realidad que queremos dar merecido reconocimiento a quienes de una u otra manera fueron pioneros en el ejercicio de la arquitectura moderna en Cartagena de Indias, para permitir a una ciudad como esta, destacar, no solo gracias a sus fortificaciones y su historia, sino también a esa otra historia que no está escrita, que está por escribirse y que hace referencia a la arquitectura de los años 1930-1960.

2. Reflexiones sobre el significado de la arquitectura moderna en Cartagena de Indias

Entender el significado de lo moderno en el ámbito de nuestras ciudades, implica hacer una retrospectiva en el tiempo que nos lleva a reflexionar y a distinguirlo como el presente de una determinada época, no tan antigua, con la finalidad de diferenciar lo viejo de lo nuevo.

Muchos autores coinciden en utilizar este término para designar la época del Renacimiento, sin embargo, autores postmodernos se refieren a la modernidad clásica es a partir de la Ilustración. En este debate de lo moderno, o ¿qué es moderno?, surgen teorías interesantes, tratadas precisamente por personajes a los cuales la historia les ha reconocido ser los pioneros, en su momento de estas, y que de una u otra forma las difundieron en el mundo, hasta que llegaron a nuestro territorio, donde por múltiples factores fueron objeto de adaptaciones.

En ese proceso, arquitectos como Adolf Loos y Ludwig Mies Van de Rohe, cada uno en su tiempo enunció sus teorías acerca de la arquitectura moderna, y otros actores, y el mismo tiempo se encargó de transmitir esos conocimientos a otras latitudes, Cartagena, fue una de ellas. Adolf Loos, arquitecto austriaco (1870-1933), fue el pionero de la des ornamentación y la ruptura con el historicismo, lo que motivó se le considerara uno de los precursores del racionalismo arquitectónico. En un famoso artículo suyo escrito en 1908, "Ornamento y delito", proclamaba una evolución estética que prescinde del adorno y el ornato, así establecía: «*Como el ornamento ya no está unido orgánicamente a nuestra cultura, tampoco es ya la expresión de ésta*».

Esta sentencia fue una de las premisas del movimiento moderno que más acogida tuvo en el desarrollo de la nueva arquitectura y reflejo de ello es una de sus principales obras, la antigua Sastrería Goldman & Salatsch (1910-1911), también conocida como casa Loos, localizada en Viena frente al Palacio barroco de los Habsburgo.

Traemos a colación lo anterior por la singular similitud que este edificio, que es una sede bancaria actualmente, tiene con el actual almacenes Éxito de la Matuna, antiguo edificio de los Talleres Mogollón (1926), localizado en el centro histórico de Cartagena de Indias y que como tal, es un verdadero reflejo de aquel, su posible antecesor. Es interesante esta apreciación dado que 16 años después de construida la Casa Loos, en Cartagena de Indias en plena época dorada de la arquitectura del periodo republicano (década de 1920), se construye Talleres Mogollón, el cual guarda similitud en sus características estilísticas, que bien lo ubican en la arquitectura moderna. Curiosamente para ese mismo año, también se construye el edificio Andian que responde a las características de la Escuela de Chicago.

Denotamos que en momentos en que Colombia para esas fechas presentaba un contexto socio cultural y económico importante; en lo relativo a los temas de arquitectura y urbanismo, nuestras ciudades se desarrollaban bajo la influencia de las corrientes estilísticas de lo neoclásico, por lo cual la arquitectura de ese momento se vale de ello para generar la del periodo republicano nuestro. Contradictoriamente la arquitectura moderna hace su introducción por primera vez en Cartagena de Indias con los edificios Andian y Talleres Mogollón, ambos para la misma fecha (1926).

En lo que respecta al arquitecto Ludwig Mies Van de Rohe (Alemania 1886, Chicago 1969), en su libro «*Historia critica de la arquitectura moderna*»,

3.—Fotografía comparativa Edificio Casa Loos (Viena, Austria, 2006), Edificio Almacenes Éxito (Cartagena de Indias, Colombia, 2014). Foto Edificio Loos, Fuente: tomada de http://es.wikipedia.org/wiki/Adolf_Loos Foto Edificio Almacenes Éxito. Autor: Ricardo Zabaleta Puello.

manifiesta: *la verdad es el significado del hecho, estructura*. Significa con ello una poética espacial en la que los arquitectos debemos reflexionar sobre los temas de la luz, la naturaleza, los recorridos, las actividades y necesidades del ser humano moderno[5]. Aspectos estos muy tenidos en cuenta por arquitectos como el fallecido Rogelio Salmona (1927-2007), considerado el mejor arquitecto de Colombia, cuando hablaba de su arquitectura y poética del lugar.

Igualmente, por sus obras creadas en Cartagena de Indias, los arquitectos Rafael Cepeda (1925-2009) y Gastón Lemaitre Lequerica (1919-1990), ambos cartageneros, los aplicaron en la concepción de varios de sus proyectos en una óptima adaptación a nuestro medio (simbiosis caribeña), logrando gestar edificios bioclimáticos como el Banco de Colombia, localizado en el área de influencia del centro histórico (La Matuna) y el Sena de los Cuatro Vientos, en el área continental al sur oriente de la ciudad.

[5] Solarte Pinto, Esteban; Manrique Niño, María Ximena y Perea Restrepo, Sergio Antonio. «*Ensayo sobre arquitectura Moderna en Bogotá, referencias en la obra de Gabriel Serrano Camargo*». Bogotá: Laboratorio de Urbanismo, Facultad de Arquitectura y Artes, Instituto de Investigaciones y Proyectos Especiales, Universidad Piloto de Colombia, Primera edición, 2010, pág. 69.

Entendido en un lenguaje claro los orígenes y algunos principios teóricos que dieron vida al movimiento arquitectónico moderno en el mundo y su aplicabilidad en nuestro territorio, es necesario entender que el proceso que cumplió esta tendencia en Colombia, llenó nuestras ciudades de una nueva experiencia, que en lo urbano arquitectónico, denotó orden y sobriedad formal, logrando ser en su momento, artífices esenciales en la configuración actual de muchos sitios y lugares de nuestro terruño. En el caso específico de Cartagena de Indias, es indispensable reconocer sus valores estéticos, formales y funcionales y por ende dignos de ser conservados.

3. Arquitectura moderna en Cartagena de Indias: la investigación

De conformidad a los planteamientos y a la estructura con que hemos venido realizando el presente documento sobre la arquitectura moderna en Cartagena de Indias, su surgimiento, causas y el contexto en el cual se desarrolló, deseamos reafirmar y poner en valor la importancia de la incursión de esta tendencia estilística en la historia de la arquitectura nuestra y la vida urbana que con sus obras gestó durante el período de tiempo comprendido entre 1930 a 1960.

4.—Edificios Caja Agraria, Bancolombia y Banco de Bogotá, los tres localizados en el sector comercial y financiero de la Matuna. La Matuna, centro Histórico. Cartagena de Indias. Colombia. (Foto: Ricardo Zabaleta Puello, 2014).

Es indudable la importancia y el valor estético, formal y simbólico e incluso histórico que esta tendencia arquitectónica generó en el mundo; pero más importante y relevante para esta latitud, es la adaptación que arquitectos cartageneros de esa época, hicieron de los elementos del lenguaje formal de la modernidad, para que en función de sus características y en concordancia con las condiciones y variables climáticas de Cartagena de Indias, lograran construir verdaderas obras de arquitectura que en respuesta a ellas, generaran su propia identidad.

Radica precisamente en esa circunstancia uno de los tantos valores de la arquitectura moderna de Cartagena de Indias. Nuestra misión es por tanto reafirmarlos, entendiéndolos como un hecho de transcendencia que permita su reconocimiento más allá de aquellos inmuebles, que siendo modernos, están circunscritos dentro y fuera del centro histórico. Nos referimos a una serie de obras que para el periodo citado, arquitectos nacionales y locales realizaran en las afueras —periferia y área continental— de la ciudad y que como citamos, son la fuerte expresión, no solo de la modernidad, sino de una arquitectura que apoyada en las teorías gestadas por Louis Sullivan, Le Corbusier, entre otros, dio forma y luz a la arquitectura moderna de Cartagena de Indias.

Sus obras, sus características, los arquitectos y el contexto, constituyeron en su momento un mundo eficaz, técnico y muy funcional, la arquitectura nuestra tomó una forma distinta, se involucró, por circunstancias diversas, con el medio cartagenero, ella se llenó de luz y de sombra, engalanó sus calles con fachadas reticuladas provistas de aleros, corta soles y calados, en una clara demostración de la adaptación al contexto ambiental.

Pórticos galerías, terrazas y volúmenes abiertos al clima cálido húmedo de la ciudad, fueron la constante en los proyectos modernos que dieron nueva fisionomía e imagen urbana a la Cartagena de las primeras décadas del siglo XX. Hoy ese legado, no del todo reconocido, peligra, muchas obras han caído bajo la inclemencia del «boom inmobiliario» que actualmente vive la ciudad y de las que quedan, poco se sabe de su historia y de sus autores.

Representa este trabajo también, el tributo y homenaje a mentes privilegiadas que forjaron con su trabajo y creatividad el desarrollo de una ciudad que vislumbró su modernidad en edificios que transformaron su paisaje. A ellos, a Gastón Lemaitre, Rafael Cepeda, Ramón Barboza, Rafael Tono Lemaitre y otros, este tributo.

Tal como hemos venido citando acerca de la situación que vive el contexto actual de la arquitectura moderna en Cartagena de Indias, mucho se ha escrito y se sabe de la arquitectura colonial, republicana y de transición, sus obras han sido estudiadas, sus arquitectos e ingenieros también han sido reconocidos, más la modernidad que impuso una huella que aún perdura, carece de tales reconocimientos.

Este trabajo pretende sacar a la luz obras y nombres, es un reconocimiento en conjunto, que igualmente busca llamar la atención de las autoridades para que con su apoyo se hagan más visibles gracias a la publicación de estas memorias y de este docu-

mento que busca inventariarlas y lograr a futuro, la declaratoria de alguna de ellas.

Es fundamental en ese propósito hacer un inventario de las más importantes, documentarlas planimétrica y fotográficamente, destacando sus características formales y funcionales. Igualmente es importante ilustrar dentro de las obras que ya no existen, aquellas que por sus características tipológicas y formales merezcan ser destacadas.

En los procesos de conservación y salvaguarda de los bienes de interés cultural —BIC —, y de conformidad con lo que establece el POT en su artículo 471, es necesario ampliar el catálogo de los mismos, razón por la que consideramos importante incluir en nuestros ideales ese noble propósito, aclarando que se presentará una vez analizados y estudiados los inmuebles, una posible lista que esperamos cumpla con los requisitos para ello.

Para concluir, escribir la historia, las causas, orígenes, describir e ilustrar las obras y homenajear a sus autores, es más que un propósito, un deber y una gestión para la difusión, salvaguarda y conocimiento de la arquitectura moderna en Cartagena de Indias.

Como gestores, investigadores, historiadores y amantes del patrimonio arquitectónico de esta ciudad, en especial el moderno, adquirimos este compromiso como una responsabilidad generacional que busca difundir y dar a conocer, testimoniando obras, autores y momentos, una historia que apenas empieza a escribirse.

4. Conclusiones

El hecho de estar referido el presente trabajo investigativo a un lugar de actuación como Cartagena de Indias, ciudad costera en el Caribe colombiano, Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad, con unas condiciones climáticas muy particulares, que en conjunto con su patrimonio arquitectónico y urbano le han atribuido unas características muy especiales, dentro de las cuales y en evidencia de lo percibido en su ambiente, en su proceso evolutivo y en su arquitectura, en especial la moderna (1930-1960), fundamentamos la propuesta y conclusiones de este documento investigativo.

Nuestras primeras conclusiones apuntan al valor y la importancia que como patrimonio edificado, individual o en conjunto, tiene en Cartagena de Indias la arquitectura moderna, máxime cuando al tiempo que subsisten algunas obras todavía, otras no.

Estimamos el valor de este patrimonio, dada las circunstancias en que hoy subsisten algunas, no en términos de cantidad, sino de representatividad histórica, socio cultural y calidad formal y funcional. Por ello, por sus características y por ser únicas, estas obras arquitectónicas, hoy, localizadas en distintos puntos de la ciudad, poseen el valor del silencio, el valor de la nostalgia y del recuerdo de unos momentos en que la vida se pensaba más bella gracias a la arquitectura y el urbanismo moderno.

Por ello y por todo lo que detrás de cada edificio que aún subsiste, queda una lección, un aprendizaje, un arquitecto y la historia que no se ha escrito y que debe tributar y homenajear a quienes las diseñaron. Es lo mínimo que debemos hacer.

Unas segundas conclusiones asientan el hecho de considerar para el surgimiento de la arquitectura moderna en Cartagena de Indias, varios factores, que conjugados entre sí, permitieron que en nuestro territorio, los principios promulgados por Adolf Loos, Louis Sullivan y Le Corbusier, entre otros, tuvieran aplicación. Al respecto es bueno acotar que muchos autores sitúan el surgimiento de la arquitectura moderna en Colombia a partir de la década de 1930 en adelante, y en Cartagena de Indias tenemos documentada la construcción, en el centro histórico, de los edificios Andian y antiguos Talleres Mogollón, ambos en 1926 y enmarcados dentro de los principios y parámetros de la arquitectura moderna.

Tal como aquí lo explicamos, estos edificios surgen en un momento socio cultural importante, influenciado desde lo estilístico por lo neoclásico cuando el país y la ciudad vivían la época dorada de la arquitectura del periodo republicano. Fenómeno bastante contradictorio que suscita un pensamiento contrario a la opinión de esos autores. No con esto queremos insinuar que la arquitectura moderna en Colombia tiene su origen en Cartagena de Indias, pues ya desde 1918, tenemos información del diseño y construcción del considerado primer barrio

moderno de Colombia, nos referimos al barrio El Prado[6] en la ciudad de Barranquilla[7].

Para el desarrollo de la arquitectura moderna en Cartagena de Indias hemos considerado establecer la influencia en ese proceso, de los siguientes factores:

Factores a tener en cuenta:

— Del orden conceptual e ideológico, que tienen que ver con el contexto.

— Del orden circunstancial y temporal.

— Del orden técnico y estilístico.

4.1. **Del orden conceptual. El contexto local como concepto ideológico**

Años de experiencia, estudios realizados y en especial la aplicación de la lógica y el sentido común de las cosas, nos lleva a determinar y generar conceptos y teorías propias; por ello conceptuamos que el desarrollo de las ideas del ser humano construidas en una realidad tridimensional, en un contexto local, encuentran eco, como concepto ideológico, en los procesos de edificación y construcción del mismo.

Por tanto nos permitimos afirmar que el concepto ideológico de masas, instituciones e individuos, plasmados en un contexto geográfico real, es el reflejo lógico de la arquitectura que la edifica y constituye en territorio urbanizado. Entender el contexto local como el contexto cultural bajo el cual se tejen ideales políticos que asociados a la arquitectura los reflejarán; fueron en un principio las primeras premisas e inquietudes que motivaron en nuestro suelo, la aparición de la arquitectura moderna. Por ello es importante recordar que el desarrollo urbano arquitectónico de nuestras ciudades, guarda estrecha relación con el contexto socio cultural y económico que a ese nivel, estas conservan y desarrollan.

[6] Así lo insinúa el arquitecto SAMPER MARTÍNEZ, Eduardo en su libro «*Arquitectura moderna en Colombia, época de oro*», pág. 34 y lo ratifica el también arquitecto BELL LEMUS, Carlos en su libro «*El Movimiento Moderno en Barranquilla, 1946-1964*», pág. 21.

[7] Barranquilla, Distrito Especial, industrial y portuario, es la capital del departamento del Atlántico.

4.2. **Del orden circunstancial y temporal**

Igualmente, no podemos olvidar que las ciudades son entes vivos, pues en su proceso evolutivo crecen, se densifican, se trasforman o adaptan a nuevas circunstancias de diversa índole, en algunos casos, bajo sistemas de planificación, en otras no; y que por tanto son dinámicas y no estáticas, lo que trae consigo cambios en la forma de concebirlas y de proyectar, a través de sus edificaciones, imágenes urbanas que buscan, en ocasiones, borrar el pasado so pretexto de proyectar futuro y modernidad.

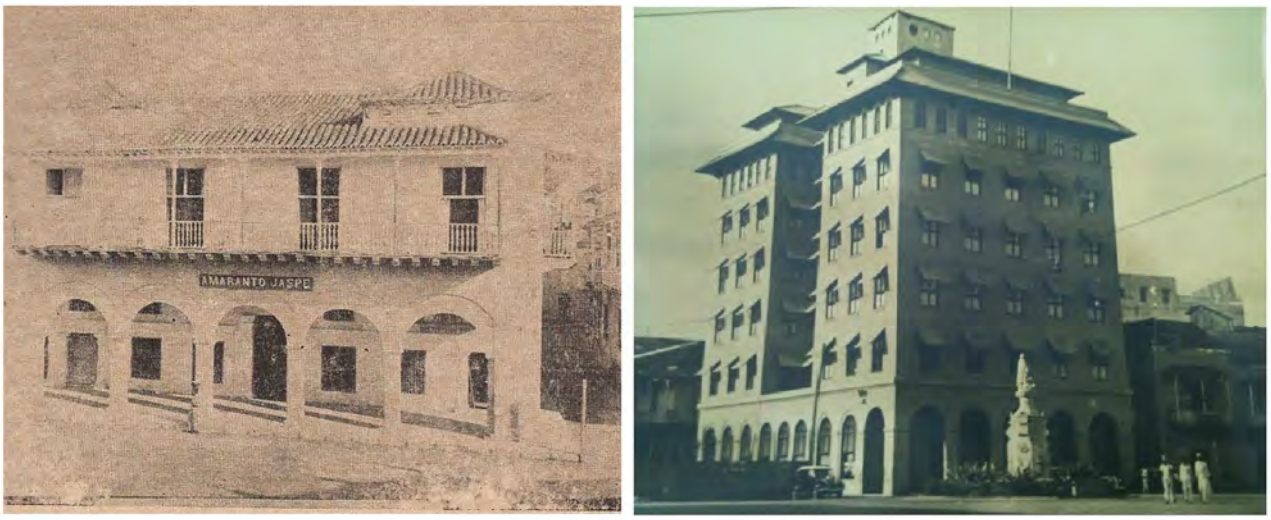
Ante estas consideraciones y después de casi 300 años de colonización española, en el caso específico de Cartagena de Indias, la ciudad sufre transformaciones que la alejan de su pasado colonial y que motivan nuevas manifestaciones culturales en ese momento, así como el ideal máximo de forjarse Colombia como república independiente.

4.3. **Del orden técnico y estilístico. El contexto local como escenario propicio para la implantación de los conceptos de la arquitectura moderna**

Las nuevas manifestaciones culturales, las nuevas ideologías de libertad e independencia, etc., traen consigo la creación de instancias gubernamentales que buscan precisamente, reflejar gobernabilidad, poder político, identidad y unidad nacional. Va a ser entonces, la arquitectura, la que permita mostrar y llevar a cabo el desarrollo urbano arquitectónico, social, político y económico de ese momento, conocido en nuestro medio, como periodo republicano (1840-1930).

La arquitectura que va a desarrollarse en esa época, inicialmente adoptará como código de su lenguaje formal y en cumplimiento de ese propósito, el referente más cercano que en relación a tiempo cronológico tiene y que está referido a lo neoclásico. Es de anotar que las primeras obras de ese periodo serán proyectadas por arquitectos foráneos contratados para ello por el recién creado gobierno colombiano y que influenciados por esas corrientes estilísticas implantan esa huella arquitectónica en todo el territorio nacional, Cartagena de Indias, no sería la excepción.

Posterior a los resultados excelentes de la arquitectura del periodo republicano, incluso entrelaza-



5.—Fotografía de 1920 de la desaparecida Casa de la Isla. Fotografía de 1938 del Edificio Andian que ocupó el lugar de la casa de la Isla. Fuente: Fototeca Histórica de Cartagena – Archivo personal. Centro histórico de Cartagena de Indias. Colombia.

do con él, la arquitectura moderna impone lo suyo, pero en esta oportunidad es «gracias» a instituciones como la Andian National Corporation[8], que introdujo por primera vez en Cartagena de Indias, el desarrollo de una obra arquitectónica que encajará en los principios teóricos de la modernidad, tanto técnica como estilísticamente; nos referimos a la construcción en estructura metálica (primera en la ciudad), en el año de 1926 del edificio Andian, edificación que responde a los principios constructivos y estilísticos de la Escuela de Chicago y que en el centro histórico, costó la demolición de una joya de la arquitectura colonial cartagenera, la casa de «La Isla», edificación donde funcionó la «Real Contaduría» y que tomó esa denominación por ocupar una manzana completa.

Con lo anterior, hemos querido hacer un breve recuento del proceso evolutivo de la ciudad en términos de su arquitectura; porque en ello y para la parte que nos compete de la arquitectura moderna y en la elaboración de estas conclusiones, encontramos muy evidenciados los principios conceptuales que generó esta tendencia en Cartagena de Indias.

Más allá de lo aquí expuesto, concluimos que es fundamental difundir y dar a conocer este conocimiento, para ello es importante impulsar su salvaguarda. Lograr la publicación de este trabajo investigativo como fórmula de la gestión y la conservación del patrimonio, en este caso el arquitectónico moderno de Cartagena de Indias, es uno de los propósitos finales que persigue esta investigación.

[8] Empresa de origen canadiense que en la década de 1920 llegó a Cartagena de Indias con la finalidad de dar manejo administrativo al tema de los oleoductos en Colombia y sentó una de sus bases en Cartagena de Indias. A esta empresa se le debe el desarrollo del barrio de Bocagrande al occidente de la ciudad.

ANEXO

ARQUITECTURA MODERNA EN CARTAGENA DE INDIAS, COLOMBIA

RECONOCIMIENTO Y VALORACION

EXPERIENCIAS COMPARTIDAS
AMÉRICA:
CULTURA VISUAL Y RELACIONES ARTÍSTICAS
Granada, España, Septiembre 9 – 11 de 2014

Convenio AUIP:
UNIVERSIDAD DE GRANADA,
UNIVERSIDAD DE CARTAGENA,
UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR.
2014

RICARDO A. ZABALETA PUELLO
Arquitecto

Cartagena de Indias – Septiembre de 2014

ANEXO

CARTAGENA DE INDIAS - LOCALIZACIÓN GENERAL

Fig. No. 1. Localización General.

Cartagena de Indias, Colombia, Suramérica.

Centro Histórico, ciudad fundacional (Centro, San Diego, Getsemaní).

ANEXO

CARTAGENA DE INDIAS, CASO DE ESTUDIO – GENERALIDADES

Cartagena de Indias Distrito Turístico y Cultural de Colombia, Capital del Departamento de Bolívar, ciudad de origen insular, se localiza en el extremo norte del país, bañando sus extensas costas con las cálidas aguas del Mar Caribe.

Figura 1: Plano de Cartagena de Indias - Sectores. El recuadro rojo señala el Centro Histórico.

Fuente: Secretaria de Planeación Distrital (2009).

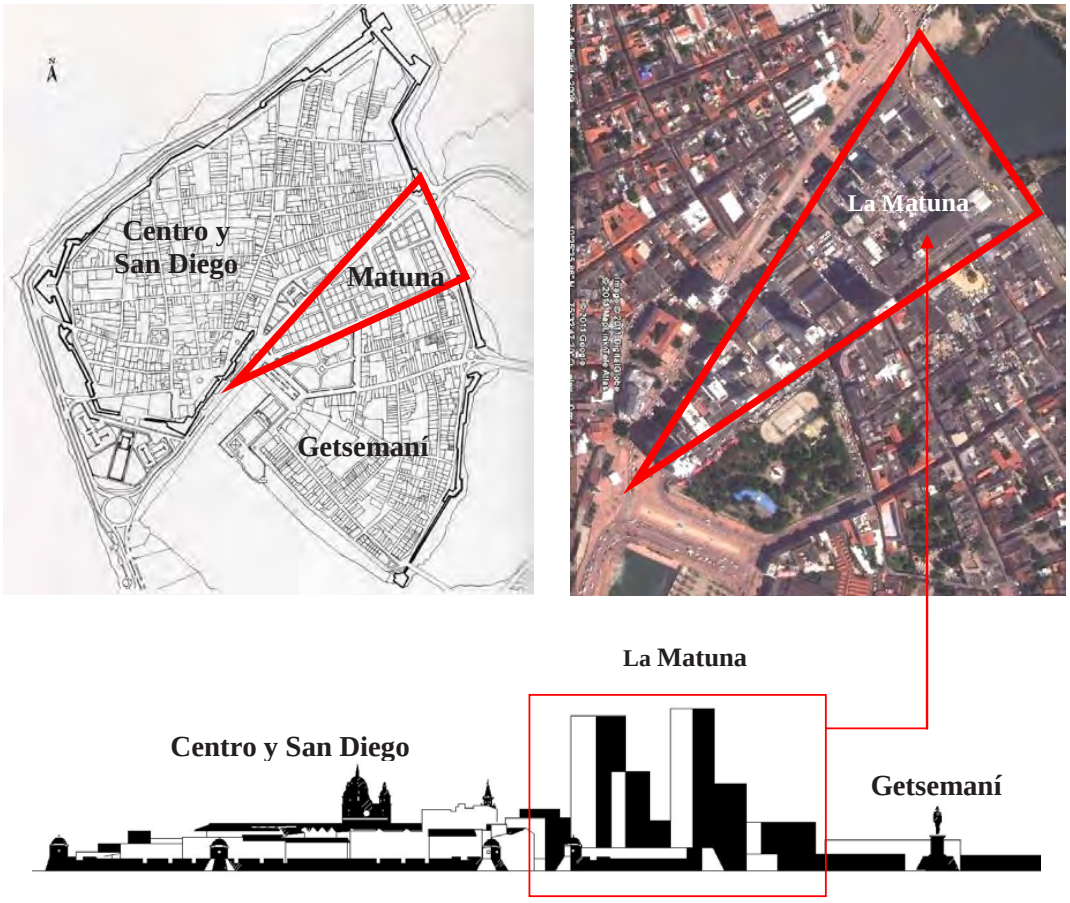
ANEXO

LA MATUNA - 1950

La Matuna, espacio urbano donde se implantó la arquitectura moderna de Cartagena de los años 1950, con grandes torres de edificios (Plaza de la Olímpica y de Telecom).

Figura 2. Plano General Centro Histórico de Cartagena de Indias (ubicación sector La Matuna).
Fuente: Plano, Archivo personal. Foto satelital de La Matuna, tomada del Google Earth.
Visitado el 1.08.13

CENTRO COMERCIAL Y DE NEGOCIOS LA MATUNA



Perfil urbano esquemático del centro histórico incluido el tradicional barrio de Getsemaní, interpolados por la presencia de La Matuna. Dibujo: Archivo particular.

ANEXO

EDIFICIO ANDIAN - 1927

Foto 1: 1912. Antigua Casa de la Isla.

Foto 2: 1927. Construcción Edificio Andian

Foto 3: 1946. Edificio Andian (Escuela Chicago)

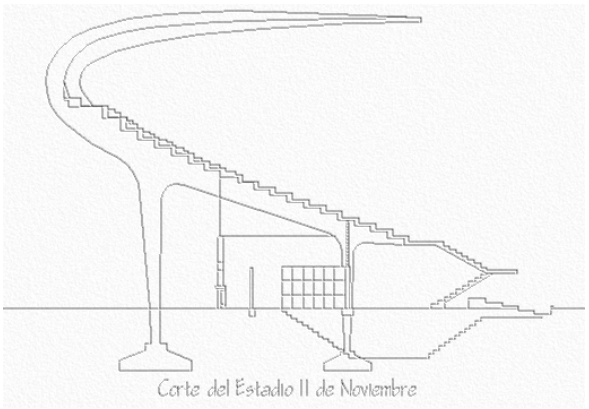
Foto 4: 2012. Actual Edificio Andian.

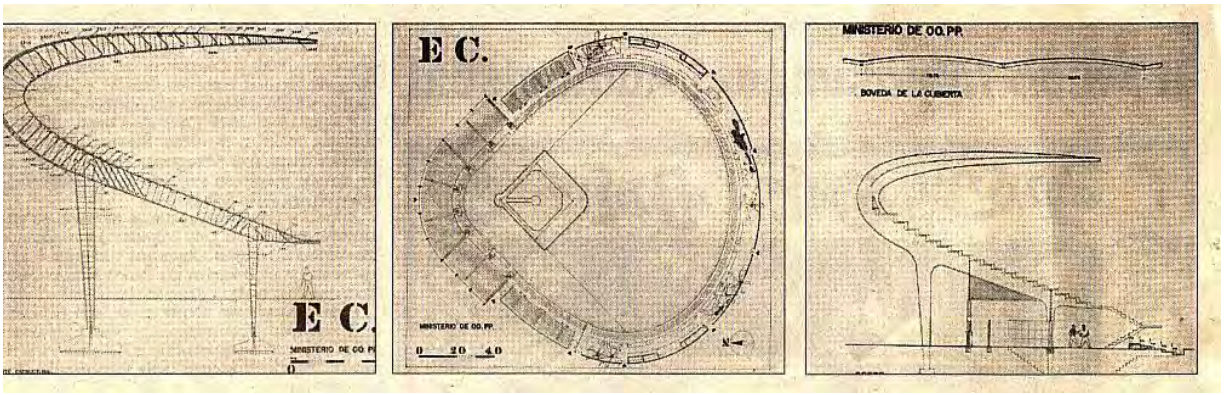
Fuente: Fotos 1, 2 y 3 Fototeca Histórica de Cartagena de Indias. Foto 4 Archivo particular.

ANEXO

ESTADIO DE BEISBOL “ONCE DE NOVIEMBRE” 1947

Foto 5: Imágenes varias del Estadio de Beisbol Once de Noviembre. Primera obra de arquitectura moderna de Colombia que fue publicada en una revista americana. **Fuente:** Archivo particular.





Volver al sumario

Cementerios y cultura funeraria contemporánea entre Europa y Latinoamérica

Joaquín Zambrano González
Universidad de Granada. España

¿Pasear por el cementerio? ¿Tocar las lápidas de otros? ¿Disfrutar sentado en un banco de las esculturas de un panteón? Es posible darle respuesta a todas estas preguntas que nos hacemos de vez en cuando. Pero cuando se piensa en la muerte como fenómeno, casi pone el vello de punta. Solamente es recordada en los momentos en que nos toca de lleno, o se sitúa a nuestro alrededor. Como ya se manifestara en el congreso Las caras de la muerte en el mundo (INAH. Querétaro, 1996), «*La muerte es un fenómeno biológico natural, pero también es una construcción cultural. El primer signo de que el hombre mono pasó a ser humano, se identifica con el momento en que éste sepultó a sus muertos*»[1].

Es por ello, que debido a la impronta cultural y religiosa, se ha creado una imagen de los cementerios como lugares remotos, sombríos, ajenos a todos. En cambio para muchos otros conforman una fuente de inspiración, modo de pensar, y sobre todo de conocimiento de nuestra sociedad.

Carlos Reyero, especialista español en el arte decimonónico expresa su pensamiento sobre este suceso de la siguiente manera: «*¿Hasta cuándo vamos a ignorar nuestros cementerios, excusándonos en absurdos preceptos?*»[2]. Esta afirmación, nos hace pensar en el gran patrimonio histórico-artístico que tenemos aislado y perdido, que pide ser estudiado. Aunque por desgracia exista un interés prácticamente inexistente hoy en día.

No se necesitan muchos pretextos para visitar una ciudad europea o del resto del mundo. Sin embargo en los últimos diez años, los cementerios están desplegando un magnetismo especial, de tal manera que ha llegado a confeccionar un término en torno a ellos: *necroturismo*. Es ahora, cuando el punto de vista sobre estos espacios está cambiando hacia la concienciación histórica y cultural. Se producen cambios tanto en la ciudad como en el terreno del patrimonio histórico, y no solo haciendo referencia a catedrales, castillos y palacios, lo que produce una visión reduccionista, sino que ahora se incluyen a estos espacios, y otros como el patrimonio industrial y el inmaterial.

A continuación veremos cómo el mismo concepto que denomina al espacio sagrado tiene diferentes acepciones dependiendo de donde se emplee. Tras un repaso de cómo surgen dichos espacios y cuales son dignos de ser protegidos, destacaremos

[1] VV.AA. *Las caras de la muerte en el mundo.* Querétaro, INAH, Museo Regional de Querétaro, 1996.

[2] Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. «El Patrimonio funerario en Latinoamérica. Una valoración desde la historia del arte contemporáneo». *Apuntes* (Bogotá), 18 (2006), págs. 70-89.

aquellos que por sus singularidades son reseñables. Asimismo constituyen unos escenarios expositivos, donde el saber tiene lugar a través de las diferentes publicaciones y el estado de los mismos en la edad contemporánea. Finalizando, brindaremos breves pinceladas sobre las legislaciones competentes en materia de patrimonio funerario desde el punto de vista histórico-artístico.

1. ¿Cementerios o panteones? Consideraciones históricas

En primer lugar, se deben realizar las pertinentes aclaraciones terminológicas y conceptuales que nos ayuden a entender lo planteado a lo largo de éste texto. Del mismo modo, se considera necesaria la elaboración de una concisa evolución histórica, la cual no permitirá una mayor comprensión de la situación actual del patrimonio funerario a ambos lados del Atlántico.

Uno de los elementos más característicos de la lengua española es la denominación que recibe el mismo espacio público donde se entierran a los difuntos, cuyas pequeñas diferencias estarán marcadas dependiendo de la zona geográfica. Las dos acepciones castellanas aceptadas son *cementerio* (su vinculación a la región de Andalucía y extensible a la comunidad cristiana occidental) y *panteón* (vinculación a las culturas de América Latina). Es interesante destacar los significados de estos dos términos debido a que se emplean con la misma asiduidad en los países hispanoparlantes, y hacen referencia al mismo lugar, a la misma construcción.

En España, el término empleado como panteón, se conoce mayoritariamente en los países latinoamericanos como monumento funerario, aunque para Latinoamérica constituye la denominación oficial de cementerio. Uno de los ejemplos de este hecho, es la denominación de la institución mexicana encargada de administrar los del Distrito Federal, conocida como Dirección General de Panteones.

Otros conceptos similares al de cementerio son necrópolis o camposanto. El primero, necrópolis, es empleado en muy pocas ocasiones debido a que hace referencia a un cementerio de gran extensión donde proliferan los monumentos funerarios. Entonces, ¿Podríamos estar ante el concepto empleado para los cementerios monumentales? El segundo, camposanto, se acerca más a las expresiones vulgares empleadas para la denominación religiosa donde se entierra a sus difuntos. Principalmente es utilizado para los cementerios cristianos en general.

Centrándonos en la cronología, los espacios dedicados a los difuntos han existido desde el principio. Por eso, para entender cómo se han conformado los actuales, vamos a trazar un pequeño recorrido histórico de la evolución de los cementerios. En la Antigüedad Clásica, existía una separación clara entre el interior y el exterior de la ciudad, consagrando el espacio para los vivos y aquel dedicado a las tumbas y sepulcros.

Durante la Edad Media, y pese a las restricciones de la Iglesia, comienzan a enterrarse dentro de lo muros de la ciudad, ya que los enterramientos en los bosques o junto a las calzadas eran claros signos de paganismo. Es en este período, cuando los templos y conventos se llenan de tumbas. A lo largo de Antiguo Régimen, la Iglesia se hará con el control fúnebre, con lo cual dichos enterramientos en edificios sagrados se hará muy común.

Con la Ilustración y el avance tecnológico, se pone de manifiesto un cambio en la ciudad y especialmente a mediados del siglo XVIII. Las reformas higienistas empezaron a ver los enterramientos intramuros como un problema sanitario. En occidente aparece el miedo al cadáver y por lo tanto, toda la connotación negativa que conlleva. Un suceso importante es el debate que se suscitó en Francia en 1737, cuando el parlamento parisino solicitó a un grupo de médicos una investigación oficial sobre los problemas sanitarios de los cementerios. Este motivó la clausura del cementerio de los Santos Inocentes en 1780, y comenzará una dinámica de alejar dichos espacios de la ciudad[3]. Estas ideas van a viajar y tener repercusión en las sociedades española e iberoamericana a manos de Carlos III, con la promulgación de la Real Cédula donde obliga a situarlos extramuros.

Finalmente serán las Academias las encargadas de convocar concursos para el diseño de los mismos. Con el Romanticismo, se va a concretar el proceso de definición de una tipología arquitectónica. La necrópolis dejará de ser un lugar simétrico para convertirse en un jardín salpicado de tumbas,

[3] Hernández Palomo, José Jesús. *Enfermedades y muerte en América y Andalucía. Siglos XVI-XX.* Madrid: CSIC, 2004.

1.— Imagen del cementerio del Monasterio de Santa María del Rey. 2006. Atienza, Guadalajara, España.

irregular, con lugares pintorescos que inviten a la meditación, al recuerdo y la memoria. Serán tales las sensaciones, las que harán que los viajeros se sientan atraídos, elaborando guías y catálogos, difundiendo repertorios de naciones como Francia, Inglaterra o Italia por todo el mundo occidental, inclusive llegando a Latinoamericana[4].

Ya en la Edad Moderna, las grandes necrópolis comenzaron a entrar en decadencia. El acceso a la propiedad de los terrenos acarrea la saturación del mismo, y comienzan a sustituirse plantas y árboles por la táctica de los nichos verticales, como recurso para optimizar el suelo del camposanto.

Actualmente, el concepto de cementerio está desapareciendo en parte debido a las situaciones de sostenibilidad, por lo tanto se contempla la posibilidad de renovarse antes de producirse la trágica desaparición. Los espacios dedicados al enterramiento se enriquecen con algunos elementos como son los crematorios, y la ocultación de las tumbas, creando cementerios-parques o cementerios-jardín, denominados en el mundo anglosajón como *lawn-cemeteries*. Será precisamente el mundo anglosajón, junto a Centroeuropa y Estados Unidos los primeros que pongan este concepto en práctica, mientras que la Europa Mediterránea y Latinoamérica serán algo tardías.

El siglo XX, ha supuesto un verdadero reto para los cementerios. Los presupuestos que movieron su aparición se han extinguido. Atrás quedaron los conjuntos arquitectónicos que configurados a modo de ciudad, se convirtieron en protagonistas del ritual funerario. Será en la segunda mitad del siglo XX, cuando encontremos una tipología más clara de cementerio, ya que hasta los años cincuenta se-

[4] Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *El Patrimonio funerario en Latinoamérica…* Op. cit., pág. 75.

guían siendo válidas las fórmulas e imágenes de los grandes monumentos y decoraciones de los panteones, sufriendo estos grandes cambios motivados por la necesidad.

Uno de los problemas actuales a los que se enfrenta el patrimonio funerario, es el análisis de estos espacios sin perspectiva, debido a que resulta difícil poder separar el interés cultural y antropológico, del sentimiento de pérdida, morbo, etc. Esto dificulta las labores de estudio y conservación de los cementerios y la cultura funeraria. Es por ello que el interés de los investigadores del siglo XX, radica especialmente en los modelos de espacios funerarios populares, siendo estos lugares donde se ha desarrollado una decoración notable, dando modelos de estudio exclusivos de la edad contemporánea.

2. Cementerios monumentales y populares

La idea de construcción de los espacios funerarios, se sustenta en el especial interés de la población por tener una mayor presencia no solo en la vida sino también en la muerte. Este hecho llevó a las familias acomodadas, burguesas y con poderes públicos, a la edificación de grandes monumentos funerarios, en los cuales a menudo se puede hacer una lectura de los lenguajes estilísticos de la época. Al igual que ocurría en las ciudades, el precio del suelo dependía de la zona donde se residía, y las diferencias se acentuaban aún más.

En las grandes ciudades latinoamericanas se observa cómo las construcciones son tomadas de los cementerios europeos (Pére Lachaise de París, San Isidro de Madrid o los famosos cementerios italianos de Milán y Génova). Con respecto a los monumentos funerarios y las esculturas, eran encargadas principalmente a escultores de renombre de la época. Aquellos que no podían acceder a los cuantiosos costos de los mismos, encargaban copias de las mismas, lo que provocó el auge por los encargos a través de catálogos. La presencia de la cultura funeraria y de los cementerios se acentuó cuando empezaron a circular las tarjetas postales con reproducciones de tumbas prestigiadas.

Sin embargo a comienzos del siglo XX, y prácticamente durante casi todo el siglo, el interés comenzó a decaer y ya no se produjeron grandes inversiones en la construcción de monumentos funerarios. Se origina un cambio en la forma de entender la muerte, que intenta alejar el dolor y aboga por la esperanza. Con el paso del tiempo y la transformación de la ciudad (acontecimientos urbanísticos principalmente que incluyen las mejoras de estos espacios como son la introducción del alcantarillado, luz eléctrica o acercamiento de los transportes públicos), se lleva a cabo la protección de aquellos espacios significativos para su historia dignos de conservación. Es así, como surgen los considerados cementerios monumentales, haciendo referencia a aquellos que por su valor histórico-artístico albergan un gran número de obras artísticas.

En España no tienen la denominación de monumentales, pero el patrimonio histórico-artístico que albergan le ha sido suficiente para integrarse en la Ruta Europea de Cementerios[5]. El cementerio de la Carriona en Avilés, San José en Granada o San Antonio Abad en Alcoy son algunos de los integrantes de este proyecto turístico. Con respecto al homólogo americano, a pesar de carecer de un ente que recoja una ruta latinoamericana, sí encontramos redes nacionales que se dedican a proteger dichos espacios. Entre los ejemplos más notables de cementerios monumentales nos encontramos con La Recoleta en Argentina, Cementerio Colón en La Habana, San Pedro en Medellín.

En la última década, tenemos que subrayar el interés que han suscitado para la historiografía funeraria los cementerios populares, que alcanzan un alto grado de espontaneidad y creatividad. En este apartado van a despuntar los cementerios latinoamericanos. Las manifestaciones que podemos encontrar en ellos son habitualmente anónimas, lo que le confiere un valor especial ya que van a ser expresiones únicas, y no repetidas o en serie. Muchas de ellas llegan a rozar el concepto de lo *kitsch*[6].

Encontramos desde lápidas coloridas como las de San Francisco de Huambocancha cerca de Cajamarca en Perú, o las cruces de madera en mitad del desierto como en el cementerio de Pisagua en Chile. También los hay más ecológicos como el cementerio de Tulcan en Ecuador, donde el arte topario ha pa-

[5] Ruta Europea de Cementerios. http://cemeteriesroute.eu/european-cemeteries-route.aspx (Consulta: 10 de agosto de 2014).

[6] Expresión empleada cuando nos referimos a algo de mal gusto, especialmente empleado en los objetos artísticos.

2.—De izquierda a derecha; Cementerio de la Carriona. 2012. Avilés, Asturias. España y Cementerio de la Recoleta. 2012. Buenos Aires. Argentina

sado a ser un elemento más cercano, otorgando un color más agradable.

España cuenta también con algunos ejemplos de cementerios populares, quizás no tan sorprendentes en cuanto a la decoración de sus tumbas pero sí en cuanto a la organización y denominación de los mismos. Uno de esos ejemplos es el Cementerio de San Fernando en Cádiz, donde podemos encontrarnos un amplio repertorio de personajes ilustres. A pesar de encontrarse en un municipio y conservar su esencia, podemos recalcar el carácter que está adquiriendo de monumental.

Si el cementerio es un reflejo de la ciudad, un buen ejemplo sería el cementerio municipal de Casabermeja en Málaga, donde casi todos sus habitantes poseen un panteón familiar con forma abovedada y son encalados anualmente, algo muy característico de muchas poblaciones del sur peninsular. También podemos ver cómo existen cementerios para animales donde se pueden leer epitafios como «*Nunca te olvidaremos gordo. Te queremos gruñón*». Puede llegar a sonar excéntrico, pero si nosotros encontramos la paz a raíz de la muerte porque no puede hacerlo tu mascota. Son algunas de las afirmaciones que han escuchado los enterradores del cementerio de la Sociedad Protectora de Sevilla[7].Cada vez son más los municipios que se unen a esta acción de enterrar animales. Tal es el caso de Casilla de la Tuerta en Albacete, Las Palmas de Gran Canarias o el conocido «Ultimo Parque» madrileño.

3. Cementerios, museos al aire libre

A la hora de interpretar un cementerio es más que recomendable hacerlo como si se tratase de un espacio expositivo, como un aula abierta. Debido a ese interés por mostrar, enseñar y preservar los objetos que han pertenecido a nuestra historia e incluso los hacen singulares, estos espacios adquieren un carácter de museo. Quiere decir que aunque no siempre cuenten con un apoyo institucional detrás, reúnen todos los factores para ser considerados como tales. Por este motivo muchos de ellos son considerados *museos in situ*.

Desde la propia concepción del museo, se ha tenido especial interés por aquellos objetos que estuvieron ligados a ciertas personas y personajes, desde el ajuar funerario a objetos personales que los acompañaron durante su vida. Esto se debe a que conforman un testimonio único. Por ello, conforman un testigo fiel que muchas instituciones gustan de preservar.

Principalmente este paso de espacio museístico a institución protectora (entendido así el concepto de museo, aunque reúne muchas más cualidades), se da pioneramente en los cementerios latinoamericanos. Uno de los mejores ejemplos de ello es el Museo Cementerio Presbítero Matías Maestro en la ciudad de Lima, Perú. Señalamos su presencia por ser uno de los cementerios que debido a las labores de conservación, ha adquirido la categoría de Mu-

[7] Espelleta, Gloria y Mateo, Toni. *Más allá del cementerio.* 25 agosto del 2014. (Consulta: 20 de agosto de 2014). Recurso Audiovisual.

3.—De izquierda a derecha; Israel Olivera. Cementerio de Casabermeja 2010. Málaga. España y Cementerio de Tulcan. 2008. Carchi. Ecuador.

seo. Pero este hecho no es aislado ya que sigue la línea inicialmente marcada por el cementerio-museo de San Pedro de Medellín, declarado así en 1998.

En el panorama español, todavía no contamos con uno que tenga tal consideración, aunque algunos de ellos como el Cementerio General de Valencia, ha adoptado el sobrenombre de Museo del Silencio. Otros como el Cementerio de Montjuic (cuenta con una magnífica exposición de carruajes funerarios) o el Cementerio de la Carriona en Avilés[8](es considerado el primero en crear un centro de interpretación inaugurado en el año 2012), han sido algunos de los primeros en iniciar un proceso de musealización.

Si hablamos de ellos como espacios museísticos, principalmente deben albergar en su interior esculturas y monumentos de considerable valor artístico y cultural. Es por ello, que podemos encontrar registros artísticos de todas las épocas y estilos en su interior. Reseñable es que la revista *Adi*ós[9]haya promovido la realización en este mismo año 2014, el I Concurso sobre Cementerios de España. Un comité de expertos tanto del sector funerario como humanístico, ha realizado una selección y convocado dicho concurso en tres categorías: mejor cementerio, mejor monumento arquitectónico y mejor escultura.

Entre las obras destacables de nuestra arquitectura funeraria podemos encontrar el monumento a San Antonio Abad del Cementerio de Alcoi-Alicante, las Cisternas de San Rafael de Monturque en Córdoba o la Iglesia del Cementerio de Cambados en Pontevedra.

Sería imposible hacer un catálogo impreso que las recogiera las miles de esculturas que podemos encontrar en nuestros cementerios. Tanto por iconografía como por estilos hallamos un variadísimo campo de estudio. Algunas de las destacadas por el concurso son el Beso de la Muerte en el Cementerio de Poblenou de Barcelona, el Mausoleo de Gayarre en el Cementerio del Roncal de Navarra o el Ángel silencioso del Cementerio de San José en Granada.

¿Museos de la Muerte?, parece en cierta medida ilógico que se pudiera erigir un museo con tal temática. Pero la idea no resulta tan extraña en pleno siglo XXI, cuando se crean a menudo museos con cualquier motivo y con la intención principal de proteger ciertos instrumentales elaborados por la mano del hombre. Hemos visto como muchos han realizado exposiciones temáticas, colecciones, etc, pero hasta el momento no se había tenido ninguna referencia de que toda la temática del museo girara en torno a la muerte.

No obstante, México nos muestra dos ejemplos de ello como son el Museo Nacional de la Muerte

[8] Cementerio de la Carriona. http://www.asturiasmundial.com/noticia/32836/centro-de-interpretacion-del-cementerio-carriona-ciclac-abre-sus-puertas/ (Consulta: 21 de agosto de 2014).

[9] Importante publicación dentro del sector funerario, sobre todo por la gran apuesta que realizó hace años sobre la difusión del patrimonio funerario español. http://www.revistaadios.es/ [Consulta: 21 de agosto de 2014).

4.—Museo-Cementerio Presbítero Matías Maestro. 2013. Lima. Perú.

en el Estado de Aguascalientes[10], quizás el más importante porque adquiere la particularidad de ser de referencia a nivel país. A pesar de no estar localizado en la capital, ha adquirido la connotación nacional por ser uno de los primeros museos exclusivamente dedicados a la cultura funeraria en todas sus manifestaciones. Y el Museo de la Muerte en San Juan del Rio, en el estado de Querétaro[11], que sobresale sobre todo por su carácter local y la notable puesta en valor del patrimonio que alberga.

4. Aprender con la muerte

A la hora de hablar de la muerte, surge un amplio surtido de exposiciones, conferencias, congresos, revistas que se han ido publicando en los últimos años. Desde principios del siglo XX, la muerte ha constituido un fenómeno científico digno de ser estudiado. No es de extrañar que muchas de las disciplinas que la habían tratado intenten normalizar este proceso biológico.

Hablar de arte implica inevitablemente hacerlo del desarrollo de las exposiciones. Éstas constituyen el canal más común para la difusión artística de la obra. Es indudable que dentro de la sociedad del bienestar, no se le otorga un interés especial por lo funerario. Es por ello, que las instituciones encargadas de la educación y formación de los individuos presentan programas específicos destinados a la interacción de la sociedad con la cultura funeraria. Tal es el caso de algunas de las escuelas de Lima, donde a través del programa *Rayitos de Sol* acercan al camposanto a los escolares a través de una ruta guiada. Esto ayuda a los escolares a comprender las tradiciones populares como la historia del niño Ricardito o las patrióticas como la Cripta de los Héroes.

Otro de los medios de difusión dentro del ámbito científico son las reuniones y congresos. Componen el grueso del trabajo, tanto a nivel europeo como latinoamericano, de las asociaciones encargadas de la protección y conservación de los cementerios. Constituyen ámbitos de trabajo donde se estudian casos y se proponen nuevas metodologías, e inclusive de donde salen muchas veces marcos ju-

[10] Museo Nacional de la Muerte http://museonacionaldelamuerte.uaa.mx/ (Consulta: 28 de agosto de 2014).

[11] Museo de la Muerte, San Juan del Rio. http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=38 (Consulta: 28 de agosto de 2014).

5.—Programa de visitas diurnas Rayitos de sol. 2011. Lima Perú.

rídicos para la protección del patrimonio. Además es destacable el carácter interdisciplinar con el que cuentan la mayoría de estas asociaciones. Algunos de los ejemplos más característicos fue el XI Encuentro de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales celebrado en Paysandú en 2010. De dicho evento salió la Declaración de Paysandú[12], cuyo principal objetivo es la «Dimensión pedagógica del Patrimonio cultural funerario». En el caso europeo, tenemos como referente la Ruta Europea de Cementerios, la cual organiza cada vez más visitas guiadas con la finalidad de dar a conocer el patrimonio de cada una de las ciudades integradas en ella.

La mayor labor de difusión de la cultura funeraria lo han constituido los libros, revistas especializadas y actas de congresos. Las publicaciones han estado íntimamente ligadas desde el principio, pero es especialmente en los años ochenta del siglo XX, donde escritores y editoriales han encontrado un clímax adecuado para la producción histórica literaria sobre obras funerarias. Desde la literatura fantástica como *Crespúsculo*[13], hasta otras más artísticas como *Vivir la muerte*[14], históricas como *Memoria de Granada: estudios en torno al cementerio*[15]o *Las mil y una curiosidades del Cementerio de la Recoleta*[16].

Importante es asimismo, destacar el papel de la muerte en Internet y las acciones que llevan a cabo como difusión y normalización de la misma, convirtiéndola en una disciplina más de estudio a través de diferentes puntos de vista. Se asientan así las bases de futuros grandes proyectos tanto dentro de la comunidad universitaria como fuera de ella. Un ejemplo lo constituyen estas dos páginas webs como las de la Red Iberoamericana de Cementerios Patrimoniales[17], o la de la Asociación de Cementerios Significativos Europeos[18]y algunos blogs de particulares como Proyectando Memoria[19], Imágenes de Piedra y Silencio[20]y Ciapafu[21]. Lamentablemente algunas de las webs actuales más prolíficas en este campo, como son Mausoleum[22]y Pervive[23], acaban de echar el cierre, pero siguen presentes a través de las redes sociales. El objetivo de estas es reflejar la importancia de la cultura funeraria como foco difusor en la protección del patrimonio y la revalorización de costumbres a través de las redes. Establecen muchas veces una gran herramienta de trabajo.

5. Protección de los cementerios

La cultura funeraria es una de las manifestaciones culturales del hombre que nos atrae e interesa conservar. Para ello, se han creado diferentes organismos como son la Asociación de Cementerios

[12] Texto de la declaración de Pasandú. http://www.unesco.org.uy/ci/fileadmin/cultura/2011/Declaracion_de_Paysandu.pdf (Consulta: 20 de agosto de 2014).

[13] Meyer, Stephenie. *Crepúsculo.* Madrid: Alfaguara. 2006.

[14] Schmidt, Bastienne. *Vivir la muerte.* Suiza: Stemmle. 1996

[15] AA.VV. *Memoria de Granada. Estudios en torno al Cementerio.* Granada: EMUCESA. 2006.

[16] Zigiotto, Diego M. *Las mil y una curiosidades del Cementerio de la Recoleta.* Barcelona: Norma. 2009

[17] Red de Cementerios Patrimoniales. http://redcementeriospatrimoniales.blogspot.com.es/ (Consulta: 25 de agosto de 2014).

[18] Asociación de Cementerios Significativos de Europa. http://www.significantcemeteries.org/ (Consulta: 25 de agosto de 2014).

[19] Proyectando Memoria. http://proyectandomemoria.blogspot.com.es/p/fotos.html (Consulta: 25 de agosto de 2014).

[20] Blog Imágenes de Silencio. http://imatgesdesilenci.blogspot.com.es/ (Consulta: 25 de agosto de 2014).

[21] Comunidad Internacional de Amigos del Patrimonio Funerario. http://ciapafu.blogspot.com.es/ (Consulta: 25 de agosto de 2014).

[22] Museo Virtual de la Muerte. https://www.facebook.com/museofunerario?fref=ts (Consulta: 25 de agosto de 2014).

[23] Pervive.com https://www.facebook.com/pervivecom?fref=ts (Consulta: 25 de agosto de 2014).

Significativos y la Red Iberoamericana de Cementerios Patrimoniales. Es en torno a estas donde se han agrupado y han salido numerosas propuestas legislativas para su estudio, protección y conservación. En lo que atañe a legislación que trate aspectos funerarios contamos con un amplio abanico, principalmente legislaciones nacionales, entre las que queremos destacar aquellas que han asentado un precedente en ambos continentes.

Una de las instituciones que más ha intervenido a nivel internacional en materia cultural y patrimonial es la UNESCO, a pesar de que en las listas elaboradas para la protección de patrimonio son pocas las ocasiones en las cuales se puede encontrar algún elemento relacionado con la cultura funeraria. Las mismas recogen principalmente aquellas *necrópolis* que por su antigüedad forman parte ineludible del patrimonio mundial, como Giza o Tombuctú. Este hecho pone de manifiesto el vacío legal en espacios dedicados a la muerte en la época contemporánea.

El origen de toda legislación cementerial actual se debe a la promulgación en 1784 de la Real Orden a manos de Carlos III, que más tarde será ratificada con una Real Cédula. La importancia de la misma radica en la intencionalidad de construir los cementerios extramuros a pesar que no será hasta el siglo XIX cuando se materialice.

En cuanto a la legislación funeraria latinoamericana, esta constituye en un principio el reflejo del código hispánico, haciendo referencia a los espacios custodiados por los religiosos que vivían en torno a ellos, debido a la penetración de esa fuerte creencia cristiana hispánica. Tras los procesos de independencia de los países iberoamericanos del dominio español, las ciudades continuaron con las medidas anteriores, pero poco a poco van a crear sus propias leyes referentes a la protección y mejoras de los cementerios.

Hecho significativo será la creación en abril del 2000 de la «*Cátedra Gestión Integral del Patrimonio*» en Manizales (Colombia), cuyo objetivo es promover el sistema integrado de actividades de investigación, formación y documentación de la gestión general del patrimonio cultural así como promover la cooperación interuniversitaria a nivel internacional. Constituye por tanto, la primera cátedra sobre este tema en América Latina que incorpora entre las actividades de su agenda el patrimonio funerario.

Pero si hay un documento que destaque en relación a los cementerios de carácter patrimonial y al arte funerario es la Carta Internacional de Morelia[24]. Aunque no es un documento legislativo propiamente, constituye un marco legal para reafirmar el derecho a la cultural en estos espacios funerarios. Fue ratificada y firmada en el año 2005 tras el *VI Encuentro Iberoamericano de Cementerios Patrimoniales de Latinoamérica*. Recoge documentos nacionales e internacionales anteriores como la *Carta de Venecia, Carta de Florencia o la Carta de México sobre políticas culturales*, entre otros. Las tipologías que integran el patrimonio material e inmaterial en esta carta, tienen en cuenta los usos y costumbres funerarios; reconociéndolos como testimonio de la riqueza cultural y espiritual de los pueblos.

Uno de los principales documentos que regulan el funcionamiento actual de los cementerios tanto a nivel latinoamericano como en el español, es la Ordenanza General de Cementerios[25]. Aunque no incluye los mismos puntos, puede constituir el precedente de una legislación común. Aun así, ambas ordenanzas no hacen referencia al carácter patrimonial y protección de los camposantos, sino solamente a las disposiciones de salubridad, manipulación de los elementos, precios de los espacios empleados, así como las tipologías funerarias del mismo.

Los esfuerzos de los gobiernos por la protección de su patrimonio se hacen patentes a través de la promulgación de leyes como en México con la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricos[26]de 1972, actualmente en vigor y complementada con otras leyes regionales. Lo destacable es el paso a manos estatales del patri-

[24] Relativa a cementerios patrimoniales y arte funerario. Red de Cementerios Patrimoniales. 2005 «Carta Internacional de Morelia». Apuntes (Bogotá), 18 (2006), págs. 154-160. http://revistas. javeriana.edu.co/sitio/apuntes/sccs/plantilla_detalle.php?id_articulo=196 (Consulta: 25 de agosto de 2014).

[25] En los dos siguientes enlaces podremos encontrar una ordenanza del ámbito latinoamericano (http://santafeciudad.gov.ar/media/files/digesto/tema-21.pdf) y otro del ámbito andaluz (http://www.cemabasa.com/pdfs/reglamento_general_de_servicios.pdf) (Consulta: 2 de agosto de 2014).

[26] Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricos http://www.sep.gob.mx/work/models/sep1/Resource/f74e29b1-4965-4454-b31a-9575a302e5dd/ley_federal_sobre_monu_arqueologicas.htm (Consulta: 25 de agosto de 2014).

monio ante la falta de salvaguarda por parte de sus propietarios.

Es, ante la falta de protección, que en una entrevista realizada al arquitecto Ciro Caraballo (presidente de la Red Iberoamericana de Cementerios Patrimoniales) éste expresara la convicción de que la protección de dichos espacios sacros debe realizarse por ese proceso civilizatorio, ya que constituye una riqueza común. Por lo tanto, proclama la activación cultural de los mismos pero desvalorarizando su sentido sacro original.

El breve recorrido sugerido por estos elementos legislativos que hacen referencia a los espacios patrimoniales, revela que todavía sigue existiendo un vacío legal. La labor de protección y conservación sigue siendo activa y por ello debe adecuarse a las necesidades cambiantes de la sociedad. Destacamos, sí, la ardua labor de los estados por la creación de un documento internacional que conforme un único elemento protector, aunque han sido numerosos los intentos fallidos.

6. Consideraciones finales

La puesta en valor de la cultura en el siglo XX ha compuesto uno de los principales objetivos de las sociedades, verdaderas apuestas por aquellos elementos y vestigios que han formado parte en nuestro paso por el mundo. Es por ello, que para su preservación y legado a generaciones futuras se han incrementado notablemente las instituciones encargadas de la misma. Este hecho, al ya comentado factor del desarrollo de las nuevas tecnologías de la información, ha creado un foro de trabajo bastante estable.

Los nuevos canales, los medios por los que nos movemos, en las que más horas estamos conectados, son las redes sociales. Por eso constituyan los medios de difusión más rápidos, efectivos y de mayor alcance hasta el momento. Aunque son armas de doble filo, a las cuales hay que saber manejar adecuadamente evitando «naufragar» en el profuso mar de la información.

Ahora que están en pleno auge los espacios museísticos, donde la población a su vez tiene una conciencia mayor de preservación, los cementerios adquieren más visibilidad. Ya han dejado de ser prácticamente espacios retirados, abandonados y casi olvidados. Han pasado a ser espacios llenos de memoria y «vida», con un gran número de obras artísticas hasta el momento obviadas, recogedoras de los sentimientos de una sociedad. El patrimonio que encierran en sus muros supera en muchas ocasiones en número al de algunas exposiciones y museos. Se encuentran en consonancia con las nuevas tipologías museísticas como los museos etnográficos o los antropológicos, y aún más como testimonio del enriquecido patrimonio inmaterial.

Los cementerios establecen un fiel reflejo de las ciudades modernas, donde abundan los edificios, los espacios verdes, vías, etc. Al final, tanto ciudad como cementerio siguen retroalimentándose, formando un espacio más en nuestra vida y es por ello que no podían quedarse fuera de los campos de estudio. Por ello, no es de extrañar que cada vez sean más las publicaciones que se hagan sobre aspectos destacados del mismo.

¿Cuál es el futuro de los cementerios? Es tan difícil responder a esta cuestión cómo saber si hay vida después de la muerte. Podemos estar seguros de que nunca le van a faltar moradores, si bien es cierto que con el avance de los nichos verticales, las muestras artísticas están casi desapareciendo. En cuanto a materia patrimonial, podemos ver como cada vez son más las visitas, webs y asociaciones, las que hacen verdaderos esfuerzos por conservarlo y hacerse un hueco en el mundo legislativo, y que junto al interés popular, asegura su conservación a generaciones futuras. Pero estas ¿mantendrán el mismo interés?